

Los esclavos 4

Raúl Hernández Garrido
raulhgar@gmail.com

LOS RESTOS Fedra

Versión 2009

Accésit Premio SGAE de Teatro 1998
Finalista Premio Nacional de Literatura Dramática 2000

www.geocities.com/raulhgar

LOS RESTOS Fedra

ajena

fronteras violadas

territorio ocupado

derechos pisoteados

botas militares

marcar el paso

derechos pisoteados

marcar el paso

FEDRA

desposeída

masacre

ajena

explosión

lejos

ráfagas

tiroteo

francotiradores

tras los cristales

bajo el tejado

sobre las torres

en los cimientos

apostados

acechantes

entrenados

el dedo en el gatillo

bombardeo

explosiones

explosiones

derrumbar

sin que quede piedra sobre piedra

FEDRA

población civil

objetivo militar

ajena

masacre

ajena

refugiados

ajena

carne de cañón

escapar huir

visados

papeles

sin mirar atrás

papeles, papeles

lejos

FEDRA

lejos

FEDRA

lejos

FEDRA

(FEDRA)

ajena

extranjera

aquí

lejos

allá

(ALLÁ)

diferente

FEDRA

extranjera
usurpadora
alevosa
traidora
en tu perfidia
en tu generosa perfidia
extraña
desposeída
cruel y bárbara
ladrona
tan ajena
FEDRA
mísera, pobre
ay triste
vil
víctima
criminal
sin conciencia
sin importarte todo el bien
sin pensar en todo el mal
amable verdugo
execrable en tu piedad
mil escrúpulos
obligada
víctima
sin corazón
deshonesto cómplice
que enmudeces en interés propio
que no atiendes a tu propio bien
víctima
triste vil víctima

FEDRA

*tierra estéril, ten piedad
cordero degollado, ten piedad
campo reseco, ten piedad
cuerpo enlodado, ten piedad
rostro de cicatrices, ten piedad
estrella oscura, ten piedad
mar atormentado, ten piedad
árbol sin fruto, ten piedad
corazón amargo, ten piedad
entrañas abiertas, ten piedad
ojos sin dueño, ten piedad
lágrimas malditas, danos la paz*

[FEDRA]

FEDRA, FEDRA, FEDRA.

En tu mano sobra una alianza.

En tu boca falta un beso.

¿Pretendes que te creamos por ese oro con que quieres honrar tu dedo?

¿Pretendes que creamos que tu verdad es la verdad?

Vienes ahora ante nosotros como una esposa honorable.

Muéstranos a tu marido, entonces. ¿Dónde está él ahora?

¿Cuál es tu casa, Fedra?

Ésta no es. No te engañes, ésta no es.

Éste no es tu lugar. Te lo voy a repetir.

Éste no es tu lugar.

Vuelve a tu patria.

FEDRA, FEDRA, FEDRA.

Tu lugar, tu patria, tu imposible.

Vuelve allí, a tu patria. Vuelve a ella.

No te lo repetiré más veces.

Nunca más lo haré.

(Porque ya no existen tu patria, tu familia, tu casa.

No hay nunca más tu patria.

No hay nunca más tu padre.

No hay nunca más lugar para ti.

Nunca volverás a ninguna parte.)

Nunca.

fuiste tú Tú me salvaste de la guerra Me recogiste de mi tierra de mis ruinas de mi tierra devastada Las bombas que habían barrido mi casa asolado la casa de mi padre destruido la Perdida Creta Olvidada olvidada tierra mía olvidada patria olvidado asilo de los restos de mis antepasados casa natal casa del Padre Olvidada Perdida Creta tras una montaña de escombros Arrasada Miles de bombas expulsadas por miles de aviones de sus vientres metálicos Miles de bombas atravesando el mar el continente Europa las fronteras tejidas por mil batallas el babel de lenguas siglos de historia museos bibliotecas tratados internacionales mil culturas en vuelo flecha plateada nube brillante de flechas punzantes cargadas de años de historia y cultura miles de miles de bombas reluciente metal mortífero tan brillante sin fisuras lluvia de metralla cayendo sobre la casa La cena preparada todos alrededor de la Mesa la cena las velas encendidas a la luz cálida roja de las velas rojas blancas luces agitadas por la voz de mi padre el aliento de mis hermanos mi aliento callado Silencio no miraré No quiero mirar Sombras en las cortinas luz deslumbrante comenzaron las explosiones Primero un fogonazo deslumbrante Luego el ruido el bramido el suelo derrumbándose en el vacío el rugido de Legión de ángeles Mil

ángeles La voz de mil y mil y mil años de historia Mil piedras estallando en
nuestros rostros Sonrisas rotas y piedras hiriendo todas las sonrisas Adiós Adiós
Adiós arena y polvo oh diosa Palas Excavadoras Montaña de titulares de noticias
que otros leerán en su casa en otras mesas en otra cena sonrisas Allá y Allá Lejos
Cámaras con su ojo negro en la casa de mi padre Mi padre saludando con sus dos
manos Adiós hundiéndose Adiós Adiós Sus miembros esparcidos entre los restos
de la casa Su casa Las piedras negras La bota de un reportero clavándose en mi
vientre La casa de mi padre Cascotes laberinto de Cnosos Cascotes Minotauro
enfurecido ebria la mirada de Sangre Dos días más Dos días enterrada Arrancadas
rotas las uñas en la tierra Los dedos ensangrentados logré ver la luz del sol
Escarbando entre las piedras Negras La sangre de mi padre Los restos
desmembrados de mis hermanos manos piernas brazos saludándome animándome
Bien Sigue Más Arriba Ánimo miembros despedazados mezclados caos y gritos de
Ánimo Ánimo escarbando Arriba Arriba escarbando
en la sangre

en la tierra

en el cuerpo de

mi padre

mi hijo

nació cinco años antes

nació Seis años antes

primera luz en mis

de que yo fuera concebida

de que yo naciera

ojos

y mi hijo ya estaba aquí

primera luz

(tan Lejos)

El que ahora es

Mi marido

podría haber sido

mi Padre

Padre Padre Padre

La piel de mi hijo

Más clara de lo que nunca pudo ser la de ninguno de los míos escarbando Arriba Arriba Arriba escarbando Mis hermanos desmenuzándose al paso de mis manos escarbando Arriba escarbando La carne metiéndose bajo mis uñas escarbando Ensuciándolas escarbando Quebradas escarbando Astilladas por tanto Arriba Arriba Arriba Abrir los ojos y Arriba ante mí Arriba Sobre el cúmulo de escombros Arriba Estaba Arriba mi padre Encontré su cabeza mirándome y volví a respirar Allí Arriba él Sonriente yo Le sonreí Abrí los ojos Arriba a la luz y me encontré con Su sonrisa Aún su sonrisa Pero él se mantuvo quieto Sin saludarme Sin hablarme En silencio En absoluto Inconcebible Silencio Vi ante mí la cabeza de mi Padre su Cuerpo no estaba Arriba no estaba su cuerpo Arriba Su cabeza sólo sólo Su sonrisa

me recogiste en el Puerto me encontraste Ahí Creíste que era Una más una de Tantas Una más Me diste dinero para amarte Tu mano se abrió y sobre mi cuerpo arrojaste un puñado de Billetes que no me hubieran servido para nada Billetes papel arrugado inútil Lloré sobre ellos hasta que el papel se ablandó lloré Sobre tu Mano Creíste que quería más Para ti eso no era dinero podías Dar-me Más no te costaba Nada comprendí que Yo sólo podía ser Una Cualquiera en mi papel en el papel de un millón de mujeres con el color de mi piel con las cicatrices de la guerra un millón como yo y como ellas un millón yo Pero Tú te diste cuenta de que No No lo era Después de rebajarme a ser puta mujer vendida cuerpo en venta de todos los tuyos todos los tuyos y un millón de mujeres Pasos que se pierden en los puertos los campamentos llenos de carteles escritos en lenguas extrañas banderas de colores extraños hombres con uniformes extraños con miradas extrañas mil miradas brillantes deslumbrantes miradas de acero desnudando a un millón de mujeres que buscan dinero con qué alimentar un millón de casas derruidas pero Pero me volviste a hacer una Mujer Otra vez Contigo Sin dinero de por medio me diste de comer No me tocaste Esta vez Luego me dirías que fueron Mis Ojos Tanto habían Visto mis Ojos Compartiste el horror Conmigo saliéndose de las cuencas Hundidos en el misterio de mil miradas de un millón de cuerpos de mujer enterrados tierra y arena

Seis meses pasaron de un encuentro a otro fue un Milagro encontrarnos De nuevo
No lo fue Me habías buscado Esta vez Seis meses después no querías Otra mujer
me buscaste a mí me querías a mí para Borrar Aquella noche En una nueva noche
Sólo a mí Borrar Lo que ocurrió Esa otra noche Borrarlo esta vez En el camarote de
Tu barco reprimiste Esa noche Negaste tu deseo No me tocaste entonces Entonces
Estuve preparada para embarcar contigo Para siempre Extranjera En tierra extraña
ya era Extranjera en mi tierra la Tierra que había dejado de existir

intentaste Devolverme lo que me Habías arrebatado para que Yo te lo ofreciera
Pero sé que Nunca me creíste Nunca cuando Yo te dije Te aseguré Te juré Tú me
decías que no era necesario Y yo insistía En nombre de mi Padre Porque fue verdad
fue Mi sacrificio Mi victoria para Ti sólo para Ti Nunca hubo otro hombre Entre
una noche y otra noche no hubo más hombre que Tú Tú fuiste mi Único Hombre

Fedra, Fedra.

La casa huele a sangre.

El hedor se derrama por las paredes.

Desde el techo hasta el suelo.

Desde el desván hasta el sótano.

Todas las puertas cerradas, ensangrentadas.

Los pomos candentes.

Los pasillos malditos.

Los umbrales negados.

Huye. Escapa.

Fedra, ¿no ves la sangre

inundando las habitaciones?

Antes de que sea irremediable. Huye.

¿De qué sirve una casa, una familia, un marido

si eso te conduce a la perdición?

una extranjera para Tu casa Una boda en la que nadie creyó Una mujer de piel oscura en tu cama Una criada y una concubina Antes que una esposa Nadie asistió a la boda Nadie creyó que tú Pudieras casarte con Alguien como yo Ni siquiera enseñando Las alianzas Metal sin valor Los certificados Papel mojado Pero tu mano Tuve un marido Tu mano en la mía tuve un marido La presión de Tu mano en la mía Tu calor Tuve un marido tres veces Mayor que yo Un hijo cinco años Mayor que yo Y un hogar con Los muros agujereados La brisa entraba El salitre del mar El viento Por toda la casa El canto del mar diciendo Adiós Adiós Adiós escarbando Arriba Arriba Arriba Adiós con sus miembros despedazados por mil orificios de mil bombas mil miradas quebradas Adiós el aire del mar de un mar blanco de blanca fría espuma mil ojos mil olas Me separaba de mi muerta Patria en ruinas Todas tus caricias no podían llenar El abismo de ese mar

y ese mar al final Me vació De toda caricia

pasaron Cuarenta días y aún no sabía hablar en tu idioma Cuarenta días en los que me mordía la lengua hasta sangrar no podía decirte todas las cosas que vivían dentro de mi mente que latían en mi corazón Las palabras huían

cuarenta Noches es tan poco tiempo visto desde la última noche borra a todas las otras Noches

Tú volvías a tu barco Debías volver me pusiste en la mano las Llaves de tu casa

¿y tú hijo?

te Pregunté

ahora es Tu hijo

subiste a cubierta La cubierta de metal las bocas de los cañones apuntando a un cielo gris y no dejaste que te acompañara No me dejaste Ese último minuto Contigo

Compartirlo la estela Negra del barco fue Mi luto

Un avión
sus motores hicieron estallar el cielo Una división de mil aviones mil ángeles
Rompiendo el cielo Reventando el sonido Mis tímpanos estallaron mis oídos con la
sangre de mil impactos plateados lloré me cubrí los oídos me acurruqué contra el
suelo las rodillas apretándome las mejillas la estela negra del barco perdiéndose en
el mar la estela del avión blanca cicatriz del cielo

tu barco ya no se veía en el horizonte

*Fedra, ¿adónde diriges
tus ojos ahora?*

*Fedra, escucha, escúchanos.
Abandona el camino, sal de él.
Más te valdría haberte quedado
en vida enterrada
hundida en la escombrera.*

[FEDRA : HIPÓLITO]

Durante tres días sola en casa

Vuelvo a casa aún la encuentro aquí

Cuando ya no se escucha el rugido bronco de su barco Cuando el mar ha
cicatrizado completamente el surco negro de su barco Cuando sólo tengo al
hijo que él me ha dado impuesto por Su voluntad para que me cuidara para
que lo cuidara yo como madre suya impuesta por Su voluntad Tres días sola
sin saber qué cuándo dónde en esta casa grande vacía

Vuelvo con la vergüenza de lo que me han arrebatado y me encuentro

frente a frente con ella usurpadora ladrona

Esperándole durante tres días la casa se ha llenado de ruidos los pasillos se han llenado de tinieblas Caras sin ojos En silencio Observándome Mirándome Casa ajena Sombras de otros tiempos moviéndose por toda la casa he cerrado las puertas todas las puertas la puerta de mi cuarto doble llave Durante tres días esperando temiendo que sonara el timbre del teléfono cuándo el timbre del teléfono

Tres días deseando que al volver ella se hubiera desvanecido en la nada como una sombra más Sólo Una mala pesadilla Sólo un mal sueño Tres días inacabables Resultaron finalmente un plazo demasiado breve Tres días una eternidad de Tres días Para dejar de pensar en ella

Casa ajena casa demasiado grande para una persona sola ajena se desploma sobre mí Para alguien débil ajena La casa se cierne tambalea siento se derrumba sobre mis hombros ajena Alguien débil para Alguien sin nadie sin ningún apoyo Alguien como yo

Farsante que reina en casa ajena Como cuco cría a sus polluelos en nido ajeno Instalada en tierra ajena En familia ajena En casa ajena

En casa ajena Sin noticias de él niño hombre Un hombre al que debo llamar hijo Ese extraño que me avergüenza con su mirada Dónde estará no le habrá pasado nada que nada le pase llamar a la policía no llamar a la policía Sin más noticias Entonces qué será de mí aquí sola qué será de mí en esta tierra ajena cuando Y por fin las llaves en la cerradura

Abrí la puerta de la que una vez fue mi casa de la casa de mi padre y ahora la casa de su puta y oí los pasos de la zorra la rata escondiéndose corriendo por el pasillo Tal vez sorprendida mientras codiciosa contaba las monedas de mi padre Mientras las guardaba de nuevo en su escondrijo

Podía descansar podía deshacerme de esta angustia como una bola negra
oprime mi pecho Ya está aquí Fuera mis preocupaciones cuando la puerta
se abrió Ya estaba aquí ya había llegado Está aquí

Estoy aquí ya estaba aquí ya había llegado De nuevo en este íntimo infierno
doméstico tan entrañable tú y yo mi querida y oscura madrastra

Querrás desayunar.

No te molestes.

Te prepararé el café.

No, por favor.

No es ninguna molestia. Ya me iba a levantar. Deberías dormir un poco.

No es hora ya.

¿Te vuelves a ir, sin descansar?

Tengo muchos asuntos pendientes.

¿Tienes que ocuparte de ellos ahora?

¿Quieres compañía?

Me pone nerviosa cuando te vas por tanto tiempo no saber dónde estás.

¿Curiosidad?

Me preocupo. Tu padre también estaría preocupado.

A mi padre le da igual lo que me pase.

No hables así.

¿Te he molestado?

Toma. Come algo antes de irte.

Bien.

¿Necesitas algo más? ¿Te puedo ayudar?

Me haría falta... No, no creo que tú pudieras...

Por favor, dime lo que quieres.

Dinero. Necesito mucho dinero.

¿Dinero? Pensaba que tu padre te había dejado suficiente antes de irse.

No. No sabes nada de él. Lo peculiar que puede ser. Más generoso con los de fuera que con los suyos.

No hablas en serio.

No quiero insistirte. Recurriré a gente que conozco...

El dinero de tu padre es más tuyo que mío. Espera aquí.

Sin duda has dicho una gran verdad.

(La puta no se fía no es tonta no se deja llevar no quiere que sepa dónde está su escondrijo dónde lo guarda Pero yo te sacaré todo hasta el último céntimo y haré que abandones la casa de mi padre Porque ese dinero esta casa es mío es mía En mi derecho estoy es la hacienda de los míos Mis muertos no se removerán en la tumba contigo ensuciando lo que siempre ha sido suyo una Furcia ocupando su casa Yo te expulsaré a patadas)

Con esto tendrás de sobra.

No es mucho.

Cuando necesites más, pídemelo.

No le estás hablando a un niño.

No quise molestarte. ¿Cuánto necesitas?

Todo.

Cuando tu padre me llame le preguntaré cómo puedo conseguir más dinero para dártelo.

A él no le metas en esto.

Dependo de él. Yo no tengo nada. Si fuera así, te daría todo lo que pides.

Como un perro fiel, cuidas todo lo suyo, sin que falte un céntimo.

Me ordenó que le tuviera al tanto de todo. Pero yo pienso que lo que pides es justo. Es tu dinero.

Muy comprensiva.

No te enfades.

Déjame en paz. Y no te cruces en mi camino.

¿Te molesta que esté aquí, con vosotros? ¿Que tu padre me haya traído a esta casa? ¿Que me haya hecho su esposa?

Su concubina.

No me llames eso.

¿Qué piensa hacer? ¿Va a echarme de esta casa?

Sabía que te iba a ser difícil admitirme.

Sí, señora.

Por favor, no me hables así.

Sí, señora.

Con solo verme te duele.

Verla, oírla, escuchar sus pasos, olerla...

Si tú y yo nos pudiéramos entender...

Ahora me dirá que querría ser una madre para mí.

Si soy más joven que tú.

Entonces, podríamos ir de excursión.

Podríamos hablar.

Podríamos pasar un día idílico. Llevar la merienda al campo. Llenar bien la panza, beber cerveza fresca y vino y reírnos de nuestras caras. Tumbarnos al sol y dormir la siesta a la sombra de los árboles.

Sólo quiero hablar contigo. Ser tu amiga.

¿Sólo mi amiga?

Quisiera que tú confiaras en mí. Que confiemos el uno en el otro.

¿Y nada más? ¿Qué otra cosa le apetece de mí?

Nada.

¿En serio? Ya ha conseguido hacerse con la casa de mi familia. Me ha robado todo lo que era mío por derecho. ¿Qué más podría querer?

Es la casa de tu padre. Son las propiedades, la fortuna de tu padre.

Sí, la casa de mi padre. En la casa de mi padre, tú y yo, solos. ¿Mi padre, allá donde esté, no se estará retorciendo de celos?

¿Qué dices?

Tú y yo, jóvenes los dos. Tú y yo y toda nuestra juventud.

No digas eso.

¿Soy demasiado joven para usted?

[HIPÓLITO]

¿Otra vez tú? Pronto has regresado.

Tengo dinero. A doble o nada. Perderlo todo o ganarlo todo. Esta vez nadie me echará de aquí.

Nos debes mucho.

Tengo un día bueno. Dejadme jugar. Ganaré para pagaros todo.

Enséñanos lo que tienes.

Míradlo. Tocadlo. Comprobad si es bueno o no. No encontraréis dinero más legal. Salido directamente de las arcas del Estado. La paga del mercenario. Honores a la Patria. Lo que la Patria le debe a sus héroes.

¿No lo habrás robado?

Este dinero es mío. Mío antes que de otros. ¿Lo ponéis en duda?

*Si es bueno... Y dado que sí que lo es...
Qué más nos da de dónde lo hayas sacado.*

Si no me dejáis entrar buscaré otro sitio donde mi dinero sí que valga.

*No pienses mal de nosotros.
Abiertos tienes nuestros brazos.
Abiertas sean las puertas, abiertas sean las mesas.*

Me arden los dedos. Las orejas me zumban. Muy pronto os devolveré todo lo que os debo.

*¿No preferirías saldar una parte de la deuda con ese dinero?
No somos tan duros, no somos inflexibles.
Nos enorgullece tener como amigo al que es hijo de toda una personalidad.
Siempre podemos llegar a un acuerdo.*

He venido aquí a jugar. A ganar o a perder. No busco palabras amables de nadie.

No pierdas entonces más tiempo. Entra en el salón.

*(Mírale. Él es su peor enemigo. Volverá a perder
y estará completamente bajo nuestra voluntad.)*

Dame cartas.

Juegas.

Voy.

¿Cartas?

Paso.

Y tres más.

Lo doblo.

Cartas arriba.

Reinas y sietes.

Ases y doses. Vuelve a ganar la banca.

Cartas.

Doblo.

Juego.

Esta vez ganas tú. ¿Te plantas?

Lo apuesto todo.

(Es presa fácil. Se empeña en perderlo todo y no guardar nada. No vamos a dejar pasar la ocasión.)

Vuelve a ganar la banca.

Aún me queda dinero.

A este paso, muy pronto habrás perdido hasta la ropa.

He venido a jugar, no a aguantar vuestras bromas.

Toma cartas.

Voy con todo.

Míralas antes.

No me hace falta mirarlas. ¿Cubrís la apuesta?

*Está cubierta.
Gana la banca.*

Esto es sólo una mala racha. Dadme crédito.

Nunca podrás saldar una deuda así.

Dadme crédito.

Tendrás que firmarnos un papel.

Un papel. Firmaré un papel y mil papeles. Pero debo seguir jugando.

(Ya es nuestro.)

[FEDRA]

*Fedra, no pierdas más tiempo.
Aún puedes salvar tu vida. Ahora o nunca.
Huye.*

ningún otro sitio tengo

*Mejor que esta casa sería la calle. La calle o el bosque.
El camino, la plaza, el monte, cualquier lugar, lejos de esta casa.*

espero el regreso de mi marido

*Tu destino ya ha sido juzgado.
Aún no lo sabes, no lo puedes saber.*

de mi marido Lo que sí que tengo Tengo marido una familia una casa Esta casa
Una familia de nuevo Pero quisiera devolverle bien con bien Sé lo que él quiere Un
hijo Si yo le diera un hijo a él Un hijo mío Un hijo que en mis entrañas crecería que
mis pechos criarían para Él quisiera devolverle con un hijo la vida que él me ha
dado

Extraños caminos, extraños medios para llegar a un fin.

en sus brazos tendría una nueva vida carne de su carne una nueva esperanza ilusión
En sus ojos brillaría la sonrisa nuevamente alegraría ese hijo con el que le pagaría
todo el bien que me ha hecho sin que yo se lo pidiera Esa alianza nos unirá más de
lo que nos une el círculo de oro con que ceñiste mi dedo desposándome Mi vientre
abultado será la alianza de nuestro mañana Me hará digna de ti digna ante ti digna
ante los ojos de todos

Extraños caminos, extraños medios para llegar a un fin.

Eso me hará realmente su mujer no su concubina no su criada no su esclava Su
mujer El hijo que me rescataría de los escombros me salvaría me desenterraría por
fin de ese amasijo de restos de ruinas donde estoy enterrada desde que mil bombas
destruyeron la casa de mi padre

Extraños caminos, extraños medios para llegar a un fin.

¡Es mi esposo, mi marido, mi hombre! Como esposa suya es mi deber darle un hijo.
¿Qué veis de malo en ello?

*Fedra, Fedra. Escucha, insensata. ¿Quién será el elegido para engendrar en ti al hijo
de tu marido?*

Sólo él puede entrar en mí. Sólo a él debo amar, sólo a él quiero y deseo.

¿No está demasiado lejos tu esposo como para cumplir con la parte que le corresponde?

Esté lo lejos que esté, a él guardaré con celo lo que es suyo.

Fedra, si la fortuna te acompaña en lo que tanto deseas, ¿no temes lo que tu hijastro te pueda hacer a ti y al fruto de tu voluntad, no temes que sólo vea en tu retoño a un usurpador?

Qué daño iría a hacerle él a una criatura A un niño que sería hermano suyo Nada debería envidiarle nada provocar en él odio o enemistad pues semejante a sí mismo lo vería al ser los dos hijos de un mismo origen simiente La misma estampa a su padre los dos deberían

[HIPÓLITO]

Firma aquí. Firma, pues. Hazlo y nada se te reclamará. No se te exigirá nada, sólo que nos consideres tus amigos. Es un honor contar entre los nuestros con el hijo del Comandante. Tenemos las mismas ideas. Pensamos de la misma manera. Sentimos lo mismo. Sé nuestro amigo, nada más se te pedirá, por el momento.

¿Qué pone en este papel?

Es una simple formalidad ante nuestra sociedad.

Firma tranquilo.

No estoy seguro.

*Fíate de nosotros.
Somos amigos, siempre lo hemos sido.
Camaradas.*

¿Podré seguir jugando? Quiero más crédito.

Toma todo lo que quieras. Cógelo a manos llenas.

Quiero beber.

Deja que ella llene tu copa.

Esta mujer. La quiero. Quiero poseerla.

¿Sabes quién es?

No la había visto hasta hoy.

*Sedúcela como tú sabes hacer.
Las mujeres hablan muy bien de ti.*

No. Quiero que sea ella la que venga a mí y me haga todo lo que yo quiera. ¿Sois incapaces de conseguírmela?

¿No sabes de quién es pareja?

Ni lo sé ni me importa. Sólo sé que esta noche quiero que sea mía.

Sabes elegir bien. Muchos la han deseado. A nadie le ha sido permitido ni posar sus ojos encima. Pero para el hijo de alguien como tu padre no hay nada que no sea imposible. Para un camarada todo es poco.

Llámalas y acudirá a tu lado, dócil y dispuesta.

[FEDRA]

Escucha bien, Fedra. Escucha su voz entre todas las voces.

Oigo tu voz. Es tu voz. Sí, la reconozco. Pese a todo el tiempo que ha pasado. Meses, años, siglos. Qué digo, si sólo hace una semana que partiste, apenas una semana, unos pocos días, pero el tiempo que nos separa me aplasta. Ha transcurrido una eternidad desde la última vez que tuve tu rostro entre mis manos.

... difícil ... transmisión ... casi más que ... el camino a la candidatura ... aún llueve ... el sol sobre el mar ... más tarde ... no hay más que ... presidente ... un volantazo ... CAMBIO

Dame fuerzas para aguantar sin derrumbarme. Dame ánimos para seguir esperándote, aquí, sola.

... llamar ... compañeros ... no siempre ... nada más ... desembarco ... sin más que ... un paisaje ... la paja ardiendo ... pida una vista ... también fue ... CAMBIO

Sí, te escucho. Sigue hablando. No dejes de hablarme. Me basta tu voz, a pesar de todo el ruido, a pesar del metal que funde la carne inocente, de la maquinaria sanguinaria, de las interferencias llenas de llamadas de socorro. A pesar de los gritos de los que caen en combate, a pesar de las manos abiertas de las víctimas. Sigue hablándome. Puedo reconocer tu voz por encima de las otras voces.

(sí, te escucho)

(te escucho, habla)

(tu voz, por encima de nuestras voces)

(escucho el eco de metal)

(habla más fuerte)

(no importa lo que digas)

(lo escucho

te escucho)

(escuchamos

atentos

esa voz que se extingue.)

*... sin novedad ... ejercicios ... fuerza internacional ... última ofensiva ... ataques
... maniobras de distracción ... puntos débiles ... última resistencia ... presidente
... candidatura segura ... lechugas ... alcaparras ... y una pizca de metralla ... no
dejar hervir ...*

última vez que oirás su voz.

última transmisión.

No lo sabes aún.

último aliento.

Tanto como desconoces.

Y aún sonríes.

Tanto como ignoras.

cegándote engañada en tu ilusión.

Aún tus labios se iluminan por una sonrisa que quiere decirlo

todo

*mientras su voz se pierde por un vacío poblado de bombas de cadáveres
despedazados*

*calambres ... cabeza de caballo ... mano y luz ... ojos abiertos ... no paramos de
reír ... distorsionando ... la gente de ... chispas y relámpagos ... chispas ... los
mofletes abultados ... en la sangre en los periódicos ... ni una ventana con gente
viva ... cucú cucú ... ¿no hay nadie en casa? ... ni una ventana con cristales ...*

*será mejor abrigarse ... el caballo despanzurrado ... sonrío ... se rió ... nos reímos
... hasta perder el culo ... zanahorias ... chocante ... agujeros en los calcetines ...*

(Mostar

Shebreniza

Gaza

Somalia

Sarajevo

Chechenia

Argelia

Irak

Uganda

Altos del Golam

Irlanda del Norte

Afganistán

...)

Vuelve a hablarme. No pares de hablarme. ¿Te llevaste suficiente ropa de muda? No duermas con los dientes puestos. No te esfuerces demasiado, nadie te pide que demuestres nada. No te olvides de mandar una postal. La leeré hasta que se caiga deshecha en pedazos. Sigue hablando. ¿Cuándo volverás? Te extraño tanto. No puedo seguir un día más así. Temo tanto esta soledad. Me temo estar aquí sola. No soporto estar otro día más sin ti, tan lejos de tus palabras. No puedo responder más de mí. Ven pronto, ya. Nadie puede ganar tanto manteniéndote tan lejos de aquí como yo pierdo no teniéndote. Ardo sin ti, sufro. Vuelve ya.

[HIPÓLITO]

es así como veo la vida

mi pensamiento
mi voz. Mi verdad. La verdad por encima de cualquier engaño. Tan claro como un
cielo sin nubes
es mi fuerza. El poder de todos los que piensan como yo
somos muchos. Somos fuertes
la fuerza de todos la fuerza por encima de todo
la razón que nos da la fuerza
la fuerza que nos da la razón
la razón nuestra razón la razón que se apoya en la fuerza cuerpo y espíritu. Del que
tiene la razón
entre toda esta basura. Una razón para seguir en la lucha abierta
asqueados por esa frontera siempre abierta. Asqueados por un gobierno de débiles
políticos corruptos
las calles llenas de escoria. Basura que ensucia nuestras calles. Que trae
enfermedades droga crímenes. Saqueos robos raptos violaciones asesinatos.
Atentados contra la patria que no vamos a permitir
No vamos a permitir más suciedad en nuestras calles
No vamos a quedarnos indiferentes
Hay mil manos que se levantarán en puños mil gargantas que rugirán en un aullido
indignado y dirán
Basta
Entonces temblarán los intrusos los ilegales. Los que invaden nuestras casas y
expulsan de la casa a los dueños legítimos para hacerla suya
Temblarán los que han venido de lejos que sin pudor han atravesado nuestras
fronteras para hacer rapiña con lo nuestro

Estamos de acuerdo. Es nuestra lucha, es nuestro credo.

cuando los que nos anteceden los que deberían haber tomado decisiones los que
tenían que haber desencadenado la acción no han sabido dictar lo justo en el
momento justo
estamos llenos de cobardes que impiden que actuemos y mientras tanto la

degeneración se va extendiendo
mi padre ese héroe que la patria nos vende no supo aprovechar todo lo que se le ofrecía. Demasiado blando. Se ahoga en esa blandura gomosa
ya puede promover mil guerras fuera de nuestras fronteras cuando es aquí donde está el frente. Aquí dentro en las calles entre nuestras casas dentro de nuestras casas él metió al enemigo en su hogar le entregó a una puta extranjera la casa que había sido de mi madre pretende darle a una puta de piel oscura el papel que fue el de mi madre. El papel que él negó a mi misma madre

¿Hasta cuándo tendremos que soportar la injuria, la degeneración, el abuso de los ajenos?

mi mano se alza y devolverá golpe por insulto mil golpes por cada golpe atajará la degeneración exigirá pagar ojo por ojo y diente por diente y diré Basta y diremos juntos Basta

¿Hasta cuándo tendremos que soportar la injuria, la degeneración, el abuso de los ajenos?

así aprenderá el que osa invadir el que osa robar cuál es su lugar cuál es el destino que le corresponde cuál es realmente su papel y nosotros se lo recordaremos. Así

Estamos preparados para decir basta. Es una cuestión de ideales y al mismo tiempo es una cuestión práctica. La patria no puede soportar por más tiempo a los que ignoran su carácter sagrado, a los que pretenden ocuparla desplazando a los auténticos patriotas, los que realmente velan por su seguridad, por su bien, por su futuro. Estamos hartos de tantos atropellos por parte de los que no tienen ningún derecho. Han traído con ellos lo peor: el crimen, la suciedad, el asco. Aquí estamos con los puños alzados. Estamos preparados para enfrentarnos a los usurpadores. Sólo necesitamos alguien nos guíe, que sepa unir nuestras fuerzas en una sola. Encontrar un líder que encabece nuestras filas. Podrías ser tú. Deberías serlo. Pero tú también eres débil. Qué lastima que ese papel

que tan bien podrías desempeñar no te corresponda. Que lástima que expresándote con tanta claridad seas incapaz de convencernos. Sabemos a quién guardas en tu casa. "Es el error de mi padre", argumentarás justificándote. Pero también sabemos lo que tú tan bien ocultas en tu interior, lo que ni siquiera a ti mismo quieres revelar. Bien vemos a través de tus engaños lo que tú mismo no puedes reconocer.

[FEDRA]

llenas la casa con tus gritos tus risas las risas de esa mujer corre por los pasillos el humo el vino el vicio olor insoportable a alcohol tabaco sexo Si tu padre estuviera aquí Te aprovechas de mi debilidad y me injurias no te atreverías a montar en la casa de tu padre algo así delante de mí Si tu padre estuviera aquí pero Qué es esta extranjera para un cachorro salvaje como tú sino motivo de burla nada a lo que se deba tener respeto Jamás la esposa de tu padre Sólo una concubina Me has echado de mi dormitorio del dormitorio de mi marido del dormitorio de tu padre Te has atrevido a profanarlo sobre el mismo lecho conyugal has arrojado a esa mujer y No soporto más risas los jadeos los ruidos del sexo que no te preocupas en disimular que te complaces en exagerar en hacer que esa mujer ensucie toda la casa sábanas pasillos paredes techos con sus risas forzadas con su viscosidad con tus palabras obscenas con vuestros jadeos me golpean No basta que me cubra con mis manos los oídos que apriete que tape mis ojos Tú te encargas de deshonrarme de golpearme con la injuria de manchar mi lecho mi matrimonio de ensuciar esta casa de volver a convertirme en sucia mujer que en mi tierra devastada vaga por los puertos por entre las tiendas de campaña alimentando de desesperación su tristeza su mezquindad

Mis ojos están secos de llorar. No busques mi compasión. Tengo ahora mi ánimo en otras cosas.

no quiero compasión no quiero falsas lágrimas no quiero vuestros equívocos consejos sólo quiero silencio quiero blancura una luz blanca sin matices una luz

brillante en la que se refugie el ojo cansado de tanto mirar el oído cansado de oír tanto insulto con que me injurian aquellos a los que nunca he pretendido ofender a los que siempre he querido dar bien devolver siempre bien por mal y triste cosecha que sólo obtiene más agravios el corazón cansado el corazón cansado

Es el precio que tienes que pagar. ¿Creías que se habían acabado tus inquietudes? ¿Que sólo ibas a obtener favores, a cambio de ninguna preocupación? Nada se da por nada en esta vida. ¿Te parece poco lo que has obtenido? ¿Poco adecuada tu posición, cuando has salvado una vida que ya estaba sentenciada, cuando ahora vives sin peligro en un país sin guerra, cuando por fin has encontrado tan digno esposo? Medida por medida. Al fin y al cabo, todas tus inquietudes son un mal pequeño en relación con todo lo que has conseguido.

debo vivir por eso sufriendo sus insultos sus afrentas Bien abandonaría esta casa bien quisiera yo yo no he pedido tantos privilegios lo que yo quisiera Ojalá se me pudiera devolver lo mío pero éstos que tanto me han encumbrado son lo que han arrasado la casa de mi padre los que han despedazado su cuerpo y esparcido sus miembros entre los de mis hermanos entre las ruinas los restos de la casa de mi padre

Acaso escondes ánimo de venganza contra aquél que te rescató del infierno.

No yo No he dicho eso No puedes decir que mis palabras hayan dicho eso No puedo acusarle de nada El único error que le reprocho es Dejarme aquí en casa extraña en país extraño hablando una lengua extraña me haya abandonado a esos gritos esos jadeos esas risas que soy incapaz de ignorar Esas manchas obscenas en el mismo lecho donde Mi Marido con cuidado me depositó sosteniéndome dulcemente con sus fuertes brazos No quiero oír más esos gemidos sucios que contra mi rostro tú arrojas como el peor de los insultos

[HIPÓLITO : FEDRA]

Vamos, arriba, despierte. No es hora de dormir, y menos tirada en mitad del pasillo.

¿Habéis acabado?

¿A qué se refiere?

Sabes de qué te estoy hablando. Sabes por qué he tenido que pasar la noche aquí.

Será mejor que se abrigue. Tendrá frío.

Déjame.

No se ofenda. Pienso en su bien. Quiero mimarla como haría con una madre.

No me toques después de haber tocado a esa puta.

Shh. Tales palabras no cuadran en boca tan respetable como la suya. Las obscenidades nunca suenan bien con acento extranjero.

La has metido en el cuarto de tu padre, en mi cuarto, entre mis sábanas.

¿Dónde mejor iba a estar? ¿Dónde podríamos encontrar mayor seguridad y calor?

Te pido respeto, nada más.

¿Quién es aquí el que más falta el respeto? ¿Quién ensució antes el lecho de mi padre?

¿Qué me estás echando en cara?

Es mi casa. Es el lecho donde yo fui concebido, donde yo nací. El lecho que será mío. Y donde, con todo derecho, yo concebiré a mis hijos. He de ser el primero en cuidar de que nadie lo profane.

Hablas como si tu padre ya no viviera y tú estuvieras tomando posesión de sus despojos.

¿Mi padre? ¿Dónde está mi padre? ¿Está vivo mi padre? ¿Está muerto? Quién lo sabe.

No te burles, estás tentando al destino.

¿A dónde ha ido mi venerable padre, con todos sus venerables años, enrolándose como un soldado más? ¿Cuál es su guerra? ¿Qué hace en las trincheras un viejo tan venerable como él? Nada. ¿No habrá desertado de alguna otra batalla perdida, de una guerra en la cuál él sabía que no tenía ninguna posibilidad?

Transformas en vicios las virtudes de tu padre. Tus ojos me miran y se llenan de sombras. No, esos ojos te engañan, escúchame, desconfía de lo que crees ver. Menos me dolerían tus golpes que tu mirada.

Sólo veo la verdad. Y la verdad es que aquí estábamos mucho mejor antes de que usted llegara.

No soportas que tu padre se haya vuelto a casar, y menos con una extranjera como yo.

No soporto que mi padre haya sido tan débil.

Tan débil, tu padre, que haya sucumbido a mis artimañas, las de una extranjera, las de alguien con otro color de piel.

Tan débil ahora con una extranjera, con una mujerzuela con otro color de piel, cuando ante mi madre no le importó demostrar más de una vez su dureza. Y ahora alguien indignamente ocupa el lugar de mi madre.

No pretendo sustituir a nadie.

Nadie podría sustituir a mi madre.

Pero te pido por favor por favor te pido que dejes de atacarme.

No me exija nada.

Por tu padre, te lo ruego.

Suplícaselo a él. ¿Dónde está ahora tan amante esposo? ¿Esta aquí para defender a su concubina? ¿No ha sido el primero en salir huyendo, avergonzado de su error?

No me insultes.

¿Es que se cree usted su mujer? Guárdese ese anillo, que con tanta vanidad muestra. ¿Qué valor tiene cuándo él renuncia a montarla como su amada mujercita se merece?

Igual que montó a tu madre, de una manera bestial y salvaje, tanto como para que su fruto se retuerza de rabia y escupa veneno.

Putá.

Sangre. No me pegues.

A mi madre ni siquiera la mencione. Ni a ella ni a nadie de los míos.

Te has atrevido a golpearme. Pero todos tus golpes, todas tus amenazas, no me humillan tanto como tu forma de hablarme.

No permito que ensucie la memoria de mi madre con toda la inmundicia extranjera que ha traído consigo y como una peste la rodea.

Me rebajas a lo más sucio, cuando no lo merezco. Crees que tu desprecio no me afecta y que puedo tragarme toda esta vergüenza...

Escuche.

Suéltame.

Quiero que escuche bien.

Me haces daño.

Por favor, dime lo que quieras, pero suéltame.

Suéltame.

No me mires así.

No me mires con esos ojos.

No me mires.

Dios.

[FEDRA]

No me mires así No vuelvas a mirarme Porque cuando tus ojos me miran empiezo a ver las cosas demasiado claras Porque entonces comprendo cuál es nuestra

auténtica maldición Porque lo que más deseas aquello que más deseamos es aquello que más prohibido tenemos Entonces siento que todo mi odio se vuelve contra mí contra mi cuerpo contra la loca imaginación que me empuja desde dentro deseando lo que más debería aborrecer Contra lo que agita mis entrañas cuando tú me miras cuando siento el contacto de tus manos No te vayas escúpeme insúltame golpéame Quiero sentir otra vez tus manos sobre mí Vete no vuelvas a aparecer ante mí Es mejor que no vuelva a verte Enloquezco Entonces era eso Eso es lo que hace que nos comportemos como dos animales Puedes llenar toda la casa de mujeres pero ahora sé que soy yo en quien piensas A cada acometida con cada jadeo con cada arrebatos soy Yo la que debería arrebatarse contigo fuera de mis brazos mis brazos que sólo deben ser para ti

La locura de la mujer cohabitando con un ser que no le corresponde. Ayuntándose en su pasión contra natura con la bestia que surgió de entre las olas. El brillante semental de piel blanca como la espuma que atraído por el engaño penetró en un cuerpo que no le correspondía rompiendo con su miembro tejidos que hasta ahora nadie se había atrevido a ultrajar. Un laberinto de palabras para encerrar al monstruo fruto de la pasión prohibida. Un laberinto de leyes para encerrar el agravio con el que la naturaleza se vengó de la lascivia de la mujer. Un laberinto ningún laberinto podrá contener toda la fuerza toda la violencia toda la desesperación

[HIPÓLITO]

No soy inocente, tampoco podéis buscar en mí un culpable. Nada reprochable he hecho, lucho contra unas circunstancias impuestas por otros. Lucho y si salgo derrotado es porque no he tenido otra opción. Nadie puede juzgarme porque nadie

hay nadie capacitado para hacerlo. No me pidas más responsabilidades, no busques en mí culpas, pues tú no me dejaste oportunidad ninguna para oponerme con mi voluntad a esta encerrona. Tú con tus acciones ambiguas me has llevado a esta situación, y quieres abocarme con tu ausencia a un desenlace que aborrezco. La metiste en nuestra casa y apenas te uniste a ella me abandonaste dejándome con ella. Entonces, cuando con tanta precipitación saliste de la casa, cuando con tanta urgencia abandonaste el país, no pensaste en las consecuencias. Me has encerrado con lo que más temo. Y la has dejado a ella, mujer indefensa inconsciente de todo el mal que vive dentro de ese cuerpo que puja por derrotarme. Nadie me ha dejado elegir. No me pidáis mayor responsabilidad en lo que ocurrió, en lo que va a ocurrir. Huiré de esta casa, pero no puedo escapar de su imagen, que late en mi interior. De su rostro que vive en mi mente enrareciendo todos mis pensamientos, de su nombre que atraviesa cada una de las palabras que salen de mi boca. Del aire que de mi boca sale corrupto por su aliento que invade mis pulmones. Si es así, por abjurar de ella abjuraré de mis palabras, de mi pensamiento y del aire que de mi boca sale. Por negarla a ella me negaré a mí mismo. Antes de caer en sus brazos me arrojaré desde lo más alto buscando mi final. Nunca más volveré a acercarme a ella, aunque eso signifique renunciar a mi casa.

[FEDRA]

¿Dónde estás ahora? ¿A dónde has ido, con tanta prisa como para dejarme aquí, sola, ignorando este matrimonio, dejando más de una promesa sin cumplir? Aquí olvidada, aquí sola, desamparada, en esta casa en la que me falta aire para respirar. A su lado. Con sus ojos.

sucia extranjera

mujer de mil caras

sonríes, aparentemente amable

desconfiamos de ti

*desconfiamos de tanta bondad
de tanta inocencia
no sabemos lo que escondes
pero lo sospechamos
ya has conseguido al padre, ahora querrás al hijo
tu avidez es imparable*

¡Basta!

[HIPÓLITO]

*quisiste ser un abanderado de una nueva causa
quisiste encabezar nuestras filas
pero hemos confirmado nuestras sospechas
indigno hijo de tu padre
no supiste tomar de él lo bueno
sólo imitar sus errores y acrecentándolos hasta
convertirlos en pecado abominable*

Nadie me puede reprochar nada, En todo me he comportado con justicia, nada ha enturbiado mi pureza, Mirad mi frente, clara, Mi piel blanca, Mis ideas siguen siendo de hierro, implacables, duras,

La mujer en tu casa.

Es la mujer de mi padre. Que él os rinda cuentas.

Parece ser que la defiendes.

Nada tengo que ver con ella.

Entonces todo tiene fácil solución: échala. ¿Estás dudando?

Fácilmente olvidas ahora lo que en público pregonas.

Es una extranjera.

No quiero complicarme en nada que afecte a esa mujer.

Ha ensuciado tu casa y tu nombre.

¿Qué queréis entonces de mí?

Elimina a esa mujer.

No puedo enfrentarme a mi padre.

Queremos que cumplas con tu palabra.

¿Por qué yo? Hacedlo vosotros. Os franquearé la entrada para que hagáis con ella lo que queráis.

Debes hacerlo tú.

No obedezco órdenes de nadie.

Te olvidas de que tenemos tu firma. Lee a lo que con ella te has obligado.

Yo no he podido firmar esto.

Querías crédito ilimitado.

Nosotros también necesitábamos de ti cierta forma de crédito ilimitado.

¿De mí?

Eres muy valioso. Muy valioso para nosotros.

Papeles, papeles, papeles. No me preocupan. Son firmas sin valor.

Sabemos a quién se lo tenemos que dar. Hay mucha gente que te sigue. Confían en ti. Te creen la encarnación de todo por lo que tienen que luchar. ¿Te parece que les gustará conocer todos los secretos que esconde su líder? Piénsatelo. Podemos ayudarnos mutuamente, y entonces todo será mejor para todos.

¿Y luego?

Elige tú. Si nos haces caso, tendrás todo lo que quieras. Si no...

Podemos negociar. Decidme qué os debo, os devolveré todo, os compensaré bien. Os puedo ayudar en otros asuntos. No podéis obligarme a hacer eso. No seguiré vuestro juego. Me da igual a dónde vayáis con esos papeles. ¿Me oís? No me dais miedo. ¿Escucháis lo que os digo? Respondedme. Respondedme.

Las nubes se agolpan sobre la casa. El viento remueve los cimientos del cielo. Entre tierra y tierra el mar se crispa, oscuro, y sobre él, atravesándolo, el aire trae negros presentimientos. Recuerdos tristes. Quiero olvidar. Muevo mi espalda, agito mis hombros, giro mi cabeza. Si aún tuviera. Si aún tuviera pulmones los llenaría de ese aire que viene de mi tierra que ya no es. Pero no me traerían el aroma de los naranjos, el brillo fresco de la hierba, las agujas del pinar sino el negro humo de la hoguera, el estruendo del bombardeo, el hedor de la carroña pudriéndose sobre la tierra. Nosotros voces sin cuerpo añoramos esa tierra que ya no existe donde hace tiempo tuvimos cuerpo. Manos, brazos, piernas, ojos, rostro. Tus ojos, tu rostro. Tú y yo. Tu boca, tus labios. Tu aliento. El sabor de tu boca. Esa tierra donde los cuerpos

aprendieron a jugar, a tocarse, a luchar, a amarse en las plazas, en las calles, en los espacios de mi ciudad que ya no existe.

[FEDRA]

es tu imagen no su imagen Padezco por tu imagen como reflejo suyo pero dibujada sobre otro cuerpo tan distinto Ya no la misma imagen la que me arrancó de la miseria de un país de restos no la imagen en su cuerpo como una roca que me desposeó me hizo su mujer No ya la misma imagen que en ti en tu cuerpo como árbol en cuyas ramas quisiera mecirme me hace desvariar Su imagen en tu cuerpo ya no es la misma imagen Su imagen me hace ocupar un lugar Sobre tu cuerpo su imagen tu imagen me desposee de todos los lugares y deslumbrada vago perdida en un valle inundado por los reflejos del sol en tus ojos

No debo No debo dejarme sucumbir por estos cabellos por estos labios que dejan escapar tan dulce aliento por esos ojos que en el sueño tras tus párpados se guardan Su piel Su suavidad Tus mejillas Tu barba rompe abriéndose paso abriendo los poros Como espadas Punzantes clavándose arrebatos atravesando mi piel

Mi amor

Amado No amante

Mi amor

permanecer eternamente en este instante en que no hay nada que me haga pensar Recordar que tú no eres tú sino un nombre prohibido Recordar que yo no soy yo sino alguien a quien tú no osarías mirar como una mujer deseada Imposible para ti Tú enfrentado a mi pero No quiero tu comprensión No quiero piedad no necesito la lástima de nadie Sólo quiero este instante que la noche prolonga más allá de la eternidad entre tus cabellos donde mis dedos trazan surcos donde mis labios esconderían Sembrando Simientes Más de un beso como semilla Yo florecería en los campos de tus cabellos una Nueva Primavera más de una Confidencia en voz baja los labios Rozando tu vello Erizando con mi lengua Saboreando el sabor de tu piel Mientras mis labios te confiesan este amor que se avergonzaría de vivir fuera

de Este instante que es sólo nuestro lo único nuestro Detén tu dedo descarnado
Detén el paso de los minutos los segundos las horas Alarga este hueco olvidado por
el reloj Éste no lugar donde no estamos Este momento en que nadie vive Paralizado
entre dos suspiros de mi amado Quiébrate en las tinieblas Sol no conviertas con tu
cruel evidencia mis caricias que no quieren caer en culpa Que no quieren
extenderse más allá de este instante vetado a todas las miradas Estas caricias Mías
sólo mías No las conviertas con el esplendor de tu luz escándalo público en mi
pecado Reprochando Adúltera Traidora Incestuosa Triste mujer en mi pecado

[HIPÓLITO]

dentro de mi sueño.
entre sus brazos.
entre mis labios.
en su sueño.
jamás.
basta.
vergüenza.
olvidar lo que no recuerdo.
entre los pliegues del sueño.
esa sensación robada.
donde debería haber odio.
sólo odio. ira
dale fuerza a mi puño para que caiga sobre
ella (su débil cuerpo)
hunda su frente ahora que en el sueño no tiene
posibilidad para
con una mirada desarmarme
basta.
jamás.

basta
quisiera que mis actos pudieran seguir a
mis palabras.

[FEDRA]

el hueco Sólo el hueco de su cabeza en mi regazo
el frío me arrebató la calidez con que su cuerpo
en mi regazo
en mis labios su piel
y ya nada
entre mis labios entre mis brazos su sueño
y ya nada
capturada su imagen en mi retina
entre mis brazos su cuerpo
un cariño por dos veces ausente
por dos veces despojada
dos veces abandonada
Esperar

No esperes más. No mires más allá del mar.

Esperar

*No esperes.
Nadie acudirá hacia ti desde el otro lado del mar.*

Esperar

Reniega de cualquier esperanza.

Esperar

Hojas detenidas. Minutos secos. Tiempo perdido.

Esperar

*Cuenta los días. Cuenta las horas.
No habrá más días. No habrá más horas.*

en mi corazón chocan y se entrelazan dos vientos fríos

*Prepara ropas negras. Dispón los funerales.
Procúrale a tu esposo lo que tu padre y tus hermanos no tuvieron.*

hay un sabor a arena en mi boca
si él me besara ahora sería como comer tierra

No esperes más.

Sobre su barco él volverá sonriente

Muerto. No esperes más.

No os burléis con falsas noticias

Muerto

Rumores inciertos

muerto

Negras suposiciones

muerto

Rumores Mentiras Mentiras

muerto.

[HIPÓLITO]

Dadme tiempo. Conseguiré ese dinero. Sólo pido tiempo, el mismo plazo que le dispensáis al más indigno de vuestros deudores. Pido lo justo, nada más. O menos que eso, la mitad de ese tiempo indigno. Una semana. Días. Un sólo día. En unas horas podría conseguirlo.

Os pagaré con dinero. Todo lo que os debo, acrecentado con sus intereses. Sólo dinero me podéis reclamar. Nada más.

Parece que no sabéis con quién habláis.

Podría acabar con vosotros si yo quisiera

Con que sólo yo moviera un dedo vuestras cabezas caerían rodando a mis pies.

[FEDRA : HIPÓLITO]

Mi dinero.

Lo que tengo es esto. Nada más.

Tiene que haber más, mucho más. Vete al banco. Empeña ese anillo. Busca debajo del suelo. Pero tienes que dármelo, lo necesito. Para mi padre ese dinero no es nada.

No hables de tu padre ahora.

A mí no me engañas.

Yo nunca cogería para mí un solo céntimo del dinero de tu padre. No lo necesito, no lo quiero. Pero no hay tanto como tú pides.

No me hagas perder el tiempo.

Registra la casa de arriba a abajo. Llévate esto porque yo no sé de ningún dinero más, ni aquí ni en ningún sitio.

No soy tonto.

Suéltame.

Te voy a matar.

No me toques.

Obedéceme.

Por favor.

No.

(Has conseguido perderme)

(Vuelves a mirarme con esos ojos...)

(Qué me importa ya todo – estoy acabado)

(Todo se derrumba a mi alrededor)

(Qué me importa ya todo)

Quitémonos las máscaras.

Me haces daño.

Cállate.

No te acerques a mí.

Soy un hombre. Tú eres una mujer.

Soy la esposa de tu padre. Respétame.

Por qué lo voy a hacer. ¿Por él? No. ¿Por ti? ¿Por qué? Por tu terquedad, por tu estupidez, por tu insolencia, por ti.

Déjame.

Por ti. Por tus ojos, por tu boca, por tu sexo, por ti.

Gritaré.

No. No vas a hacerlo.

[FEDRA]

cristales
rotos
tragando
saliva
la sangre
bolsas de sangre
en mi vientre
cristales
rotos
no
no abráis las ventanas
dejadme la oscuridad
la luz de las tinieblas
resbalando mis lágrimas
en la carne macerada
el color brillante de los golpes en la carne
no
nada más
sólo cristales
rotos
saliva
lágrimas
sangre
nada más

[HIPÓLITO]

un árbol que crece

las ramas dedos al aire

la ira que golpea
sangre en las sienes

ahogado en un quejido, en un jadeo
estremecimiento íntimo, su cuerpo estremeciéndose

y sólo la luz, blanca,
inundando la retina

al abrir los ojos, en las ramas,
en la retina, su mirada anudada

el gesto inútil y violento
convertido en palpito común

FEDRA

Mis manos uniéndose tras su espalda
en una muda invisible plegaria
un nudo que ninguna espada podría romper
aprendiendo tras el dolor la confianza
el hablar sin palabras
el asentir calladamente
su corazón y el mío en un único latido

tú y yo
sólo tú y yo
No pienses en más nombres
sólo
tú y yo

[FEDRA]

Y ahora las manos vacías. El cuerpo vacío. Mi cabeza vacía. El corazón ausente.
Sabor amargo. Boca seca. Dolor tras los párpados.

Los dedos quebrados.

Elevándose al aire, burlados:

¿Dónde estás? ¿Dónde has ido?

Una historia sin mañana. Sola.

De nuevo sola.

Huérfana y viuda. Engañada.

en mis entrañas comienza a

moverse

desde fuera del tiempo, encarnado

en un nuevo tiempo. Un nuevo tiempo sin futuro. Tú eres el futuro, agitándote en
mi interior.

Triste fruto del ausente. Tu padre no sabe que existes. No lo sabrá.

Sin padre, sólo existes para mí.

¿Dónde está?

¿Quién? ¿A quién buscáis?

No te hagas la inocente. Lo sabes bien.

No.

Dinos dónde se esconde.

No.

Se ha comprometido a algo con nosotros y ahora le reclamamos lo que nos debe.

No os puedo ayudar. Ni siquiera sé quiénes sois.

Amigos, de manera imprecisa. Y tú, ¿quién eres?

Familiar, de manera imprecisa.

No te faltan fuerzas para bromear. Sabemos quién eres.

Sabemos lo que él pensaba de ti.

No me interesa nada de lo que me podáis decir.

Sabemos bien lo que eres. Sabemos bien lo que él hubiera deseado hacer contigo. Lo que él hubiera hecho contigo con sus propias manos si no le hubiera faltado coraje.

No me asustan vuestras amenazas.

Nos volveremos a ver.

[FEDRA]

Resignada a ti.

A tu cuerpo aún sin forma.

Entregada a ti. Me has descubierto que puedo albergar un mundo dentro de mí.

Con tu voz callada, tantas cosas me has enseñado.

Eres sólo mío.

Yo te protegeré contra él.

Te esconderé de él, de los suyos.

Nadie te hará daño.

No es tu padre. El crimen, la violencia, no hacen padre a nadie.

Duerme ahora.

Sigue durmiendo, tranquilo.

duerme Pero en mi interior se agita la ira No reclamo el daño la violencia el dolor la Vergüenza No reclamo que reconozca al hijo que engendró en mí Reclamo lo que le di libremente Sin responder a ninguna coacción Lo que yo creía que él me pedía de buena manera Me entregué como una chiquilla a un hombre que sólo me quería ofender No encontró otra arma más humillante para ello que mi propia inocencia Nuevamente engañada Estoy sola Únicamente me acompaña en mi interior ojos sin mirada boca sin voz Es mío Sólo mío No busquéis a ningún padre para un hijo que el egoísmo la soberbia engendraron con trampas en mi interior sólo buscando mi Humillación mi Ruina

las voces han callado hablo y no me respondéis Compañeras en este destierro Fiel escolta de fantasmas de ilusiones rotas de vidas destrozadas ahora Voces enmudecidas No Nunca más volverán Nunca más volverá a escuchar Fedra el aliento de su tierra extranjera de su tierra de ruinas de restos Nunca más oirá sus consejos y en ellos el aroma de los naranjos ahora quemados la luz de los viñedos ahora secos la canción del mar rompiéndose en espuma y lágrimas al besar Tierra mi país Borrado de los mapas

[FEDRA : HIPÓLITO]

¿Para qué has vuelto?

¿Quién es el padre?

No tengo por qué rendirte cuentas.

Es algo que me afecta.

¿A ti? No. Nada tiene esto que ver contigo.

Aún eres la esposa de mi padre.

Y vienes a comprobar qué ha sido de su honra y del honor de vuestra familia.

No.

¿Entonces?

¿Es mío?

No tiene por qué ser tuyo.

No juegues conmigo.

¿No es todo para ti un juego?

No.

¿No viniste contra mí, no te importó violentarme y abandonarme luego, dándote igual de cuáles serían las consecuencias? ¿Todo fue un juego para ti?

Es mi hijo. Llevas dentro de ti un hijo mío.

Si es así, ¿qué vas a hacer?

¿Qué vas a hacer tú?

Poca opción me queda.

No se te ocurrirá tenerlo.

Dejaré que el tiempo pase. Que el tiempo juzgue y decida, que haga y deshaga.

Por lo que veo, has decidido parir a esa criatura, pese a quién le pese.

Es mío. Mataría y moriría antes de dejar que alguien le hiciera daño.

Y te quedarás en esta casa y meterás en ella a un bastardo.

Le daré lo mejor que esté en mi mano. Dentro o fuera de esta casa.

Si es mío, yo también tengo derecho a decidir qué será de él.

Te lo repito de nuevo: no es tuyo.

Has corrompido el aire de esta casa con tus costumbres bárbaras. Te has permitido ensuciar y destruir lo que mi familia tardó siglos en poner en pie. Has traído la perdición a esta casa y a la estirpe de mi padre y el deshonor a mi patria

Antes vosotros entrasteis en mi país y lo arrasasteis. Entrasteis en la casa de mi padre y la demolisteis, hasta que no quedó piedra sobre piedra. No les bastó a los tuyos masacrar a todos los míos: a mi padre, a todos mis hermanos. Aplastaron y deshonraron sus restos. Hicieron un amasijo con su carne y los escombros de la casa de mi padre. Vacieron sus ojos y removieron sus entrañas y convirtieron en polvo sus huesos. Mi familia es ahora ciénaga que anega el lugar donde antes se alzaba mi casa. Ahora, tras traer la desgracia a mi vida, a la vida de todos los míos, tras destruir mi país, cuando yo por todo el mal que me habéis hecho os devuelvo bien con una vida nueva, me echas en cara traer la suciedad, la destrucción, la barbarie, la perdición a tu casa, a tu estirpe, a tu patria.

Entonces todo es una venganza fríamente calculada y ejecutada con milimétrica precisión. Complétala ya deseando la muerte de mi padre. ¿Qué urdirás para eliminar a tu esposo?

Nunca he querido yo eso. Ninguna razón me llevaría a querer ninguna desgracia contra él.

Con cuánto placer quisieras verle muerto.

No es así.

Quién sabe si con malas artes no has procurado que en el campo de batalla le alcance la muerte. Con extático duelo llorarás en su funeral, ante todos, ante los generales, ante los jueces, ante los senadores, ante el Pueblo, ante el Presidente. Lágrimas conmovedoras, brillantes y gruesas como perlas, resbalando por tus mejillas de cera, y por dentro te regocijarás con tu triunfo, con la culminación de tu venganza.

Cállate.

No me voy a callar. No pararé hasta echarte de aquí a patadas.

Antes me iré yo que permitir que me hablen de esa manera.

Me extraña que tan fácilmente te rindas. Todo es una estratagema más. Como ese ser que se agita en tu interior y con el que piensas emponzoñar esta casa.

No hay razón para que yo siga aquí. Nada me ata ya a esta casa.

Tú padre ha muerto.

Tu padre ha muerto. No quise decírtelo, no sabía cómo hacerlo.

Tu padre ha muerto al otro lado del mar. He querido agotar la última brizna de

esperanza, pero ni tú ni esta casa os merecéis ya ninguna esperanza.

No puede ser verdad.

Dentro de unos días tú asistirás a su funeral.

Me quieres confundir con tus ardidés de arpía.

No me atreví a contártelo, no quería ser yo quien te dijera esta noticia.

Me asombra tu delicadeza.

¿Dónde vas?

Déjame.

No me abandones.

Aún no has acabado conmigo. No voy a quedarme aquí y dejar que me despedaces con tus zarpas.

Ven a mi lado. Podemos olvidar, rectificar tanto error. Podemos vivir.

¿Vivir, contigo?

Sí, vivir; los dos juntos.

No hay un tiempo para nosotros dos. Nunca lo ha habido.

No salgas de la casa. No te dejaré ir.

Apártate.

Hemos cometido demasiados errores. No cometamos más. Podemos seguir juntos, pese a lo malo que haya pasado entre nosotros.

¿Yo, contigo?

Sí.

¿Cómo me vas a convencer de ello?

Con una sola razón: tu hijo. No tiene culpa alguna.

No es hijo mío.

Cuando lo tengas entre tus manos pensarás de otra manera.

Lo que dices no es posible.

No me vuelvas a abandonar.

Estoy ya tan lejos.

No me dejes de nuevo sola.

No oigo ya tu llanto.

Te has ido. Sin importarte lo que le pueda ocurrirnos a tu hijo y a mí.

Mucha distancia. Siempre he puesto mucha distancia.

Mi pequeño, yo te defenderé. Te defenderé de tu mismo padre.

[HIPÓLITO]

He estado lejos. He visto las cosas siempre alejado. Muy lejos, kilómetros de distancia.

El viento me besa la cara. Un viento cálido.

Los ojos cerrados. Los párpados.

El ulular del viento, soplando desde tan lejos, silbando en mis oídos.

Como una mano negra la sombra de los árboles. El sol trazando surcos, dedos oscuros hundiéndose en la tierra.

Aprieto los dientes. Aprieto hasta sentir las encías reventando.

Cierro los ojos. No soporto la uña larga del sol, estirándose, declinando, el sol ahora yaciendo bajo un sudario de arena.

No quiero oír. No quiero pensar.

Mis botas están gastadas, abiertas. Debo seguir caminando. Todavía siento frío.

La montaña es una mole enorme, me ahoga.

No puedo volver atrás. No puedo ir hacia donde ella está.

[FEDRA]

Allí. Por allí. Aún se ve su rastro. Si entornáis los ojos y forzáis la mirada podréis ver su figura contra el horizonte, en el borde mismo de la noche. Miradle allí detenido. Su duda, sin atreverse a ir más allá.

¿Qué quieres a cambio?

Protegedme de él, no sea que, sorprendiendo a todos, en contra de toda previsión, se dirija hacia aquí. No quiero verle cerca de donde yo esté.

palabras, las palabras, las palabras, las palabras, no las entiendo. No las entiendo.

[HIPÓLITO]

luna
sombras
ojos
luna
encrucijada
aliento
torre
espada
manos
dientes
luna
alarido
agua
cuchillo
chillido
golpe
luna
barro
silencio
silencios
cuchillo
cuchillo
golpe
luna
huella
agua

torre
nubes
cuchillo
golpe
luna
luna
luna
boca
sangre
quejido
cuchillo
golpe
golpe
luna
uñas
tierra
uñas
barro
uñas
tierra
uñas
golpe
luna
susurro
llamada
susurro
torre
agua
resplandor
barro
sangre
espadas

aliento

ojos

luna

[FEDRA]

... mañana ... puerto ... siento que hayas creído que ... CAMBIO ... antes fue imposible ... no pude evitarlo ...razones de estado ...ya vuelvo ...quiero estar contigo ... todo un océano es poco ... CAMBIO ...siempre seguro que no ha pasado nada ... las elecciones ... una gran campaña ...tú conmigo, a mi lado ...tú y mi hijo, los tres ... todo el apoyo ...CAMBIO ... mañana mismo ... flores ... mañana mismo ...mañana ...

Preparad la llegada. Engalanad las calles. Mañana es el día. Ya regresa el que creímos muerto. Surcando el mar, vuelve a la patria. Viene en su barco, un pie adelantado sobre la proa. Si se fue como jefe de soldados, ahora vuelve como jefe de la patria. Regresa para hacerse cargo de nuestras vidas. Le acogeremos con entusiasmo, inclinaremos nuestras cabezas ante él, pondremos en sus manos las riendas de nuestras ciudades. Preparaos para la vuelta triunfal de nuestro adalid.

ya se oye el surco del mar abriéndose para dejar paso a mi recto marido a mi fiel esposo a mi cónyuge y padre mío en mi orfandad Regresando para entrar en su casa y contemplar por sí mismo la infamia cebándose en su estirpe destruyendo sus bienes más queridos sus seres más amados Queda poco tiempo para que él se encuentre con su infiel mujer con su adúltera concubina con la traidora extranjera la asesina de su primogénito la que no dudó en sacrificar al que más deseaba ante el temor ante el miedo dejándose engañar sirviendo de arma para la muerte del que más amaba No quieran estos ojos ver un nuevo día una nueva luz si lo que van a ver es tu cuerpo inerte mis manos inútilmente peinan estos cabellos llenos de barro

mi boca lame estas heridas en las que la sangre seca negra ya ha dejado de manar mi pecho se junta con este pecho que agota sus últimos estertores mis manos enlazan las manos grandes ya sin fuerza y mis labios se juntan a estos labios ennegrecidos de los que se escapa ya todo el calor pero que aún conservan la ternura que siempre nos negamos cuando nos correspondía cuando tan fácil hubiera sido amar y ser amado y gustar de tu boca y que tú tomaras de la mía mi alma estrecharnos en un abrazo mi amado

Todo mi amor guardado para ti todo mi amor nunca tocado por ningún hombre nunca entregado a ningún hombre reservado sin saberlo a ti y sólo a ti y he sido yo la causa de tu muerte mi amor respóndeme no me dejes sola a este lado del mar llévame contigo abrázame por última vez No queda tiempo no queda tiempo Tan queridos son los momentos para mí Tan queridos estos últimos momentos después de los cuales el tiempo no será sino lóbrega prisión Llévame contigo antes de abandonarme antes de que tus pies anden bajo otros cielos desconocidos a los mortales antes de que mis manos se queden huérfanas de tu cuerpo de que mis ojos se cieguen al no iluminarse nunca más con la luz de tu rostro de tus ojos en mis ojos el tiempo se escapa Tu vida con él con cada segundo con cada segundo que se escapa mi vida sin la tuya deja de tener sentido

Ya no veo más que a través de una niebla el cielo tus ojos te reprocho mi amado que no supiéramos disfrutar de otra manera esto que a nosotros dos y sólo a nosotros dos estaba reservado Nadie iba a quitarnos lo que sólo era nuestro y no fue sino un momento de enajenación lo que permitió que nos abriéramos el uno al otro Sólo la locura juntó nuestros cuerpos en un deseo de destrucción y allí nos encontramos desafiando toda ley uno junto al otro uno dentro del otro No quisimos afrontar la verdad que nuestros cuerpos sí conocían que nuestras almas ansiaban y nos empeñamos en enfrentarnos en ser enemigos el uno del otro

Nos negamos el amor no quisimos mirarnos no quisimos encontrarnos en nuestros ojos en nuestras manos en las caricias el tacto que nuestras lenguas se encontraran en un beso que haría imposible la separación

aún no aún no Espera un poco un poco más Resiste quiero contarte tantas cosas quiero que sepas que te llevas contigo todo lo que hay dentro de mí

caminar hacia atrás sin importar caminar de espaldas caminar recuperando caminar
juntos alejarnos de todos de todo alejándonos de este momento olvidándolo una
nueva vida para los dos caminar tú y yo
pero este momento este instante es el que nos ha dado el uno al otro es en el que te
he recibido a ti me has sido dado sólo para mí
deja que te mire por última vez antes que la muerte me robe tu rostro para siempre
quiero que mi última mirada recoja los rasgos de tu cara en vida no velados por el
frío de la muerte quiero besarte en ese último momento y que tu alma cuando se
escape de tu cuerpo se albergue dentro de mí en mi seno para siempre tú y yo
para siempre tú y yo
guardaré para siempre tu imagen y esa imagen vivirá en tu hijo nuestro hijo ese hijo
que yo le entregaré a tu padre con la verdad un nuevo hijo a cambio de un hijo
perdido tu hijo sabrá quién fue su padre tu hijo sabrá cuál fue tu nombre vivirá para
que lo sepa Yo viviré para que él lo sepa Mi amado Adiós mi amado Adiós

notas sobre LOS RESTOS Fedra

LOS RESTOS toma, renovándolos, procedimientos formales de la tragedia griega, al tiempo que su temática acude al legado mitológico clásico: Agamenón en su primera parte, **LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa** y la figura y tragedia de Fedra para esta su segunda parte, personaje que a tantos dramaturgos y creadores ha inspirado.

LOS RESTOS Fedra reduce los personajes del relato clásico a sus protagonistas, Fedra e Hipólito. El personaje de Teseo se vive como ausente y el resto es incorporado por el Coro, que también amplifica y convierte en real el miedo, la angustia, el deseo que atraviesan la conciencia de la protagonista. Su estructura en cuanto a disposición de las escenas se ajustaría a un patrón cronológico que es el del relato que se establece afín al mito y, en última instancia, al desarrollo interno de la conciencia de la protagonista. La historia se proyecta desde un pasado de tan remoto casi tan legendario como el de la hija de Minos para llegar a la culminación del destino de Fedra, convertida en una nueva Piedad, acunando entre sus brazos el cuerpo moribundo de su hijastro, de aquél que de ninguna manera pudo ser su amante, mientras el barco de Teseo regresa desde la muerte a puerto. Se crea así una nueva figura mítica a partir de elementos tomados de mitos precedentes.

La exploración que propone **LOS RESTOS Fedra** no es simple arqueología, sino una búsqueda de una forma de teatro viva y nueva, de procedimientos de la tragedia que el drama psicológico desde el siglo pasado ha desestimado o, en el peor de los casos, fagocitado y simplificado. Intenta rescatarlos para mostrar que hoy en día están mucho más vivos de lo que pretenda estar cualquier tipo de teatro más preocupado por una reconstrucción naturalista.

Así, huyendo de una tradición impuesta desde el siglo XIX, se intenta prefigurar un teatro para el XXI que afianzaría sus pilares en modelos que existieron hace más de dos mil quinientos años.

NECESIDAD DEL MITO

En cierto momento lo cotidiano se entrecruza con el mito. El mito es un relato primero, ancestral. Una narración que establece un gesto fundador. Da cuenta de hechos que inauguran, que marcan un tiempo de inicio en el desarrollo de lo humano. En una época como la que vivimos, en la que el hecho de la significación se desvanece, el que el mito resuene en situaciones cotidianas supone una epifanía en los personajes que les revela sus más ocultas motivaciones. Marca en un deambular por el sinsentido en que vagan una flecha, un destino. Lo azaroso converge con lo fatal.

Actualmente el relato vive una crisis que puede ser letal para su pervivencia. El relato pasa por su desmembramiento y su fragmentación, y la suplantación de éste por "trozos de realidad" ofrecidos con toda su carga de rudeza y brutalidad por los medios informativos y los "reality-shows" televisivos. Acudir de nuevo al mito tiene su importancia porque éste supone un marco más general que permite la posibilidad de lo narrativo. También porque constituye un catálogo completo de situaciones y actitudes de la psique humana que nunca la historia logrará superar; así mismo, por la importancia que el mito tiene en el rito, y éste en las formas de expresión teatral; y finalmente porque formula un Misterio que desde esa crisis del relato tenemos que empezar a reconsiderar.

LOS RESTOS Fedra

En la tragedia griega los héroes dialogan con un coro encabezado por el corifeo. Los actores se restringen en Esquilo a dos, aumentando a tres en Sófocles y Eurípides.

En **LOS RESTOS Fedra** se reducen no sólo el número de actores sino el de personajes que aparecen en escena a dos y un coro que interviene, comenta y modifica la acción. El coro personifica por una parte los otros personajes que intervienen en la acción, acompañando la peripecia de Hipólito, y por otra, en el caso de Fedra, es una voz que comenta y vive con ella su trayectoria, esta vez más íntima. De alguna manera es una exteriorización de la psique de la protagonista. Cumple una doble función, entonces, y además diferenciada para cada uno de los dos personajes que intervienen en la tragedia.

La trayectoria de los personajes, y sobre todo el de Fedra, es una trayectoria trágica. Se pronuncia el cambio de fortuna y a través de éste se perfila su personalización.

El lenguaje no responde tanto a una caracterización como al retrato de una fractura. Disolución de la conciencia. Agonía trágica del personaje y punto último de su definición, a punto de desaparecer.

APÉNDICE

ESCENA PARA FEDRA

(El escenario es un bosque-laberinto creado por telas que cuelgan del cielo. Telas blancas y bastas, que recogen y difunden la escasa luz de la escena, cayendo a un suelo cubierto por otra tela más grande, bajo la que yace el cuerpo muerto de un hombre. ELLA está acucillada, apenas visible tras el bosque de telas. REDOBLE DE TAMBORES. Alza lentamente la cabeza, mira a un lado, a otro.)

Los momentos me son caros, escuchadme. Los momentos me son caros. ¡Escuchadme!

(Se arrastra por el suelo de tela, jugando a enterrarse en él y descubrirse. Las frases en negrita se acompañarán o serán seguidas por el golpe de un tambor.)

Un laberinto para encerrar al monstruo, **mi querido hermano**. Fruto del vicio de mi madre. Herencia fatal de mi sangre. La sangre que corre por mis venas. **Ella me impulsa, no puedo ir contra la fuerza de mi sangre.**

(ELLA siente su cuerpo, siente su vientre.)

No hay nadie en palacio. Han dejado sola a la extranjera. Estoy encerrada en una jaula de oro. Casada con el que hizo caer en desgracia a mi stirpe. **Condenada a que ésta se diluya con la suya.**

(ELLA, ya de pie, inspecciona por entre las telas. Se ríe.)

Reina de sus propios captosres. El rey ha hecho de mí madre de un hijo al que no supero en edad. El palacio está lleno de relojes. Desde siempre son juguetes por excelencia para los monarcas. **¡Parad todos los relojes!**

(ELLA vuelve con violencia las telas.)

El rey ya no está aquí para darles cuerda. ¿Se han parado todos los relojes? **Su maquinaria aún resuena dentro de mi mente.**

(ELLA se detiene. Escucha en silencio. Murmura.)

Los momentos me son caros. Las agujas se han detenido, clavándose en mi corazón, como las flechas del cazador aciertan el corazón de la gacela. Los ojos del cazador me han prendido en una dulce inmovilidad, y ahora que sé que estamos solos le busco en el bosque. **Su dulce nombre, sus ojos, los busco tras cada árbol.**

(ELLA detiene su búsqueda.)

Él no se negará al amor de una madre. Quisiera que esa palabra, madre, quedara borrada, y que sólo hubiera amor entre él y yo. **El amor entre hombre y mujer. Decidme, ¿por qué me rechaza así?**

(Baila en el laberinto.)

Laberinto de árboles que le escondéis de mí. Me dais más celos que los que pudiera sentir

por una mujer. **¿Por qué él, al confesarle yo mi amor, de nuevo huyó entre vosotros?**

(Revuelve las telas con desesperación. Va buscando, con un ansia obsesiva.)

Sé que queréis esconderle. ¿Por qué, por qué impedís que yo tenga de él aunque sólo sea su sola imagen?

(Se detiene ante el cuerpo yacente. Dos sombras la agarran por las muñecas y la atan con dos largas cuerdas que sobrepasan el espacio de la escena y que tirarán de ella, limitándola de movimientos y sometiéndola a un gran esfuerzo.)

Esperad, aunque sólo sea por un segundo. Sé que aquí le escondéis. ¿Quién ha vuelto a poner en marcha a los relojes? Detenedlos, aunque sólo sea por un segundo. **Un segundo suyo es todo lo que pido de vosotros.**

(Se agacha ante el cuerpo y lo va descubriendo. Con toda delicadeza, le mesa los cabellos.)

Ahora es sólo mío. Yo cuidaré de su cuerpo. Con mis cuidados no le devolveré la vida, tampoco podré enmendar el cruel trabajo de los dioses, que no contentos con darle muerte también arrancaron de él su belleza. Pero sí que podré de sus despojos hacer un nuevo cuerpo, le embalsamaré **sólo para mí.**

(ELLA lo envuelve en un sudario. Lo hace reposar en su regazo y le acuna. En el siguiente monólogo, las cuerdas alcanzan el máximo de tirantez, deformando las posturas de ELLA.)

¡Cruel injusto padre, que no dudaste en aniquilar al que engendraste, como si fuera un objeto que te pertenece y que en un momento se te hizo molesto! **Pero yo, madre que no te acogió en tu seno, lo abro ahora para ti.**

(ELLA se alza, pese a las cuerdas que tiran de ella, aún arrastrando el cuerpo de su amado.)

Los momentos me son caros. Escuchadme. Dentro de poco os dejaré. No os ocasionaré ya ninguna molestia.

(ELLA se enrolla a las telas, de las que acabará colgada.)

Subiré a una fortaleza a la que nadie más puede acceder, y allí me encontraré con mi amado. Entonces me uniré a él, y no podréis hacer nada por impedirlo.

LOS «RESTOS» DEL MITO

DIANA DE PACO SERRANO Universidad de Murcia

Los restos es el sugerente título que Raúl Hernández Garrido ha dado al volumen compuesto por dos piezas dramáticas premiadas en sendos concursos teatrales: Fedra (1998) y Agamenón vuelve a casa (1996), que se insertan en el ciclo Esclavos junto a Los malditos (1994) y Los engranajes (1997). Ambas obras recuperan en una interesante propuesta dramaturgica los mitos de la tragedia clásica, siguiendo una línea de recodificación mítica con una importante presencia en la dramaturgia española de nuestro siglo (Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, José María Pemán, Antonio Buero Vallejo, Antonio Gala, Alfonso Sastre, Antonio Martínez Ballesteros, Luis Riaza, Carmen Resino, Domingo Miras ...) y, en particular, en el teatro de las últimas generaciones de escritores (Concha Romero, Ma José Ragué, Lourdes Ortiz, Yolanda Pallín, Itziar Pascual ...). Imágenes de la guerra y la violencia, la injusticia, el racismo y el abuso indiscriminado de poder se presentan a través de las historias legadas por la tradición. La deshumanización del individuo, la angustia existencial o los conflictos de la psique surgen tras los rasgos fundamentales de los personajes trágicos clásicos y se desarrollan en los caracteres que nacen y se configuran paulatinamente en su actuación en la nueva escena. Se abandona ahora en muchos casos, frente a la dramaturgia de estética realista, la reproducción de la historia mítica tal y como ha sido transmitida adaptándola a la época y al autor y se centra la atención en los rasgos, comportamientos y reacciones esenciales que se repiten en la historia del espíritu humano, dibujando a través de trazos voluntariamente indefinidos un boceto del personaje y su historia.

Raúl Hernández Garrido, autor perteneciente a la última generación de dramaturgos españoles, la de la década de los 90, se sirve de la materia mítica para construir unas piezas antinaturalistas en las que la raíz del teatro, su forma primigenia, renace de modo casi espontáneo.

La estructura, el lenguaje y la forma, emancipados de los cánones fijos tradicionales, se configuran como emanaciones de la mente desasosegada que crea una historia

1 Raúl Hernández Garrido, Los restos, Fundación Autor, SGAE, Madrid, 1999.

como flujo de sentimientos y experiencias; pero en este teatro de estética innovadora consigue Hernández reflejar también la esencia estructural de la tragedia clásica, a partir de determinadas estrategias de presentación dramática. La vinculación al rito y una personal recuperación del coro, elemento sustancial de la tragedia en sus primeras manifestaciones, encuentran lugar en las piezas de este dramaturgo que consigue realizar una síntesis exenta de artificios entre la tradición y la innovación.

Los Restos: Fedra presenta a la protagonista del mito que dramatizaron Eurípides y Séneca y que ha gozado del favor de los autores desde entonces hasta nuestros días. En esta pieza la mujer de Teseo se muestra a sí misma como una extranjera, arrancada de su tierra, como Casandra, condenada a vivir con el recuerdo de los restos de sus raíces que atrás quedaron mezclados con el polvo y el barro de las calles arrasadas por la violencia del pueblo invasor. Una bárbara de piel tostada que es condenada por ello, al igual que Medea, y que se encuentra inmersa en una atmósfera de violencia, sangre y destrucción en la que se funde la historia del mundo con la particular a través de expresionistas ráfagas léxicas que crean una atmósfera asfixiante en la que el espacio y el tiempo no encuentran concreción. En un marco contextualizador tan universal como el mito se presenta a través de la palabra de protagonista y antagonista el tortuoso ambiente de sangre y terror adaptable a cualquier momento y lugar evocando, en ocasiones, la estética de textos como los de Heiner Müller.

La mención de los desastres del mundo actual: Sarajevo, Chechenia, Argelia, Uganda, y tantos otros, surge de la palabra desgajada de esta figura posible protagonista de cada uno de los episodios. El conflicto bélico que arrasa a la humanidad se convierte en drama de la protagonista al enfrentarse a la figura de su hijo, Hipólito, fuente de atracción y repulsa que ya no está consagrado a Artemis sino al dinero, al juego, al chantaje, al liderazgo mezquino y a la prepotencia del opresor aparentemente victorioso.

La voz de ambos personajes fluye de una misma fuente, su discurso se mezcla con libertad, las estructuras formales se diluyen, las palabras se asocian y rompen en cascadas de imágenes creando duros contrastes entre la utopía y la cruda realidad que no permite otro tipo

de expresión. El caos del cosmos, el laberinto donde está escondido el minotauro que denuncia la violencia extrema se presenta en el fluir del pensamiento, sin pausas gráficas ni jerarquías sintácticas y, paulatinamente, de este desorden formal y existencial se rescatan los restos del mito de Fedra que ha creado su propio ambiente, abandonada por Teseo, la presencia ausente de la pieza; paciente objeto de los abusos del amado hijo, Hipólito, que finalmente morirá en sus brazos, dejándola sola. Fedra engendra un fruto que revelará la verdad de su existencia y se convierte en blanco perfecto de la voz del coro, voces sin cuerpo que añoran la tierra que ya no existe y que recuerdan el dolor y la angustia de las coóforas esquileas o las troyanas eurípideas, víctimas también de la guerra y la barbarie, erradicadas de su tierra y maltratadas por los vencedores.

Unas páginas en las que el autor ofrece algunas notas sobre las piezas dan paso a Los restos: Agamenón vuelve a casa, obra que tiene como fondo argumental el mito trágico del Atrida Agamenón al regreso de la guerra de Troya. El crimen de Clitemnestra dramatizado por Esquilo en la Orestía y por Séneca en Agamenón, el dolor de Electra y la venganza merecida según una ley que trasciende la voluntad humana, como muestran Sófocles y Eurípides, forma parte de una nueva existencia distante del heroico recorrido de los héroes clásicos.

La obra mantiene una estructura en la que se identifica una distribución paralela a la de la tragedia clásica; los episodios y los estásimos corales se conforman ahora como partes dialogadas y monologadas en las que sobre la acción impera la fuerza de la palabra, hasta llegar al momento final, el éxodo con el que se silencia la voz de los personajes.

El nuevo Agamenón, un mendigo desconocido que regresa al hogar, se enfrenta a una muchacha vestida de blanco y salpicada con manchas de sangre que delatan, antes de conocerse, el acto criminal. El retorno del héroe actual recuerda el nostos de un desgarrado Ulises, y la obra se desarrolla como un dilatado reconocimiento orientado en dos vertientes: la externa, al identificarse ambos personajes, y la interna, al reconocer cada uno de ellos su verdad oculta. La pieza se estructura como una recuperación de la historia de sus protagonistas, y en ella los rasgos del mito que configuran la nueva recodificación surgen de modo más concreto que en la anterior. El espacio se reduce al "vestíbulo de una casa de clase acomodada" y las notas escenográficas son las suficientes para crear un espacio mínimo en el que la presencia y actuación de los personajes sugiera el contexto en el que su historia se desarrolla.

La muchacha, Electra, se adelanta ahora a los acontecimientos invirtiendo el mito y asesina a su madre, Clitemnestra, antes de que ésta destruya en la realidad a Agamenón. Pero la aniquilación del padre se ha llevado a cabo a través de la eliminación de todos los objetos que a él pertenecían y que la madre hizo desaparecer una vez abandonada por éste. Bajo claros tintes psicoanalíticos se muestran las reacciones obsesivas de los personajes y las relaciones enfermizas que sustentan su existencia y que han abocado a la tragedia. El intento de la madre de encontrar en Electra un alter ego marca de identidad y objeto de rivalidad, la destrucción metafórica de la figura del padre, la competencia establecida en la relación con el amante, el nuevo Egisto, o el retorno del Atrida actual que se marchó asfixiado por los muros de su mansión maldita, una casa burguesa y acomodada que ahora lo vuelve a acoger, constituyen los elementos temáticos sobre los que se construye el desarrollo de la nueva pieza a partir del agón entre vagabundo y muchacha y de sus respectivos monólogos interiores retrospectivos en los que surge su verdad íntima y su realidad de origen mítico. Sólo al final de la pieza se reconocerán como las figuras tradicionales y, en algunas ocasiones, tendrán conciencia explícita de un mito que ya no se podrá volver a repetir por la inexistencia de un Orestes vengador

que vuelva del exilio; por la falta de unión espiritual entre hija y padre y porque, en definitiva, el nihilismo y la angustia existencial se ha apoderado de los nuevos protagonistas del drama que entablan una lucha obstinada por conocerse a sí mismos y reconocerse en el reflejo que proyectan sus antagonistas.

Fedra, Electra, Hipólito, Agamenón, Teseo, Egisto y Clitemnestra son, presentes o ausentes en escena, los héroes clásicos renacidos que comienzan ya derrotados su tragedia actual poblando el universo dramático creado por Hernández Garrido. Los prototipos de la dramaturgia mítica no se reproducen de manera fiel y, por tanto, no se prestan a análisis de

variantes respecto a los modelos. Se trata ahora de un fondo común, de una raíz única que configura ciertos caracteres identificables en la mitología y en la dramaturgia de los clásicos grecolatinos. Con ellos se presenta un mundo empañado inevitablemente por la violencia y la guerra, explícita en la primera pieza como realidad social e implícita en la segunda a partir de la experiencia personal de los protagonistas; o por la imposibilidad de encontrar un sentido a las acciones humanas que empujan a una rebelión tan inútil como su causa.

Los dioses que administraban la justicia en Esquilo, que apoyaban al héroe sofocleo y que llegaron a atormentar al hombre euripideo han desaparecido definitivamente de la escena pero existe una fuerza, un fatum determinante, un destino ineluctable que ya ha hecho presa en la humanidad antes de levantarse el telón y cuyas consecuencias, inevitablemente empañadas de pesimismo, presenta la escena contemporánea. Se trata de una fuerza superior que impide la actuación y la rebelión y que surge de la violencia y el dolor del hombre, la sangre que destroza sin posibilidad de huida a los héroes actuales y que ha dejado sobre la escena de Hernández Garrido unas figuras que respiran su historia con dificultad entre fragmentos de realidad y restos del mito.

MITICO LUGAR DE REENCUENTRO
AGAMENÓN Y FEDRA
(Lic. Margarita Garrido. UNCo)

“[...] quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad.”
(J.L.Borges, *Ruinas Circulares*)

En el prólogo encubierto de su díptico quería soñar un hombre; pero no un hombre dormido. Metáforas de su búsqueda de identidad cultural nos parecen *Los Restos. Agamenón vuelve a casa* (1996) y *Los Restos. Fedra* (1998), díptico¹ que prefigura la re-apropiación de la memoria experimentada en el fluir del tiempo. Su persistencia de la memoria le permite la inscripción de procedimientos morfo-temáticos que implica la paradójica novedad de obsolescencia de lo nuevo tras el “efecto ilusorio de destemporalización”, tras el “efecto real de multitemporalidad” (Dubatti,2003:38-39). “Recepción reproductiva”, convendría afirmar cuando se trata de señalar las operaciones de transformación de textos de la literatura griega, “actualizados” por el trabajo de reconstrucción de prácticas de lectura y escritura del dramaturgo español Raúl Hernández Garrido. (Dubatti,200:12)

Quería soñar un hombre, un hombre nuevo. Transportado por blandos relojes penetra en un tiempo mítico que, a la vez que explora las construcciones culturales, otorga identidad a su escritura en el *topos* del viaje. En su dramaturgía odisea, partícula elemental de su itinerario condensa memoria e identidad. Abrevando en la fuente de Mnemosine, los componentes escriturarios del teatro antiguo le sirven de soporte en la tempestad de una crítica que reinscribe a la modernidad. Sin nostalgias, el teatro antiguo se despliega en su memoria absorbida en un presente de rupturas y continuidades. Con el recuerdo de sus matrices culturales, su memoria de espera se desespera en la recámara de una escritura en agonía frente a las nuevas condiciones culturales.

Inmerso en una relación tridimensional que proyecta la memoria en un tiempo -antes que cíclico, sagital- escribe sus dramas. Abriendo ventanas entre los restos de malditos engranajes de la violencia, escribe y publica sus dramas². Y para asegurarse de lo que un día, bebiendo en la fuente de Lete, podría olvidar, se vuelve espectador de sus dramas³. Fantasmas que pueblan la escena, memoria y olvido se citan y en el encuentro monologan, dialogan, polemizan en el imaginario cotidiano que cruza antigüedad y actualidad en la discusión confrontadora sobre el sentido de lo humano en la condición moderna.

En busca del tiempo perdido, tiempo recuperado al fin aunque con recelo ante las representaciones de la historia, varios mitos se pliegan y despliegan en su danza escrituraria. Agamenón y Teseo reclaman su atención. ¡Hombres del exceso!⁴ Electra y Fedra los secundan. ¡Mujeres del exceso! Esfinges de un pretérito, lugares de la memoria, sirven de

¹ El díptico forma parte del ciclo *LOS ESCLAVOS* compuesto de cuatro piezas: *LOS MALDITOS*, *LOS ENGRANAJES*, *LOS RESTOS. Agamenón vuelve a casa* y *LOS RESTOS. Fedra*.

² *LOS RESTOS. Agamenón vuelve a casa*, Premio Rojas Zorilla en 1996. *LOS RESTOS. Fedra*, Premio Lope de Vega en 1997, Accésit Premio SGAE, 1998, Finalista Premio Nacional de Literatura Dramática, 2000. www.geocities.com/raulhgar.

³ *LOS RESTOS. Agamenón vuelve a casa*, puesta en escena en 1998, con la dirección de Juan Pedro Enrile, y en 2001 con la dirección de Iris Pascual. *LOS RESTOS.Fedra*, puesta en escena en 1999, dirección de Elena Espejo; en 2001, dirección Carlos Rodríguez; en 2001, dirección José Antonio Sedeño; en 2001, dirección de Luima Soriano.

⁴ Particularmente el sema del exceso está implícito en la raíz del nombre de Agamenón. (Chantraine,1990:5)

referentes para reconocer que nada se ha resuelto en un presente que se obstina en consumir el ejercicio del olvido.

A su regreso de la guerra, Agamenón vuelve a pisar la alfombra roja de sus errores. En noche sin luna, el extraño-familiar golpea la puerta de su hogar. Lo espera una Electra furiosa, casi una Ifigenia sacrificada por el abandono paterno. Espera que desespera en la falsa realidad que desenmascara la polisemia del lenguaje mientras los fantasmas del deseo aguardan en la recámara. Fantasmas que pueblan la geografía interior se niegan a representar lo indecible, despiertos en monólogos que quiebran los diálogos de identidades fragmentadas para revelar la multiplicidad y complejidad de lo real.

“Qué diferente, la sensación de estar bajo techo. Y si cuando viví entre extraños siempre me encontré en familia, ahora que he vuelto soy en mi casa el mayor de los extraños, y los que debían ser mis seres más cercanos son para mí desconocidos.” (monólogo de Agamenón)

En la relación parental atada a la sexualidad, sexualidad marcada por el exceso, lo emergente se repliega en *estasimos* que, con la lógica en espiral, denuncian el *miasma* de un hogar en ruinas. Tales monólogos que intentan fluir en el poder ser, en la búsqueda de una identidad diferente a la aparente, devienen espejo de una voz de la conciencia individual invitada a explicarse ante un alocutario imaginario, la propia conciencia (Ubersfeld,2004:21). La conciencia de una sexualidad que los excede devela el motivo para que, ciegos ante sus actos, Agamenón haya abandonado el hogar incurriendo incluso en una especie de filicidio por su ausencia paterna, y Electra, quedando a la espera del regreso de su padre, haya cometido el matricidio, crimen que, a su vez, volverá a expulsar a Agamenón a una nueva partida del hogar, convirtiéndolo en eterno viajero de ruinas circulares.

“Cuando te miro acabo viendo otra vez el rostro de tu madre, de nuevo viva. [...] Como si con verte a ti el tiempo no hubiera pasado y nos diera a todos una nueva oportunidad para que evitáramos repetir tantos errores.” (Agamenón)

En el universo mal anudado de la prisión mental que los vuelve, esclavos en la caverna platónica, padre e hija están obligados a mirar la actuación oscura de sí mismos. Heroico soñador de un nuevo tiempo, Agamenón no ha llegado a tiempo más que para percibir, a tiempo, los restos de su linaje. Electra no puede esperar.

“Tanta sangre. Un charco inmenso, negro, un charco sucio. Ahí quise lavar tantos errores, tantas ofensas. Sólo he conseguido mancharme aún más. Aquí, en mis manos. En el suelo. Como agua sucia, espesa como barro. ¿Era necesaria tanta sangre?” (Electra)

Partícipes de un teatro de sombras, padre e hija se des-conocen. En la escena mítica atravesada por la razón crítica, *LOS RESTOS. Agamenón, vuelve a casa*, funcionando como palimpsesto, incluso “rizoma” de múltiples textualidades que sufren alteraciones en la temporalidad⁵, deviene metáfora de los restos de una cultura. (De Toro:1999:160)

“[...] me di cuenta de que tenía que volver, aunque fuera como un extraño, como el mendigo que era, para comprobar el estado de las ruinas de lo que un día fue mi casa. Mendigando un trozo del pasado. Buscando lo que me queda por recuperar, lo que nunca podré tener.” (Monólogo de Agamenón)

Y en la prolongación de la práctica de escritura del dramaturgo español, dos años después, *LOS RESTOS. Fedra* pinta un panorama des-esperanzado:

“[...] fronteras violadas/ territorio ocupado/ derechos pisoteados/ botas militares/ marcar el paso/ derechos pisoteados/ marcar el paso”

Tras la amplificación de micro secuencias que a manera de máquinas incestuosas se montan en el laberinto discursivo que a menudo recurre a la narratividad y a la eliminación del

⁵ Se advierten huellas de *Ilíada*, *Odisea*, *Orestía*, *Edipo Rey*, *Electra*, *Ifigenia en Aulide* entre otros textos de la antigüedad.

punto de vista, un coro de voces de ultratumba denuncia la fractura del contrato social que, más allá de la relación de género entre Fedra-Teseo, Fedra-Hipólito, atañe a interacciones políticas que tienden sus tentáculos en el ámbito internacional. “Fronteras violadas (...)” anticipan el espacio escénico de la crítica a las formas imperantes de la racionalidad.

“La locura de la mujer cohabitando con un ser que no le corresponde. Ayuntándose en su pasión contra natura con la bestia que surgió de entre las olas [...] Un laberinto de palabras para encerrar al monstruo [...]. Un laberinto de leyes para encerrar el agravio [...]. Un laberinto ningún laberinto podrá contener toda la fuerza toda la violencia toda la desesperación.”

En el fondo bárbaro irracional oculto en la materialización de las ideas, la miseria de lo humano tiene la terquedad de persistir en ruinas circulares. Nuevas cautivas troyanas resultan Shebreniza, Sarajevo, Chechenia, Argelia, Uganda, Altos del Golam, Irlanda del Norte, Afganistán.

“Preparad la llegada. Engalanad las calles. Mañana es el día. Ya regresa el que creímos muerto. Viene en su barco, un pie adelantado sobre la proa. Surcando el mar, vuelve a la patria. Viene a hacerse cargo de nuestras vidas. Le acogeremos con entusiasmo, inclinaremos nuestras cabezas ante él, le daremos las riendas de todo. Preparáos para la vuelta triunfal de nuestro adalid.”

Metáfora de una sociedad colonizada, un coro de voces pone freno a un ritmo de fondo que permanece constante: “Estamos preparados para decir basta”. Ante la difícil filiación de los acontecimientos humanos, la esperanza se agazapa pronta a desatar sus amarras de la inercia de la rueda fija a un taburete en una dimensión de persistencia temporal.

Texto abierto como obra-paisaje construida por la yuxtaposición de componentes discontinuos ensamblados con la técnica del montaje, así nos parece *LOS RESTOS. Fedra*. En ese universo abierto donde pueden descubrirse diversas interpretaciones, se despliega su efecto de sentido en torno a la mítica génesis del sujeto contemporáneo –punto de contacto entre la subjetividad humana y la etología animal- que parece haber errado el esperanzado camino de salida del laberinto.

Metáfora de reflexión sobre la violencia, sólo resta que, con la lúdica y lúcida costumbre de agarrar el toro por las astas, tras el ejercicio de la memoria del pasado, se ejercite la memoria en acción absorbida en un presente que se resiste a olvidar el epicentro de significado crítico donde la modernidad de la historia no pierde el vigor de sus sueños. Es que la cultura crítica se atreve a “prologar sus armas” cuando se ve llevada a no “imbecilizar la razón” para ensayar el riesgo de preguntar. Se trata de anticiparse desde la tradición, de desincronizar las voces explicativas frente a los nuevos tipos y prototipos de la cultura. (Casullo,1998:26)

La persistencia en el rumbo de la memoria se resuelve, entonces, en una escritura teatral con función social. A partir de la reescritura de textos como alteridad, tras la *anamnesis*, los restos del pasado se manifiestan como actos de revelación de la patología de la dominación. La instancia crítica-reflexiva de textos que asumen su identidad en el *dia-logos* a partir del ejercicio de un *logos* tiene su parte en la frustración cuando toma conciencia de hasta qué punto la percepción de la realidad y la responsabilidad hacia esa realidad está determinada por representaciones identitarias, por ficciones simbólicas.

Lo real, ese gran Otro que regula la visibilidad y la no visibilidad social, es la matriz que puede descubrirse en la dialéctica entre lo nuevo y lo viejo. Mecanismo oculto en forma de sustancia social modela los actos de los sujetos de razón con rostro y máscara, con un lenguaje-conciencia que devela y esconde en la geografía de relatos que no pueden escapar a la ancestral figura del mito.

Personajes de una escenografía en metamorfosis, Agamenón y Electra, Teseo y Fedra, figuras bifrontes, juegan como tensión. Figuras llenas de grietas, son miembros de una sociedad en riesgo, proyección de sombras en la caverna que enmascara lo real donde la mirada crítica persiste en ver. Simulacros que retornan al espejo trizado, extrañas formas de la culpabilidad desde el imperio de la razón, hacen ver que el saber recupera su sentido. Pues,

más allá de los renovados actos de una antigua barbarie, desde una interpretación crítica, los fantasmas pueden develar que la realidad es una invención cuyas reglas pueden ponerse en suspenso, o al menos reescribirse.

Entre el sueño y la vigilia, el dramaturgo español considera el enigma de los fantasmas. La enunciación del sentido de la condición humana vía razón y libertad es su ejercicio crítico, conciencia moderna que se corporiza en su derrotero creador. Navegando hacia el sitio de lo ausente pone en riesgo las fronteras respetadas por una razón ciega a su permanente operatoria cultural. Así ejercita un pensar crítico que orienta su escritura en disconformidad con las lógicas culturales explicativas del mundo.

Desde un presente acontecido culturalmente, el odiseico viajero español explora su identidad dramaturgica en el diálogo entre lo artístico y lo socio-político, para que la memoria de la cuna no se convierta en memoria trágica de la tumba sino lugar de construcción. Memoria simbólica y semántica que permite la elaboración de representaciones del pasado y del futuro, expresiones ideales de la domesticación del tiempo (Candau:2002:16). Y puesto que el pasado no puede destruirse deviene restos que es necesario visitar, con ironía, sin ingenuidad, tras la praxis de “resistencia” y “resiliencia” que atesora la capacidad de construir en tiempos de adversidad. (Dubatti,2003:43)

Se trata entonces, de un viaje ontológico del sujeto de la enunciación como también del lector/a cómplice en el juego de di-versión de textos que pugnan por nacer como experiencia de transformación, como denuncia del discurso de lo efímero que fagocita la identidad cultural. Y de acuerdo con la tendencia general del teatro actual de la Península Ibérica, se trata de una propuesta estética abierta y fragmentada con compromiso ético y político. (Floeck,2005)

En fin, modelando el empeño de soñar un hombre nuevo, pero no dormido, el crítico itinerario por la vigilia despliega la figura agónica de la conciencia para develar las inhumanidades de lo civilizatorio, epílogo encubierto de la práctica escrituraria de Raúl Hernández Garrido.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Candau, J., 2002, *Antropología de la memoria*, Buenos Aires: Nueva Visión.
Casullo, N., 1998, *Modernidad y cultura crítica*, Buenos Aires: Paidós.
Chantraine, P., *Dictionnaire étymologique de la Langue Grecque. Histoire des mots*, Paris: Editions Klincksieck. T. I.
De Toro, F., 1999, *Intersecciones: Ensayos sobre Teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, postmodernidad, feminismo, post-colonialidad*, Madrid: Iberoamericana.
Dubatti, J., 2000, *Nuevo teatro. Nueva crítica*, Buenos Aires: Atuel.
-----, 2003, *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires: Atuel.
Floeck, W., 2005 <http://www.iberoamericana.de/articulos-pdf/14floeck.pdf>.

Ubersfeld, A., 2004, El diálogo teatral, Buenos Aires: Galerna.

Restos del Minotauro.

Margarita A. Garrido

Docente regular del Área de Lenguas Clásicas de la Universidad Nacional del Comahue (Neuquén, Argentina). Actriz. Directora del Grupo de Teatro *THEATRON* de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue.

“No aguardes la embestida
del toro que es un hombre y cuya extraña
forma plural da horror.”

(J. L. Borges, “Laberinto”, en *Elogio de la sombra*)

¿Es posible encontrar el hilo de Ariadna? El toro, un hombre “cuya extraña forma plural da horror” en “Laberinto” de J. L. Borges (1969). El hombre y el toro se funden, se confunden también en “La Casa de Asterión” (1949)⁶. En el intrincado laberinto de figuras, hombre y toro son componentes fundamentales en el lenguaje simbólico del mito.

Mitos y ritos se ligan en torno a la figura del toro. Motivo de culto en una civilización tan antigua como la minoica, el mural *El salto del toro*, en el palacio de Cnosos en Creta, muestra el juego del hombre con el animal. En contraste con la lúdica costumbre de agarrar al toro por las astas para saltar por encima, un culto indoario enfrenta al animal con Mitra, divinidad persa de la cordura. Metamorfosis del soberano Zeus, entre los griegos, el divino toro se une a Europa después de que aferrada a sus cuernos llega a Creta. Otros mitos proyectan la figura del animal como contrincante de héroes como Heracles o Teseo (GRIMAL,1994:188,359-361,494). Entre las hazañas de Teseo, la lucha con el Minotauro –monstruo con cabeza de toro y cuerpo humano⁷- está representada en una antigua copa, *Teseo y el Minotauro* (Museo Arqueológico de Florencia).

El Minotauro ha sido fuente de inspiración de numerosas prácticas artísticas. En España se conserva un mosaico de época romana, *Teseo y el Minotauro* (Museo de Navarra en Pamplona)⁸. En el arte español los rudimentos de la lidia proceden de la Edad Media y el Renacimiento. Las pinturas de San Clemente de Tahull (s. XII) suelen considerarse un antecedente de la producción de Pablo Picasso. En su *Minotauromaquia*, grabados de 1935, las imágenes y símbolos del toro y el caballo anticipan el *Guernica* (1937) (Museo Nacional Reina Sofía).

En la práctica literaria, huellas del mítico taurino pueden rastrearse también en India y Japón (FRENZEL;1976:175-178). En la literatura occidental, la versión más antigua es el *Hipólito* de Eurípides (428 a. C.). En el pasado del personaje de Fedra, el toro forma parte de la “pulsión erótica” de su madre (v. 338)⁹ y en el presente de Hipólito, el toro es proyección de la “pulsión *thanática*” de su padre (EVANS,1997:158-159)¹⁰. En el final del hijo de Teseo, la

⁶ Borges, J. L., *El Aleph*.

⁷ En versión de Apolodoro, el Minotauro tiene cabeza de toro y el resto de varón (*Biblioteca*, III,11,2-3)

⁸ Entre otros registros del ámbito europeo, la escultura neoclásica del italiano Antonio Canova reflejó la calma de la victoria del hombre sobre la bestia en *Teseo y la muerte del Minotauro* (1781-82). A mediados del siglo XIX el francés Antoine Louis Barye esculpió la contienda, *Teseo luchando contra el Minotauro* (1846-48, Museo del Louvre, París). En 1934, el surrealista belga Paul Delvaux participó en una exposición de Bruselas, con su *Minotauro*. Y en los últimos años “La Cuadra”, colectivo teatral fundado en Sevilla, entre sus espectáculos que conjuga la cultura mediterránea a través de los clásicos, puso en escena *La muerte del Minotauro*.

⁹ Eurípides, *Hippolytus*, Paris: Les Belles Lettres, 1961.

¹⁰ Se hace referencia a “pulsión” como constructo cultural y simbólico,

interacción nada lúdica entre el hombre y el toro invierte la heroica hazaña de Teseo sobre el Minotauro. El hijo de Teseo sucumbe ante el “monstruoso animal salvaje y desgraciado” (vs.1214)¹¹. Agente de crueldad pero también desgraciado ser, el toro queda involucrado en las redes de Afrodita.

La citada tragedia de Eurípides impulsa el desarrollo de un trabajo de reelaboración emprendido por muchos hasta la actualidad¹². En un acto de re-textualización que caracteriza gran parte de la práctica artística de las últimas décadas, los restos del Minotauro aparecen en la dramaturgia española, en *LOS RESTOS Fedra*.

Desde una reflexión estética próxima al “neobarroco”¹³, la concepción y el procedimiento compositivo de *LOS RESTOS Fedra* ponen en discusión la linealidad del tiempo así como el orden del discurso (CALABRESE,1989). Arquitectura de la búsqueda, evocación de un mundo perdido, memoria voluntaria para desentrañar el secreto, en la intrincada estructura de la trama el “mitema”¹⁴ del Minotauro encierra la obra como un bucle, a manera de una “escena fantasmática”, imagen detenida para evitar una escena traumática (EVANS,1997:90). En busca del tiempo perdido, tiempo recuperado tras la naturaleza fundamentalmente discursiva e imaginativa de la memoria, en *Fedra* se intenta desentrañar el fantasma de una realidad lógico-racional escondida en la percepción mágico-intuitiva del mito

En la búsqueda de la construcción del sentido en torno a la reescritura de un mito y con el rigor de un camino que tercamente se bifurca en otro que tercamente se bifurca en otro – parafraseando el “Laberinto” de Borges- nos guía, tal vez, no el intento de encontrar el hilo de Ariadna sino el de explorar la diversidad de su laberíntica arquitectura. Bajo el principio de incertidumbre y como posible ruta de acceso a una máquina textual que asienta sus pliegues en diferentes nodos, adoquines irregulares que se pliegan, despliegan y repliegan, iniciamos la exploración a nivel microtextual del “mitema” del Minotauro por considerarlo un componente nodal en el tránsito por las intrincadas estaciones de la obra. Para no perdernos en la ruta de acceso ponemos especial atención en el método de aproximación al texto teatral propuesto por el dramaturgo y teórico francés Michel Vinaver (1993:895). Considerando que en lo particular se atisban las huellas del funcionamiento dramático de la obra en general, nos atrevemos a centrar el análisis en el principio estético del detalle o corte sin descuidar el bagaje de asociaciones culturales motivadas por la reescritura de *Fedra*:

La locura de la mujer cohabitando con un ser que no le corresponde. Ayuntándose en su pasión contra natura con la bestia que surgió de entre las olas. El brillante semental de piel blanca como la espuma que atraído por el engaño penetró en un cuerpo que no le correspondía rompiendo con su miembro tejidos que hasta ahora nadie se había atrevido a ultrajar. Un laberinto de palabras para encerrar al monstruo fruto de la pasión prohibida. Un laberinto de leyes para encerrar el agravio con el que la naturaleza se vengó de la lascivia de

y al concepto de “dualismo pulsional”: “pulsión de vida y pulsión de muerte”, en términos de Freud y Lacan. (EVANS, *op.cit.*)

¹¹ La traducción nos pertenece.

¹² Para mencionar algunos casos, Julio Cortázar, en clave surrealista elaboró una de sus primeras obras, *Los reyes* (1949), poema en prosa centrado en el Minotauro, tema que reaparece en *Los premios* (1960). Un año después, la novelista norteamericana, Anaïs Nin, explotando su gusto por la introspección y en particular por el incesto, publicó *La seducción del Minotauro* (1961).

¹³ Término usado en el campo de la reflexión estética para designar los principios dominantes en la composición y concepción de una obra literaria o artística en general, tomando en cuenta su inserción en el contexto de la cultura contemporánea. El concepto, usado por primera vez por el escritor cubano Severo Sarduy en su artículo “El barroco y el neobarroco” (1972), fue incorporado en los trabajos críticos de muchos filósofos europeos, entre ellos, el italiano Omar Calabrese, en *L’éta’ neobarrocca* (1987).

¹⁴ Se emplea “mitema” y “mitologema” tal como lo define el antropólogo francés, Lévi-Strauss.

la mujer. Un laberinto ningún laberinto podrá contener toda la fuerza toda la violencia toda la desesperación

El micro segmento se inicia con la referencia a la “locura”, alteración mental que en la antigüedad griega se considera causada especialmente por agentes divinos. Particular inclinación por el tema muestra uno de los grandes trágicos, en *Heracles*, *Orestes*, *Ifigenia en Táuride* y *Las Bacantes* (siglo V a. C.). Si se investiga razón y locura en la Grecia antigua, el final del *Orestes* de Eurípides parece un teatro del absurdo y *Las Bacantes* está muy lejos de ser un elogio de la locura, sostiene Simon Bennett. (1984:128,142-143)¹⁵

En la versión de *Fedra*, el sintagma inicial señala la “locura de mujer”. Mujer sin nombre, su perfil se define por “su pasión”. “Locura erótica”, pensamos y nos remitimos al *Fedro* de Platón que también distingue la locura “profética”, “ritual” y “poética” (DODDS,1980:71). Siendo cada una de ellas promovida por un dios, en la “locura erótica” *Eros* y *bios* -amor y vida- se fusionan en un misma “pulsión” no sólo reproductiva sino de goce (EVANS,1997:102,158-159). Sin embargo, en la secuencia citada la apertura semántica del concepto “locura” conduce a “lascivia”, término connotado negativamente con el sentido de exceso en la unión de lo humano y lo animal. Lejos de la armonía de la potencia creadora del *Eros* hesiódico, que del caos aparta a los humanos infundiéndoles “un deseo y un propósito prudente” (*Th.*,116-122)¹⁶, tal pulsión de mujer en su dimensión de goce nada de prudencia y cordura infunde; promotora del des-orden resulta una “pasión prohibida”.

Reconstruyendo entonces el campo semántico de la “locura”, en el nivel molecular del segmento el recurso de la palabra se muestra como herramienta de información, “instrumento de la acción” en términos de M. Vinaver. En efecto, la acción inicial se apoya en los gerundios “cohabitando”, “ayuntándose”, “rompiendo”, convertidos en núcleos del sintagma verbal. Oraciones elípticas, al sobrentender el verbo “estar”, explicitan el estado de alteración mental del ayuntamiento que disuelve los límites de identidad entre lo humano y lo animal. Dos sintagmas nominales, “locura de mujer” y “semental”, sirven de referente de los lexemas verbales cuyo matiz causal prepara la asociación entre los conceptos de “locura” y “lascivia”. Y al uso reiterado del gerundio se agregan los infinitivos “encerrar” y “contener”, que apuntan a una acción con matiz final. La condena de una conducta sexual prohibida se explícita en el acto ilocucionario de reiterados infinitivos en función imperativa: “encerrar al monstruo”, “encerrar el agravio”, “contener (...) toda la violencia”.

Tras los citados anclajes verbales enlazados con la lógica de causa-efecto el micro segmento desarrolla una acción unitaria a la manera de “obra-máquina” según M. Vinaver, acción centrada en el estatuto de dos ideas motrices -locura y sexualidad- que anudan los gerundios “cohabitando”, “ayuntándose” y “rompiendo”, en el circuito trazado por los conceptos de “mujer”, “bestia”, “cuerpo” y “miembro” de animal macho. Tras lo dicho, la “pulsión erótica” marcada por la desmesura resulta transgresora desde la “pulsión escópica” de un gran Otro simbólico, “laberinto de palabras...laberinto de leyes”. El laberinto discursivo construido para “encerrar al monstruo”, para “encerrar el agravio”, para “contener (...) la violencia” se define entonces como imagen especular del espacio socio-cultural que denuncia la “pulsión de muerte”, pulsión *thanática* que desnuda el exceso frente al “fantasma” del erotismo, guión que escenifica el deseo. (EVANS,1997:90-91,158-160)

Ahora bien, ya en el *Hipólito* de Eurípides la conducta humana –incluso aquélla que no raya en la locura- es motivo de atención por parte de Fedra cuando afirma: “Sabemos lo que es bueno pero no lo cumplimos” (vs. 377-382) poniendo en discusión la consideración filosófica de que el conocimiento conduce al bien. En particular la conducta sexual transgresora es considerada un mal, una enfermedad enviada por Afrodita. En la reescritura española, a partir del ejercicio de la locura humana -nada divina, por cierto-, no parece que haya resquicio para la

¹⁵ Desde la perspectiva actual, el concepto de locura supone una alteración de la personalidad. (PADEL,1997:22-48)

¹⁶ “Ante que todas las cosas fue Caos, después Gea (...) el Tártaro (...) y después Eros, el más hermoso entre los inmortales dioses, que rompe las fuerzas, y entre los dioses y los hombres domina en sus corazones infundiéndoles un deseo y un propósito prudente”. La traducción nos pertenece, de la versión griega SOLMSEN, F. (ed.), 1990, *Hesiodi. Theogonia Opera et Dies*, Oxford University Press, pág. 10.

cordura ni para la esperanza. Desesperanza, más bien “desesperación” marca el registro léxico que cierra el segmento con el término “violencia”. Antes que Eros y *bios* –amor y vida-, *Thanatos* y *bia* –muerte y violencia- son los referentes del nivel semiótico del texto. Tras estos componentes de la entropía en la conducta sexual que des-ordena el sistema social, monstruosa locura resulta la de los humanos pues con su propia racionalidad promueven la irracionalidad. Sin la participación benéfica de *Eros* se engendra un mundo habitado por una agencia destructiva invirtiéndose el benéfico impulso de la locura erótica en términos platónicos. Locura más bien *thanática* se denuncia en esta per-versa re-visión de un mito que, tras interacciones sexuales que movilizan el exceso, la distorsión, lo monstruoso, preanuncia interacciones que disuelven el orden social.

Pero relaciones asimétricas frecuentan la mitología griega, más aún son dignas de elogio, incluso relaciones con un toro¹⁷: el mito de Europa y Zeus-toro por ejemplo (GRIMAL,1997:188). En la práctica literaria, la relación de la mujer y el toro nos remite a las *Suplicantes* de Esquilo. Transformado en el taurino animal, Zeus se une a lo, convertida en vaca, de cuya unión nace un hijo alabado, Epafo (v.301,315). En las *Suplicantes* el deseo se manifiesta en la figura divina y es estímulo para la procreación; en cambio, en el *Hipólito* de Eurípides el deseo de Pasifae por un toro merece la censura en el recuerdo de Fedra. En las pautas culturales de la antigüedad, el Minotauro resulta la contraparte de Epafo; lejos de ser hijo del máximo exponente del Olimpo, el Minotauro es una procreación monstruosa que disgrega la identidad humana en una naturaleza híbrida. De igual modo, en el micro segmento de la *Fedra* española la asimetría de la conducta sexual entre la mujer y el toro da a luz a un monstruo. Tal insólita procreación, engendro de una madre lasciva y un padre animal, es motivo de la reprobación social expuesta en los sintagmas “monstruoso fruto”, “pasión prohibida”, “agravio”, “violencia”.

Por lo tanto, atendiendo a los ejes dramáticos cohesionados en la reelaboración del “mitema”, antes que el triunfo del héroe sobre el monstruo, hay una fuerte focalización en el tema de la sexualidad bajo el concepto motriz de locura humana, femenina en particular. Y considerando el “mitologema” con el clásico tratamiento de la interacción nada lúdica entre Teseo y el Minotauro, en el “mitema” analizado, ausente está Teseo y en cuanto al no nombrado Minotauro el micro segmento focaliza la causa de su nacimiento. Además la imagen del no humano progenitor se describe como “brillante semental”, “bestia que surgió de entre las olas”. La imagen remite a la tradicional figura de un toro blanco, radiante fuente de vida, definido como “semental” en el micro segmento como también semental es el Zeus-toro de las *Suplicantes*. En la *Fedra*, en cambio, el animal macho, en la lidia con lo humano, queda entrampado en una sexualidad que deriva de la desviación implícita en la locura humana. En este proceso de reelaboración de la figura del toro hay un desplazamiento de sentido entre significantes que progresan desde la mención de “un ser”, definido luego como “bestia”, y, por último, connotado positivamente como “brillante semental de piel blanca como la espuma”. Señalado por lexemas que asocian al toro con Zeus, dios de la luz, y con Afrodita, nacida de la espuma, tal semental resulta valorado, toro de casta para la reproducción sexual. De modo que sólo la locura humana concibe la monstruosidad que transgrede los límites de lo concebible socialmente.

Atendiendo entonces al procedimiento que acentúa la función ideológica del micro-segmento, sólo la locura lleva a lo humano a interacciones que pervierten las convenciones socio-culturales. Tras lo dicho, sexualidad y locura se organizan en una red de sentido que permite considerar el laberinto como una metáfora del espacio socio-cultural que reprueba lo

¹⁷ Centrándonos en los monstruos, seres híbridos abundan en la mitología greco-romana. Sátiros y ninfas, por ejemplo. El lexema “sátiro”, semi humano y semi animal (caballo o macho cabrío), ha pasado a designar al hombre lascivo. Y en cuanto a la figura de las “ninfas”, consideradas audaces en su conducta sexual por ser capaces de raptar al objeto de sus deseos, han dado lugar en diferentes lenguas a la llamada ninfomanía. Ninfas y sátiros habitan el espacio agreste de la naturaleza, alejados de la civilidad, como alejado de la sociedad está el Minotauro.

monstruoso aún antes de su aparición¹⁸. El laberinto es el símbolo que tras la compleja trama del orden real, imaginario y simbólico regula la conducta social a partir de la conducta sexual. En tal sentido, el laberinto representa ese gran Otro, ser panóptico ocupado de la vigilancia de las normas y del castigo de la transgresión que en el dominio simbólico anuda cuerpo sexual y cuerpo social.

En definitiva, el procedimiento micro-textual del segmento rescata el “mitema” del Minotauro en circunstancias previas a su nacimiento. Siendo la cópula de la mujer y el toro los componentes sémicos fundamentales de la estructura tripartita compuesta por Pasifae-toro-Minos, tal corte del “mitologema” despliega en el subtexto otra estructura que conlleva la relación héroe-monstruo en el esquema Teseo-Minotauro-Ariadna, entre otras relaciones posibles. Así también, transitando del “nivel de la micro-acción” al “nivel de la acción de conjunto”, el micro segmento, “micromáquina” engarzada en una “obra-paisaje” -construida por la yuxtaposición de componentes discontinuos ensamblados con la técnica del montaje-despliega su efecto de sentido a la manera de uno de los tensores de la acción centrada en la demanda de racionalidad en las interacciones humanas. En efecto, en el inicio de la *Fedra*, semejante a un sermón emitido por voces de ultratumba, surge la denuncia de irracionalidad de la conducta humana que, más allá de la sexualidad, atañe a las interacciones políticas que tienden sus tentáculos hacia el ámbito internacional: “fronteras violadas/territorio ocupado/derechos pisoteados/botas militares”. Esas voces preanuncian las imágenes de Shebreniza, Sarajevo, Chechenia, Argelia, Uganda, Altos del Golam, Irlanda del Norte, Afganistán que, en didascalias, se anticipan al micro segmento analizado. “Estamos preparados para decir basta”, afirma una voz anónima avanzada la obra. Y si la reescritura de un mito, matriz imaginaria de lo simbólico, exige memoria, tras la simetría de los velos del sustrato mítico, el micro segmento sirve de “réplica de ataque” a la tradición pues el presente carga con el pasado y resulta además “anuncio” de un porvenir desesperanzado.

En este co-texto que condena la violencia del horror y la crueldad a nivel mundial fluye la mítica presencia del Minotauro, importante oponente de Teseo. Ausente está Teseo en el laberinto discursivo de la secuencia analizada aunque es el protagonista de la obra. El héroe civilizador de la antigua Grecia, mítico representante ateniense de un modelo de conducción política que difiere radicalmente del que se gesta en un Estado apestado como la Tebas dirigida por un parricida e incestuoso¹⁹, sin embargo, nada heroico resulta Teseo en *Fedra*, pues en su propio ser parece contener al monstruo. En tal sentido puede entenderse el campo semántico cohesionado por “hombre”, “toro”, “Minotauro” y “Teseo”, en definitiva, el “toro que es un hombre y cuya extraña forma plural da horror” –parafraseando “Laberinto” de Borges.

En *LOS RESTOS Fedra*, el antiguo héroe civilizador ha degenerado en un monstruo humano “cohabitando” con su cautiva de guerra, Fedra, que a su vez “ayuntándose” con su hijastro va a dar a luz un hijo. La figura de Fedra resulta metáfora de la sociedad colonizada, esclavizada al mismo tiempo que partícipe voluntaria en el concubinato tras el ímpetu de la política militar de un Estado conducido por Teseo. Y el hijo de Fedra e Hipólito, nuevo retoño de una generación de turbios acoplamientos, ser manchado por el miasma aún antes de nacer, es decir, tal monstruoso engendro vendría a simbolizar la esperanza de una nueva vida tras actos sexuales perversos realizados por sujetos que podríamos considerar locos.

Paradójica figura la de Fedra. Controvertida figura la de Teseo como esposo, padre y jefe de Estado. Polémica figura la de Hipólito que, adicto al juego, con sus corruptos acoplamientos hipoteca hasta su vida. Cuestionada también la proteica figura de gran parte del grupo social que como una masa in-forme se pliega, repliega y despliega entre la aceptación y el rechazo de un modo de conducción política que sienta sus bases en la corrupción social. Sin embargo, antes que Fedra y su incestuoso amor y antes que Pasifae y su erótica locura, es la figura de Teseo, híbrido engendro de lo humano y lo animal, el loco promotor de la barbarie

¹⁸ En la mitología griega, el nacimiento del ser monstruoso, el Minotauro, moviliza al rey de Creta a solicitar a Dédalo la construcción de un laberinto con el fin de encerrarlo. La figura del laberinto surge después del nacimiento del Minotauro. (GRIMAL, 1994:361)

¹⁹ Véase el *Edipo en Colono* de Sófocles.

tras adúlteros e incestuosos acoplamiento en la coyuntura socio-política del mundo actual.

En fin, tras la amplificación de las huellas de micro secuencias, máquinas incestuosas que interactúan en el laberinto discursivo de la *Fedra* española, se pinta un panorama devastador, un proyecto que resulta desesperanzado si, con la lúdica y lúcida costumbre de agarrar el toro por las astas, tras el ejercicio de la memoria no hay re-visión y modificación de ancestrales pautas culturales. En la mítica génesis del sujeto contemporáneo –un monstruo humano, punto de contacto entre la subjetividad humana y la etología animal- parece haberse errado el esperanzado camino de salida en el laberinto construido en el fondo inmemorial de nuestra identidad cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- BENNETT, S., 1984, *Razón y locura en la Grecia antigua*, Madrid: Akal.
- CALABRESE, O., 1989, *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra.
- DODDS, E. R., 1980. *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza.
- FINZI, A., 2003, "Repertorio de técnicas de adaptación entre una novela y una obra teatral", en Dubatti, J. (ed.), *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*, Buenos Aires: Atuel.
- EVANS, D., 1997, *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*, Buenos Aires: Paidós.
- FRENZEL, E., 1976. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid: Gredos.
- GRIMAL, P., 1994, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós.
- PADEL, R., 1997. *A quien un dios quiere destruir antes lo enloquece. Elementos de la locura griega y trágica*, Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- VINAVER, M., 1993. *Écritures Dramatiques (Essais D'analyse de textes de théâtre)*, Paris, Actes Sud.

El amor en "Hipólito" y "Fedra"

Una comparación entre el "Hipólito" de Eurípides y "Los restos: Fedra" de Hernández Garrido
Por Laly Palacio

A través de los siglos, la pasión de Fedra sigue impactando al lector. Diversos autores han partido del mito dando origen a distintas versiones, pero que tienen un común denominador: el amor avasallante, irrealizable e imposible de callar que siente una mujer por su hijastro.

Nuestro propósito al abordar este tema es hacer una comparación del manejo de lo amoroso que hacen Eurípides y Hernández Garrido, representantes de dos momentos históricos diferentes.

Eurípides escribió su "Hipólito" en la Grecia del 428 AC. En una sociedad donde la mujer vivía en la sumisión del hogar, pasando prácticamente desapercibida, la figura de Fedra resulta desconcertante: dominada por la tenebrosa pasión por su hijastro, es a la vez dueña de una dignidad y de un sentido del honor que la llevan a la venganza. No obstante, no es ella el asunto capital del drama sino la pérdida de Hipólito, amigo de la diosa Artemisa, debido a la cólera de Afrodita contra él. Las tradiciones mitológicas le sirvieron al autor de telón de fondo para producir situaciones que representaban la moral y las pasiones de su época. Eurípides se sirvió del mito para poder representar a los hombres de su tiempo con sus afectos apasionados y su exaltación moral. Carlos O. Müller asegura que "representaba a los hombres tal y como eran"²⁰ con sus debilidades y pasiones, iguales a la de sus contemporáneos.

Raúl Hernández Garrido escribe su obra "Los restos: Fedra" en España, en 1996. En el marco atemporal de verosimilitud psicológica de las historias míticas, cuyas implicaciones son de carácter universal, es evidente que Hernández Garrido se propone ejemplificar a través de este mito, la concepción psicológica y moral de su tiempo. En un monólogo inicial dice Fedra: "Yo sólo podía ser Una Cualquiera en mi papel de un millón de mujeres con el color de mi piel con las cicatrices de la guerra un millón como yo y como ellas un millón yo."²¹

El hecho de que ambos reflejen la concepción de sus días, concuerda con la afirmación de Todorov que sostiene que cada época tiene su propio sistema de géneros que está en relación con la ideología dominante. Una sociedad elige y codifica los actos que están más próximos a su ideología.²²

Dejaremos de lado el análisis estructural de las obras, para centrar nuestro estudio en el tema del amor a través de lo que evidencia el discurso de los personajes, que en el caso de la obra española, son sólo dos: Fedra e Hipólito.

Hipólito aparece como un ser egoísta y transgresor, al que sólo le interesa satisfacer sus propios placeres. Envuelto en deudas de juego, necesita el dinero que su padre ha confiado a Fedra. Luego del primer diálogo que mantiene con ella, reflexiona para sí:

"Pero yo te sacaré todo hasta el último céntimo y haré que abandones la casa de mi padre Porque ese dinero esta casa es mío es mía En mi derecho estoy es la hacienda de los míos Mis muertos no se removerán en la tumba contigo ensuciando lo que siempre ha sido suyo una Furcia ocupando su casa Yo te expulsaré a patadas."²³

Estos pensamientos se continúan con un diálogo en el que hace una insinuación a su madrastra: "tu y yo solos. Tú y yo, jóvenes los dos. Tú y yo en toda nuestra juventud".²⁴ Se pone de manifiesto así que tiene un plan de seducción con el que se propone obtener dos cosas: el dinero de su padre y la venganza hacia la intrusa: "mi mano se alza y devolverá golpe por insulto mil golpes por cada golpe atajará la degeneración pagará ojo por ojo y diente por

²⁰ Müller, Carlos Outfrido, Historia de la literatura griega. Tomo II, p.177

²¹ Hernández Garrido, *Los restos: Fedra*.

²² Todorov, en apuntes de cátedra de Literatura europea, traducido por prof. A. Finzi.

²³ Hernández Garrido, Op. Cit.

²⁴ Ibid

diente y diré basta y diremos basta.”²⁵ Y más adelante agrega: “Así aprenderá el que osa invadir el que osa robar cuál es su lugar cuál es el destino que le corresponde cuál es realmente su papel y nosotros se lo recordaremos.”²⁶

Para humillarla más aún, y sospechando que Fedra siente algo por él, mete una prostituta en el lecho que Fedra comparte con Teseo. Este hecho es de notarse, ya que, como veremos más adelante, es el resorte que desata los celos de Fedra, que hasta ahora se mostraba como una esposa fiel.

A Hipólito no le interesa tampoco su padre, aunque después de sus relaciones carnales con Fedra le reclama la infidelidad que ella cometió y se muestra como un hijo preocupado. Más bien lo que le preocupa son las consecuencias que lo sucedido puede provocar, ya que el hijo que espera Fedra, fruto de esa pasión prohibida, es testimonio de lo que sucedió. Luego del adulterio, al enterarse del embarazo, demuestra una insensibilidad y un egoísmo absoluto. Asegura que “es algo que lo afecta” pero no porque el bebé sea suyo sino porque ella es la esposa de su padre y eso puede provocarle serios problemas. Por eso se atreve a sugerir un aborto: “No se te ocurrirá tenerlo” No sólo sugiere deshacerse del niño, a lo que Fedra se niega rotundamente, sino que lo llama despectivamente bastardo: “Y te quedarás en esta casa y meterás en ella a un bastardo” y reclama su derecho paternal: “Si es mío, yo también tengo derecho a decidir qué será de él.” Al presionar a Fedra a que le diga el nombre del padre del niño no es por amor paternal, sino para poder destruir al ser que puede develar su infamia. Es interesante notar la introducción de un tema tan actual como el aborto, dando un marco de verosimilitud propio de los tiempos que vivimos.

Los contrastes con el Hipólito de Eurípides son notorios, ya que éste en ningún momento aparece como seductor de su madrastra sino todo lo contrario. Al enterarse del amor incestuoso de Fedra, sólo puede exclamar: “¡Oh tierra nuestra madre, oh inmensa luz del sol! ¿Qué palabras nefandas han manchado mis oídos?”²⁷ Más adelante, hablando con su padre dice: “De una sola mancha estoy libre, aunque pienses haberme convencido de lo contrario. Mi cuerpo, hasta hoy, está puro de todo trato con las mujeres.”²⁸ Respetuoso de su padre hasta el extremo, no duda en ocultar la verdad para no herirlo, y en sus momentos finales perdona el arrebatado de su progenitor, siguiendo los consejos de la diosa Artemisa: “Perdono a mi padre, accediendo a tus ruegos, como antes te obedecí siempre en todo.”²⁹

La figura de Hipólito en ambos autores difiere enormemente, como hemos podido verificar. Es interesante notar que en la versión francesa de Racine, dice Barthes que la rectitud de Hipólito es como una especie de reprobación moral contra su padre, un hombre licencioso y profano.³⁰ Creemos que también se puede aplicar este concepto al Hipólito euripidiano, pero no así al del español, portador de una vida licenciosa.

Resumiendo, el amor del Hipólito de Hernández Garrido es un amor egoísta, lujurioso y perverso, el del Hipólito de Eurípides es un amor filial, (no lo siente por ninguna mujer), altruista y perdonador.

La Fedra de Eurípides es una heroína que tiene un amor inconfesable por su hijastro, lo que la lleva al suicidio, no sin antes dejar escrita una infamia en las tablillas. La Fedra de Hernández Garrido, rayando en la locura, deja matar a su amado como única salida ante su indiferencia.

En la obra española, nos encontramos al comienzo con una mujer dispuesta a ayudar a su hijastro. Pero algo sucede que despierta sus celos y su enajenación: Hipólito lleva a la casa a una prostituta, con quien se acuesta en la misma cama que su padre comparte con Fedra. Esto provoca “la loca imaginación que me empuja desde dentro deseando lo que más debería

²⁵ Ibid

²⁶ Ibid

²⁷ Eurípides, *Hipólito*, p. 163

²⁸ Ibid p.176

²⁹ Ibid p.177

³⁰ Barthes, R. *Sobre Racine*, p.149

aborrecer”, a continuación su discurso se vuelve confuso: No te vayas...vete...no vuelvas a aparecer ante mí...enloquezco. La voz del presunto coro reflexiona: “La locura de la mujer cohabitando con un ser que no le corresponde.”

Los griegos consideraban que la locura era causada por los dioses. Pero en la actualidad, que es el marco en que se maneja Hernández Garrido, la connotación no se relaciona en absoluto con lo divino, sino que tiene que ver con un estado de alteración de la personalidad. Compartimos el pensamiento de Margarita Garrido para quien estas palabras tienen una apertura semántica del concepto “locura” que conduce a “lascivia”, término connotado negativamente en un exceso carnal que provoca un desorden que resulta en una pasión prohibida.³¹

La locura entonces se mezcla con la sexualidad, y pasan a ser los ejes de la obra. “Hay una fuerte focalización en el tema de la sexualidad bajo el concepto motriz de locura humana, femenina en particular”³² Podemos agregar un tercer elemento que se desprende de lo anterior: la desesperación, que acompañará a la protagonista hasta el final. Su confusión se profundiza evocando al padre y al hijo simultáneamente: “sobre tu cuerpo su imagen tu imagen me desposee de todos los lugares y deslumbrada vago perdida en un valle inundado por los reflejos del sol en tus ojos”, para concluir penosamente: “Triste mujer en mi pecado.”

Hasta ahora, el ayuntamiento no se ha producido, pero la lucha mental de Fedra la agujonea fuertemente. Es terreno propicio para Hipólito, que apremiado por sus deudas no vacila en seducirla. Pero el resultado de la unión, lejos de traer felicidad, introduce a Fedra en la fragmentación de todo su ser: “manos vacías” “cuerpo vacío” “cabeza vacía” “corazón ausente” “sabor amargo” “boca seca” dolor tras los párpados” “los dedos quebrados”; y su soledad se profundiza: “Sola. De nuevo sola. Huérfana y viuda. Engañada.” Ella está preñada, pero siente a su hijo como fuera del tiempo, un tiempo sin futuro, pero que es a la vez el futuro “Tu eres el futuro, agitándote en mi interior”. Este retoño es un ser manchado aún antes de nacer, fruto de la locura pasional, representa un futuro sin visos de cambio. Se evidencia ese estado de desesperanza que va marcando de manera progresiva a la protagonista hasta convertirse en una marcada enajenación, como veremos más adelante. Sólo la locura es capaz de llevar a la perversión las convenciones sociales y culturales. Es interesante como Hernández Garrido enlaza locura y perversión, surgiendo la denuncia sobre la irracionalidad de la conducta humana, que va más allá de lo sexual, llegando hasta el ámbito político internacional: “derechos pisoteados / botas militares / masacre / fronteras violadas”.³³

Es sorprendente que luego de las sugerencias de Hipólito de abortar al niño, y de la violencia que ejerce sobre ella “tu me rebajas a lo más vil, y tus golpes, tus amenazas...”, Fedra todavía esté dispuesta a seguir junto a él: “Ven a mi lado. Podemos olvidar, rectificar tanto error” Es evidente que el amor feroz de Fedra la enceguece y no dimensiona el monstruo que tiene delante. Quiere creer que cuando él tenga el bebé en los brazos cambiará de parecer. Por eso, la negación, el desprecio y la huida de él se erigen en la trama como el momento cúlmine del dolor de la protagonista: ya no hay esperanza. Se agrega la realidad de que Teseo no está muerto y al llegar encontrará a su esposa embarazada de Hipólito. Cegada por la desesperación, y en un estado de enajenación que como ya dijimos ha ido in crescendo, encuentra una única salida: “matar al que más amaba”.

En el monólogo final, Fedra se yergue en todo su dolor, pero también en todo su amor, por eso idealiza la figura ya muerta de Hipólito:

“estos labios ennegrecidos de los que se escapa todo el calor pero que aún conservan la ternura que siempre nos negamos cuando nos correspondía cuando tan fácil hubiera sido amar y ser amado”.³⁴

³¹ Garrido, Margarita. *Restos del Minotauro en Fedra de R.H.G.*

³² Ibid

³³ HERNANDEZ GARRIDO, Raúl, *Los restos: Fedra*

³⁴ Ibid

A continuación, Fedra descubre totalmente su ser: “Todo mi amor guardado para ti todo mi amor nunca tocado por ningún hombre nunca entregado a ningún hombre reservado sin saberlo a ti”³⁵ No es su cuerpo, sino su amor el que era virginal. Nunca amó a otro más que a él. En su exaltada pasión, Fedra aparece cada vez más enajenada y quiere creer que él también la amaba:

“te reprocho mi amado que no supiéramos disfrutar de otra manera esto que a nosotros dos y sólo a nosotros dos estaba reservado Nadie iba a quitarnos lo que sólo era nuestro”

Aquí la misma Fedra intuye la locura que los acompañó: “sino un momento de enajenación” “Sólo la locura juntó nuestros cuerpos en un deseo de destrucción” A partir de este momento el estado demencial de la protagonista se intensifica aún más, pidiéndole al cadáver de Hipólito que no se vaya: “Espera un poco más Resiste quiero contarte tantas cosas” pero como oleadas vuelve la razón: “deja que te mire por última vez”. Esta Fedra no se suicida. Decide vivir para su hijo: “tu hijo sabrá cuál fue tu nombre vivirá para que lo sepa Yo viviré para que él lo sepa” Su decisión no tiene que ver con su propia vida, sino con la que continúa la vida de Hipólito, ese hijo que él se empeñó en destruir.

Cabe preguntarnos ¿es un final cerrado? Muere Hipólito, pero no Fedra. ¿Qué sucede al llegar Teseo? ¿Nace el bebé? Estos son interrogantes que quedan sin respuesta porque la historia de ellos, de Fedra e Hipólito, está cerrada y todo lo demás resulta secundario, ya no importa.

La Fedra de Eurípides hace un análisis de su amor en tres ámbitos: el personal, donde nota la herencia incestuosa de su estirpe; el social, que le muestra la imposibilidad de manifestar una pasión extramatrimonial e incestuosa; y el divino, que advierte que una fuerza superior está obrando en ella un destino al que no puede escapar. Marca una responsabilidad compartida que compete más a los dioses que a los seres humanos. Fedra, aunque transgresora, prefiere la muerte a la deshonra.³⁶

Algunos críticos, sostienen que Eurípides se encuentra entre una concepción mítica, con una parte que está sometida al imperio divino, y otra humana, que cuenta con las realidades psicológicas, y que por eso su Fedra no es instrumento del mal, sino que aparece humanizada y con valores afectivos que inciden en la sociedad.³⁷

Si bien las dos obras parten del mismo mito, las diferencias entre ambas protagonistas son notorias, pero coinciden en un amor desmesurado que su poseedora no puede controlar. La Fedra de Eurípides aparece con una dignidad superior, pero con un amor vengativo que no duda en inculpar a un inocente. La Fedra de Fernández Garrido olvida su dignidad, pero posee un amor que la enajena y que la lleva a eliminar a “lo que más amaba” como una forma de castigarse por haberse atrevido a traspasar la frontera de lo permitido.

³⁵ Ibid

³⁶ Garrido, Margarita, Notas para la lectura de “Hipólito” de Eurípides

³⁷ Esta posición es sostenida por el crítico J. Lasso de la Vega y es citado por Margarita Garrido

EL TEATRO BREVE DE RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO DIANA DE PACO

Resulta una tarea difícil, en este principio del siglo XXI, conseguir que el género dramático obtenga una difusión si no satisfactoria, al menos suficiente para que el público tenga la posibilidad de acercarse a él y las obras no pasen a formar parte del conjunto de reliquias que el dramaturgo, en este caso, guarda en el cajón junto a otros recuerdos de lo que pudo ser. Si bien es verdad que escribir divierte, desahoga e incluso sirve como terapia, también lo es que ni la pluma es un diván, ni la creación un acto únicamente egocéntrico. La comunicación a través del texto teatral sólo tiene lugar cuando existe un receptor, y éste hoy en día no lo tiene nada fácil para acercarse a ese mensaje que es el drama, no por falta de ganas, la mayoría de las ocasiones, sino por ausencia de medios. Unas horas de representación, una obra ya clásica, un autor muy conocido o un texto paradigmático, constituyen elementos fundamentales para el éxito del espectáculo, pero ¿qué hay del placer del riesgo con lo no tan conocido?

¿Dónde quedan esos intermedios en los que se concentra la esencia, dónde se guardan ahora los frascos pequeños? ¿Dónde encontramos el drama en un acto, el desgarrador desenlace en pocos minutos o la risa profunda y contagiada de melancolía de unas escuetas escenas que tanto nos dicen? En el fondo del cajón del dramaturgo descansan, observando las manos que los ignoran al acariciarlos, unas preciosas miniaturas, tan deseadas cuando son objetos y tan ignoradas cuando son texto. En el fondo de muchos cajones se preguntan por el sentido de su existencia unas cuantas piezas de teatro breve. Un género, éste del teatro breve, que desde el Siglo de Oro y a lo largo de los años ha tenido sus representantes y que en nuestro siglo xx ha tomado diversas formas desde la generación del 27 y las vanguardias dramáticas hasta el cierre de una centuria y el inicio de otra un año mayor. Un teatro que gusta de los monólogos y también llena sus páginas de dialogadas escenas únicas que se desarrollan a través de los pocos minutos que comprende una lectura o representación de la pieza. Pero esta brevedad implica una serie de dificultades que es necesario solventar con ingenio y maestría, con talento y devoción. Escribir teatro no es tarea fácil, digo tina obviedad, pero escribir teatro breve es, si cabe, más complicado, ya que es necesario encontrar en un instante el espíritu condensado del drama sin desvirtuar el aroma del arte, ni desatender a la tonalidad del mensaje teatral.

Raúl Hernández (1964) emprende esta tarea, con éxito general, en su teatro breve. Desde tres hasta treinta páginas ocupan las obras de este escritor y guionista que viene desarrollando una galardonada labor dramática desde 1987.¹ En ellas se puede distinguir a un ágil y caleidoscópico dramaturgo, como ya nos tiene acostumbrados en el resto de su creación, cuya obra no puede ser descrita de modo monolítico. Crear situaciones en pocas páginas se impone como un reto que se supera, en ocasiones, a través del crudo realismo como en la impactante pieza *Tábano y la araña* (1990) que finaliza, sin embargo, con un destello de lírico simbolismo en el momento de la catástrofe para que la pieza no se limite a ser un trágico documento informativo que ponga de manifiesto la brutalidad y la violencia y se convierta en una auténtica obra de arte; o mediante el diálogo lírico en la memoria de Borges, o la valleinclanesca historia de Daifa, o la gradación de intensidad y la creación del suspense en la brevísima Y conseguida pieza *Volver a casa*, etc.

El teatro breve de Raúl Hernández sorprende por la variedad de estética y tratamiento que presenta. En ocasiones los personajes no gozan de nombre propio, son un hombre y una mujer, como muchos podían serlo, que sufren una peripecia, como tantos han sufrido. Pero sus temas no son banales ni sus miras reducidas. La violencia, el abuso del poder, la crisis contemporánea provocada por la falta de valores fundamentales y la hostilidad reinante, los hombres que, en definitiva, tienen una historia cotidiana frente a un tren que pasa ante ellos sin inmutarse, como vemos en *La estación*, y que siguen recreando su gris existencia encasillados cada uno en un papel amargo y monótono, protagonizan estos instantes dramáticos. En otros lugares ni siquiera está identificado el personaje de manera ambigua, son "algunos" que dialogan, que van creando su perfil en un agón sostenido, en sus preguntas y respuestas, en sus silencios, en sus imágenes y oscuridades. A veces, sin embargo, el nombre de uno de ellos produce un relámpago de amargura en la mente del lector, una triste asociación de imágenes inevitablemente inmediata. La prostituta asustada y vigilada de *La persistencia de la*

imagen,² se llama, de forma tan simple y tan complicada a la vez, "cuerpo", cuerpo humano, quizá, frente al resto de los animales: qué necesidad hay de dar detalles de una descripción, si tanto dice el nombre de un personaje llamado "Tábano", una desgraciada denominada "Araña", o un errante "Perro" que vaga por la estación abandonada y las casas sin habitar en *Internegativos*.

Raúl Hernández recupera los "restos" para describir y denunciar, como hiciera en piezas anteriores. Los "restos" de un subsuelo de miseria, los restos de unos hombres atrapados por la angustia, los restos de cadáveres en vida atropellados por los trenes que corren por las vías de la escena contemporánea. Restos que aparecen en muchas ocasiones en un aparente montaje cinematográfico, en momentos de acción descritos para ser grabados porque alguien los está viviendo: en *Internegativos*³ tanto la expresión como el desarrollo de las escenas nos introduce en el rodaje en un acto de absoluta inmersión a través de la visión de un grupo de personas sin nombre que dan rienda suelta a sus instintos más animales ante una pantalla de cine. La mezcla de la realidad ilusoria y la ilusión real se produce y comienza a girar la cinta. También una original mezcla de secuencias, tal y como él las llama situaciones estáticas y escenas dramáticas, nos recuerdan el universo cinematográfico, en el que Raúl Hernández tiene una profunda experiencia profesional.⁴ En estas situaciones se acumulan datos sobre lugares y gentes, prototipos cotidianos. En las escenas dramáticas se ofrece un esbozo para improvisaciones en escena, junto al tren que pasa y la vida que se va o se detiene.

Paulatinamente se entrecruzan ambos planos y comienzan a surgir, como los vagones al entrar a la estación, diálogos entre personas a veces sin nombre, en otras ocasiones sin, ni siquiera, especificación. Mirada atrás, repaso de absurdos comportamientos actuales y, junto a ello, inaugurando la pieza, un estribillo lírico, una cantinela, una letanía que describe todo lo que está por llegar, que priva de rigidez al texto dramático y que descompone las convencionales estructuras, como ya veíamos en otras ocasiones.⁵

En otras piezas Hernández juega con la ambigüedad y el suspense para crear un ambiente claustrofóbico, representado con la ausencia de ventanas y la angustiada transparencia del color blanco, tal y como vemos en *Oscureció* en su furor desarrolla en poco más de diez páginas la peripecia y la catástrofe de dos personajes-animales. extremadamente humanos, él un tábano violento y agresivo, ladrón y despreciable, ella una araña que pretende enredarlo en su tela. Una historia breve, dura, desarrollada en un ambiente asfixiante en el que se muestra sin sentimentalismo hiperbólico un durísimo acto de violencia protagonizado, de nuevo, por unos personajes sacados del subsuelo que tan recurrentemente, como ya dijimos, aparecen en la obra de este autor. Una herida en la sensibilidad que los lectores-espectadores representantes, el] definitiva, de lo que se hace y lo que no se hace en el mundo, quizá tengamos bien merecida. Y al final, entre dolor, miedo y violencia un destello simbólico en la pureza de la mano oculta que quiebra la tensión mantenida y consigue que esta obra sea una detestable delicia dramática.

Tal vez deberíamos haber desvelado las historias mencionadas en su desarrollo pero nos parece que no es ello nuestra tarea, sino la del afortunado interesado que se acerque a esta selección (lamentablemente aquí no están todos los que son) de una entera colección de dramas humanos que forman parte de una significativa página del itinerario de nuestro teatro más actual.

NOTAS

Raúl Hernández cuenta en su haber con más de diez prestigiosos galardones (Borra, Rojas Zorrilla, A.D.E., Calderón de la Barca...) ha sido finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática 2000 y su actividad profesional comprende tanto la narrativa, el cine, el teatro en varias de sus facetas: Ha realizado diversas dramaturgias, entre las que destaca *DIKTAT* de Enzo Cormann, dirigido por Gabriela Olkoz, R.E.S.A.D., 1998 o, muy recientemente, *La noche de Casandra*, dramaturgia sobre textos originales de los autores del taller Casandra. Dirigida por Pedro Álvarez Osorio, producida por el I.I.T.M. en abril de 2001.

' Estrenada dentro del espectáculo *Fotos*, con dirección de Carlos Rodríguez, Sala Cuarta Pared, Madrid octubre-noviembre 1997. Premio de la A.D.E. José Luis Alonso 1998 a la mejor dirección novel a Carlos Rodríguez.

1 Publicada en *Un sueño eterno*, colección Teatro Español Contemporáneo, Instituto de

Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1999.

4 Nuestro autor ha trabajado para los medios de comunicación y ha realizado guiones cinematográficos como Dafne y el árbol, Bajo la arena, Bajomonte, Puente de plata.

s Por ejemplo en Los restos. Fedra que consiguió el accésit al premio S.G.A.E. de teatro en 1998 y fue estrenada con dirección de Elena Espejo en la R.E.S.A.D de Madrid en 1999 y editada en Los ¡-estos, S.G.A.E., 108, Madrid, 1999.

6 Editada dentro del volumen recopilatorio Oscuridad por Teatro del Astillero, n." 6, Madrid, 2001.

LOS SURCOS DE LA LLUVIA.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EXPERIENCIAS EN LA ESCRITURA
TEATRAL CONTEMPORÁNEA. (1991-1996)

Con estas páginas quiero resumir y reflexionar sobre una aventura dramática que me ha tomado más de cinco años. Un trayecto de experiencia en el que he vivido un crecimiento en mi forma de entender la escritura y en el que he explorado nuevas (al menos, para mí) formas de expresión dramática. Pero antes quiero puntualizar ciertas cuestiones acerca de la necesidad y el papel del escritor teatral.

Me considero un escritor contemporáneo, es decir, que vivo y me siento afectado en mi escritura por las circunstancias que impone el tiempo en el que me emplazo. La gran revolución que desde comienzos de este siglo ha tenido lugar por el desarrollo de la labor y el papel del director de escena, y los grandes hallazgos que se han realizado de esta manera, han desplazado la autoría en teatro del campo del dramaturgo al del director, dando lugar también a abusos y enfrentamientos por todos conocidos. Uno de ellos es que, salvo notables excepciones, una gran mayoría de los directores (y muchos de ellos de los que se suponen “de vanguardia”), limiten el repertorio habitual de sus trabajos a textos no contemporáneos. Una de las “ventajas” evidentes de esto es que el director de escena no necesite enfrentarse a la siempre molesta presencia del autor vivo y encuentre más facilidad para, a su antojo, manejar (o manosear) y alterar (o atropellar) el texto, justificando como “búsquedas apasionantes” lo que, muchas veces, se queda en chapuzas irresponsables y efectistas.

Eso ha llevado al absurdo de la renuncia del dramaturgo. Así, muchos compañeros de mi generación (así se lo he escuchado a más de uno, en más de una ocasión, no sin vergüenza ajena) aspiran a convertirse en simples guionistas del director de escena. Se plantean un necio vasallaje que empobrece su labor para realmente ofrecerle un provecho escaso al director de escena. Prefieren no decir nada a decir algo que moleste, sin darse cuenta de que el texto que molesta es el único que puede dar frutos. Esa renuncia se amplía a la Literatura, nación natural de todo escritor. Se sienten tanto mejor cuanto más se amolde su texto a la puesta en escena que le va a dar vida sobre el escenario, sin darse cuenta de que la obra (ya sea dramática, narrativa, lírica, etc.) está obligada a tener vida propia y a alumbrar en el lector que la espera (y tanto el director como el mismo escritor son otros lectores más) aspectos que éste desconoce antes de su encuentro con el texto. Es decir, estar abierta a nuevas lecturas, a nuevas puestas en escena, a no agotarse, por no tener más que decir, el mismo día de su estreno.

No se puede renunciar a la Literatura, y el dramaturgo debe asumir su condición de escritor, de literato (literato pero no retórico, en el aspecto negativo de esta palabra): su obra ha de ser capaz de resistir mil lecturas diferentes, mil puestas en escena diferentes. En eso supera al director de escena, que difícilmente visitará su obra en más de una ocasión, y aún así sin agotarla, por mucho que arranque de ella nuevos sentidos, nuevos reflejos. La obra permanecerá virgen para nuevas lecturas, para nuevas puestas en

escena. Como escritores que somos, debemos aceptar el hecho insoportable de que la obra que aparentemente nace de nuestras manos (o más bien entre nuestras manos) nos debe sobrevivir, debería estar viva mucho tiempo después de que nosotros nos hallamos desvanecido en el olvido.

El escritor sí que debe dejar manos libres a cada director que se atreva a poner en escena su obra. No debe ahogar ninguna nueva posibilidad de lectura que nazca a propósito de su texto. Sólo se debe examinar la calidad del trabajo de puesta en escena, nunca su adecuación al gusto propio del escritor. El texto vivo se debe separar del ámbito demasiado protector del que se considera su autor, igual que se rompe el cordón que une al niño con su madre para que éste pueda desarrollarse como una nueva persona.

Mucho debemos aprender del periplo del director de escena: ellos nos han enseñado facetas inéditas de lo escénico que estamos obligados a asumir en nuestros textos y elevarlos de la fugacidad de la representación teatral al campo más duradero, con vocación de eterno, de lo literario.

Tras tan impertinentes puntualizaciones que considero necesarias dadas ciertas confusiones que reinan hoy en día, quisiera examinar con algún detalle mi relación con la escritura de mi ciclo dramático “LOS ESCLAVOS”. Con ello os invito a introducirnos en la urdimbre del trabajo de escritura y a examinar la evolución de un trabajo sobre lo formal conectado a la busca de nuevos caminos para el sentido y la expresión de lo emotivo.

El concepto que inspira “LOS ESCLAVOS” nace en 1994 ante las cuatro esculturas de Miguel Ángel del mismo nombre que reposan en la Academia de Florencia. Debían formar parte del monumento funerario del papa Julio II, al igual que el Moisés y los otros dos esclavos que se pueden ver en el Louvre. Pero frente a la monumentalidad o la belleza manierista que se pueden apreciar en estas otras piezas, Miguel Ángel optó en las cuatro esculturas de Florencia por no completar su trazado y dejar a la vista las trazas de su propio trabajo como artífice y la rudeza sin moldear del mármol, adelantándose en esto a formas de entender el arte que el siglo XX ha reinventado. En los esclavos florentinos asombra la textura de la piedra, la pesadez de la materia contra la que luchan las figuras en un retorcimiento inútil que no les sirven para lograr escapar de una prisión demasiado real. Frente a ellos, la serenidad canónica del David, también de Miguel Ángel, una de sus obras más emblemáticas, ponía en evidencia aún más el propósito del escultor: esos seres que el cincel no ha dotado de una forma independiente de la materia que los conforma y que no llegan a ser personajes completos, pero que logran impresionarnos aún más en su debate contra su condición de criaturas.

Nació ahí el germen de una serie de obras (cuatro, evidentemente) en los que se diera esa torsión entre la sustancia y la forma. Periplos que se convertirían en indagaciones sobre lo trágico, esto es, de personajes encadenados a un destino fatal, prefijado, y que lucharían en los límites de la escritura por liberarse de este yugo que ellos no han elegido.

No estaría ausente en estos textos el intento de introducir conceptos que la Física moderna probó hace ya ochenta años a través de la teoría de la relatividad de Einstein y los trabajos sobre mecánica cuántica de Heisenberg y Schrödinger. Nuevas maneras de

considerar la realidad que afectan a nuestras visiones sobre el espacio, el tiempo y el principio de causalidad y determinación, aún dependientes del pensamiento newtoniano.

En el prólogo a la publicación en 1995 por la Muestra de Teatro Contemporáneo de Autor Español de la primera de las obras de este ciclo, *Los malditos* (obra que fue premiada con el Premio Calderón de la Barca 1994 y que realmente comencé a escribir antes de éste primer momento de germen a que me he referido), Guillermo Heras la encuadró dentro de una dramaturgia de la violencia. Quiso referirse, sin duda, a una forma de escritura teatral que no respeta ninguno de los protocolos habituales en la escena heredados de la tradición del drama burgués: la personalización de los valores sociales a través del dibujo de los personajes; el seguimiento lineal de la trama, la cual responde al esfuerzo ordenador de cierta norma que acaba subsumiendo la vida de los personajes; y el respeto de ciertas convenciones escénicas inamovibles, como es el escrupuloso vaciado de todo aquello que puede ser considerado repulsivo, horroroso, desagradable, todo una huida de aquello que el primitivo teatro griego trataba - el momento mágico de acercamiento a lo real de todos y cada uno de los espectadores presentes en el hecho teatral.

Yo quisiera avanzar a posiciones más radicales y hablar de una dramaturgia de la destrucción. Por una parte, debido a una labor sistemática de acoso y desmantelamiento del personaje, en cuanto a llevarle, a través de un despojamiento implacable, a una posición extrema, a un límite en el que éste se muestre en su mayor grado de desnudez, indefensión y verdad. Por otra, a la conciencia de la pérdida de la trama como principio sostenedor del desarrollo dramático, otra nota, como la anterior, sobre la que ya abundó el mejor teatro del siglo XX, pero que ciertas corrientes reaccionarias quieren poner hoy en duda. Sin embargo, lo que en el teatro de la vanguardia clásica se expresa como absurdo del sentido y juegos metateatrales, donde la búsqueda del sentido auténtico del texto debe buscarse por encima de él, en un lugar donde comparece el autor como nuevo personaje y se escenifica, deconstruyéndolo y desarticulándolo, el hecho de la escritura, debe ceder paso a nuevos lugares donde se exploren los límites de una nueva sensibilidad, ligada a la búsqueda de nuevas formas de catarsis, esto es, de volver a conjurar eso real³⁸, ese horror primordial, de nuevo, en el escenario. Una auténtica reconstrucción del hecho de la escritura.

Y, precisamente por ello, una búsqueda que se debe dar a través de la indagación y experimentación de nuevas “técnicas” de escritura. El personaje, su relación problemática con el cuerpo del actor; las falsas unidades indivisibles del texto dramático, como son el personaje y la escena, examinando la unidad polisémica del espacio (y aquí la relación entre el espacio abstracto de la representación y su equívoca identificación con espacios realistas) y la variedad del tiempo de esa escena,

³⁸ Cuando hablo de lo real, no me refiero a la realidad, sino, siguiendo a Jacques Lacan, a aquello que se escapa a los límites de lo cognoscible, de aquello que no puede ser explicado ni nombrado, y que sólo puede vivirse como una experiencia extrema. Huella de algo que existe en lo que nos rodea y que resiste a cualquier esfuerzo de normalización, definición, acotación. Que responde al valor singular del objeto, de su carácter existencial, de la imposibilidad de dar cuenta de él como algo aislable y definible y es incapaz de toda economía tanto en lo imaginario como lo semiótico y lo simbólico.

tradicionalmente considerada como microestructura básica del discurso dramático, no sólo en sus aspectos de ordenación sino también de duración y frecuencia (algo prácticamente ignorado en lo dramático y que se supone más propio de lo narrativo); la acción y la modalización del relato a través del punto de vista y la conciencia de los personajes que lo conforman; la figura del enunciador en el discurso del relato; matizando la cuestión de orden del discurso, todas las complejas relaciones entre el tiempo del discurso dramático y el tiempo en grado cero de la historia del cual es su objeto, así como la relación entre estos y la conciencia de los personajes y del mismo enunciador e, incluso, del enunciatario en su relación con el espectador, son conceptos que una nueva dramaturgia está obligada a revisar hasta sus más profundos cimientos.

Se le pide mucho al espectador en este nuevo teatro. Que se enfrente de forma activa a obras que le requieren como punto esencial en la organización del discurso, así como que se exponga a eso real, a ese punto de ignición que él debe reconocer en su experiencia. Nada que ver con el teatro que no deja nada para el espectador, que busca en él una figura pasiva de la que sólo se espera una respuesta comercial.

Los malditos, primera pieza en el ciclo *LOS ESCLAVOS*, narra la situación de un grupo militar de guerrilla aislado en la selva que, ignorado por el resto del mundo, han perdido consignas e ideales. Allí, sus personajes han sufrido más de lo que un hombre puede resistir y, desde ese estado último, retornan cuestiones básicas para el ser humano: aquellas que delimitan lo humano de lo animal. En ella, teatralmente, lo primero es dar cuenta de una atmósfera, de un clima. La selva lo inunda todo, y no sólo el escenario. La selva ha de hallarse presente hasta en el último rincón del lugar de la representación y borrar la seguridad de cualquier puerta de salida. No dejar pensar al espectador: esto ocurre aquí pero allá, afuera, más allá del vestíbulo, me espera mi coche, mi casa, mi trabajo. Al iniciarse la representación, los valores seguros desaparecerán para todos. No se buscará complacencia, dar espectáculo, divertir. Los que se queden, están llamados a sufrir en su carne y en su alma la peripecia de los personajes. El horror está ahí, a menos de un metro del espectador. Es imposible escapar. El texto exige que nadie salga indemne de la representación. Que los que han entrado como simples espectadores no abandonen la sala tal como han entrado, sino que cierto cambio llegue a operarse en ellos. Que se conviertan en receptores del Sacrificio que ante ellos tiene lugar, que dejen de pensar en actores, en máscaras, y en ellos se llegue a operar cierto misterio.

Además de la gran implicación que supone esta prueba por la que ha de pasar el espectador, a través de esta experiencia límite, el texto *Los malditos* también le busca y asume interpelándole. Pese a su “linealidad” expositiva, se plantean desde el mismo texto, desde la misma organización de la acción dramática, incoherencias, anomalías estructurales que atentarían contra su verosimilitud y provocan en el espectador el extrañamiento frente al discurso de la obra, que sólo puede alcanzar un sentido a través de la inteligibilidad del que se sitúa en la posición de lector. Estas aperturas del texto afectan a su momento de arranque (lo que es la escena inicial describiendo el encuentro entre dos de los personajes principales se desvela, mediante un salto temporal implícito, como analepsis sobre el tiempo real de la primera escena o un sueño de uno de los personajes; esta misma escena se repite literalmente mediada la obra –¿falso cierre de la analepsis?-, incorporada a un momento distinto - y crucial- del desarrollo de la historia y encarnada en una situación diferente a la primera); y afectan

también a su cierre que, como en ciertos estados energéticos de las partículas elementales ante la presencia de un campo externo, se desdobra en tres escenas totalmente antagónicas sobre una misma situación, cada una de las cuales con un balance diferente para el fin de la trama y la resolución de la relación entre los protagonistas, dejando la conclusión de la trama y su sentido abierto a la posibilidad de la ficción del relato y a los efectos contradictorios que esto pueda causar al espectador.

Como en las esculturas de Miguel Ángel, el texto se retuerce sobre sí mismo, no se concreta como obra acabada sino como angustia de lo creado, torsión de lo representado en relación a esa historia fija e inalterable que debiera representar. Todo esto amplificado por el carácter épico de la historia, considerando que lo épico ha sido punto primero de desarrollo del relato en múltiples culturas, incluyendo por supuesto la nuestra, supone una consideración sobre un nuevo teatro – un nuevo relato - que busca en los orígenes de la Literatura sus referentes.

Los engranajes (galardonada con el Premio Lope de Vega y que dio lugar a mi película *Antes de morir piensa en mí*, 2008) es la siguiente etapa en esta búsqueda. En ella los planteamientos formales que aparecen de manera discreta conformando la macroestructura de *Los malditos* explotan en una miríada de escenas en las que el tiempo de la historia, en su linealidad, ha dejado de regir el orden de los sucesos. La obra explora exhaustivamente lo que sería una pequeña información en la página de sucesos. Un desgraciado caso de canibalismo (ocurrido al parecer realmente en la antigua Unión Soviética) propicia la creación de personajes, argumento(s), tramas y situaciones, dentro del marco de la más absoluta ficcionalidad, sin pretender la reconstrucción minuciosa y veraz del caso real. Algo similar a lo ocurrido con el “Woyzeck” de Georg Büchner, a la que esta obra debe tanto: no sólo por reconstruir desde la ficción las circunstancias de un suceso, sino también por su carácter fragmentario, su ensamble azaroso, en la que las escenas se siguen unas a otras sin una ilación evidente, sin seguir una progresión dramática o una temporalidad lineal. Se suceden en la obra los saltos temporales, el desarrollo de escenas en paralelo, a veces situadas en tiempos bien distintos; el tinte onírico contamina de irrealidad escenas realistas.

Ocurre en alguna de éstas que hay personajes que se incorporan simultáneamente a ambas escenas, desarrollándose y viviendo estos en un mismo momento dos conflictos diferentes con antagonistas diferentes y en tiempos diferentes, sin que la labor de enunciación recaiga sobre él, siendo simple figura del relato (la situación podrías ser más simple si, en el mismo caso, él asumiera funciones de “narrador”). Se da entonces la conjunción de tres temporalidades: las dos representadas de la historia frente a una tercera, la propia del discurso del relato, que asume a las otras dos en una unidad superior y que, tal vez, se corresponda con la del actor en escena. Una coexistencia de anacronías que se plantea problemática en el cuerpo y la conciencia del actor, que no está en ninguno de estos tiempos y debe representar ambos. No es posible entonces un trabajo naturalista de la interpretación y se pone aún más en evidencia (y esto es una de las notas exclusivas de la escritura teatral frente a otras formas literarias) la radicalidad del cuerpo como objeto que se resiste al esfuerzo ordenador del relato, algo que se enfrenta desde su organicidad a un procedimiento literario. El teatro pone en escena, entonces, esa imposibilidad última de la Literatura como extraña al cuerpo, a la radicalidad de lo real.

El personaje se vive como conciencia dividida, escisión. Lo que Aristóteles llamó hamartía, culpa trágica, y que en *Los engranajes* se vive como torsión, agonía de cierto conjunto de notas y síntomas que conforman una identidad humana (una cohesión de acciones) dentro de un discurso fragmentado. Disconformidad del “personaje” con la función que cumple (algo ya explorado de forma metaliteraria en la historia de la escritura dramática, y en general y hasta la saciedad, de la Literatura) y que la figura de un mediador, un ser real, el actor, permite llevar a sus últimas consecuencias. La última escena de *Los engranajes* es inverosímil e incoherente con la trama que la precede. En ella, sin que nada permita catalogar esta escena como posible, anterior o ulterior a la trama tratada, se realiza para el personaje todo lo que éste siempre ha deseado y que hubiera evitado la tragedia previa en la cual ha sido tanto verdugo como víctima. El personaje – y la trama con él – se despoja de la ilusión de algo concreto y definido y se convierte, tomando términos de la mecánica cuántica, en espacio de probabilidad. Consecuentemente, el campo de la representación no se reserva ya para lo que “ha sucedido”, sino que se amplifica como espacio escénico de la conciencia, de los deseos, los miedos, los más secretos pensamientos de los personajes, los cuales cobran vida problemática al ser encarnados por los actores.

Otra nota de *Los engranajes* es el descubrimiento de un tiempo y un espacio escénico que abandona cualquier intento de simulación naturalista para reconquistar conceptos que la tragedia clásica griega había consagrado y las búsquedas realistas habían ocultado. La triple unidad aristotélica, fuera de cualquier vulgarización de ser entendida como tiempo, espacio y acción “realistas”, cobran así nuevo sentido. Esto será evidente en las dos siguientes obras de *Los esclavos*, englobadas a su vez con el nombre de *Los restos*, que se conciben como un díptico que toma, renovándolos, procedimientos formales de la tragedia griega, al tiempo que en su temática acude al legado mitológico clásico. Las dos piezas que lo componen parten una del mito de Agamenón y el ciclo de Argos y la otra del de Fedra. Pero los tratamientos en sendas piezas son bastante diferentes, y asimismo no hay entre ellas ninguna relación argumental. Su nexo precisamente estará en esa diferencia de acercamiento al fenómeno de la antigua tragedia griega.

Actualmente el relato vive una crisis que puede ser letal para su pervivencia. Pasa por su desmembramiento y su fragmentación, y la suplantación de éste por "trozos de realidad" ofrecidos con toda su carga de rudeza y brutalidad por los medios informativos y los "reality-shows" televisivos. Acudir de nuevo al mito tiene su importancia porque éste supone un marco más general que permite la posibilidad de lo narrativo. También porque constituye un catálogo completo de situaciones y actitudes de la psique humana que nunca el curso de los siglos logrará superar; por la importancia que tiene en el rito, y éste en las formas de expresión teatral; y finalmente porque formula un Misterio que desde esa crisis del relato tenemos que empezar a reconsiderar.

En ambas obras juega un papel importante la revisión del mito. En ambas se focaliza ese momento en que lo cotidiano se entrecruza con lo mítico. El mito es un relato primero, ancestral. Una narración que establece un gesto fundador. Da cuenta de hechos que inauguran, que marcan un punto cero en el desarrollo de lo humano. En tiempos como los que vivimos, en que el hecho de la significación se desvanece, el que el mito resuene en situaciones cotidianas supone una epifanía en los personajes que les revela sus más ocultas motivaciones. Marca en un deambular por el sinsentido en que

vagan una flecha, un destino. Lo azaroso converge con lo fatal.

En la primera de estas dos piezas, *LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa*, la estructura del espacio sigue a la que se encuentra de forma persistente en todo el teatro griego y que en su estudio de la tragedia raciniana, que también seguía ese modelo, tipificó Roland Barthes en su ensayo *Sur Racine*. Distingue tres lugares trágicos: la Cámara, la Antecámara y el Exterior.

La Cámara, resto del antro mítico, es el lugar invisible y temible donde está agazapado el Poder. Esta Cámara es a la vez la residencia del Poder y su esencia, porque el poder es sólo un secreto: su forma agota su función por ser invisible.

La Cámara está contigua al segundo lugar trágico, que es la Antecámara, espacio eterno de todas las sujeciones, puesto que en ella es donde se espera. La Antecámara (la escena propiamente dicha) es un medio de transmisión: participa a la vez de lo interior y lo exterior, del Poder y del Acontecimiento, de lo escondido y lo extendido: apresada entre el mundo, el lugar de la acción, y la Cámara, lugar del silencio, la Antecámara es el espacio del lenguaje: es en ella, donde el hombre trágico, perdido entre la letra y el sentido de las cosas, dice sus razones. La escena trágica no es pues propiamente secreta, es más bien un lugar ciego, pasaje ansioso del secreto a la efusión, del temor inmediato al temor hablado: es trampa husmeada y por eso la postura que se impone en ella al personaje trágico es siempre de una extrema movilidad (en la tragedia griega el coro es el que espera, el que se mueve en el espacio circular u orquesta, situado ante el Palacio).

El tercer lugar trágico es el Exterior. De la Antecámara al Exterior no hay ninguna transición. De esta suerte la línea que separa la tragedia de su negación es delgada, casi abstracta; se trata de un límite en el sentido ritual de la palabra: la tragedia es a la vez prisión y protección contra lo impuro, contra todo lo que no es ella.

El Exterior es, en efecto, la extensión de la no-tragedia; contiene tres espacios: el de la muerte, el de la huida, el del Acontecimiento."

BARTHES, ROLAND: El Hombre raciniano. Prólogo a JEAN RACINE: TEATRO, Alfaguara Clásica.

Vemos como esa compresión antinaturalista del espacio crea un espacio funcional y no realista: el espacio de la tragedia no es un espacio habitable. El espacio de la representación es un lugar fronterizo entre el del secreto y el exterior. Lo que se moviliza en la tragedia es el deseo: una pulsión que empuja de adentro a afuera y una ley en lucha contra esa pulsión. Lo que exterioriza la tragedia es algo interno y común a todo ser humano. No le hace falta para ello ser teatro psicológico, porque su estructura en sí es psíquica.

El núcleo de nuestra esencia está formado por el oscuro ello, que no se comunica directamente con el mundo exterior y sólo es accesible a nuestro conocimiento por intermedio de otra instancia psíquica. (...)

La otra instancia psíquica, el denominado yo, se ha desarrollado de aquella capa cortical del ello que, adaptada a la recepción y a la exclusión de estímulos, se encuentra en contacto directo con el mundo exterior. (...)

Su función psicológica consiste en elevar los procesos del ello a un nivel dinámico superior (por ejemplo, convirtiendo energía libremente móvil en energía ligada, como corresponde al estado preconscious.)

FREUD, SIGMUND Compendio del Psicoanálisis. Tercera parte, Cáp. VIII. Trad. de Luís López Ballesteros y de Torres. Editorial Orbis, 1988.

De ahí el fin principal de la tragedia, tal como lo definió Aristóteles:

La tragedia es mimesis de una acción noble y eminente (...) que por medio de piedad y temor realiza la purificación de tales pasiones.

La exploración que propone *LOS RESTOS* no es simple arqueología literaria, sino una búsqueda de una forma de teatro viva y nueva, de procedimientos de la tragedia que el drama psicológico desde el siglo pasado ha desestimado o, en el peor de los casos, fagocitado y simplificado. Intenta rescatarlos para mostrar que hoy en día están mucho más vivos de lo que pretenda estar cualquier tipo de teatro más preocupado por una reconstrucción naturalista. Así, huyendo de una tradición impuesta desde el siglo XIX, se intenta prefigurar un teatro para el XXI que afianzaría sus pilares en modelos que existieron hace más de dos mil quinientos años.

“LOS RESTOS : Agamenón vuelve a casa” (al que se concedió ex-aequo el Premio de Teatro Rojas Zorrilla 1996) trabaja así con la estructuración de la tragedia en episodios y estásimos.

Las partes de la tragedia según su extensión, y en los que se divide separadamente, son las siguientes: prólogo, episodio, éxodo y coral, que a su vez se divide en párodos y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias."

El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede la párodos del coro; episodio es una parte completa de la tragedia entre cantos completos del coro, y el éxodo es una parte completa de la tragedia, tras la cual no hay canto del coro; entre dos cantos, la párodos es el primer fragmento completo que dice el coro; el estásimo es un canto del coro sin anapesto ni troqueo, y el comos, una lamentación proveniente del coro y de la escena.

ARISTÓTELES : Poética

Tomamos aquí la diferencia principal entre las partes propias del coro, los estásimos, y aquellas que no lo son tanto de éste como de los personajes, los episodios. El Coro, entonces, distingue las partes de la tragedia rompiendo una estructura a base de diálogos. Para operar sobre esa diferenciación hay que entrar en profundidad sobre la cuestión de la funcionalidad que éste tiene en la tragedia. El Coro es lo más íntimo y lo más externo a la trama. Se personifica en figuras que están directamente implicadas en los sucesos que en ella acontecen. Así, en el “AGAMENÓN” de Esquilo el Coro está formado por los viejos que por razón de su edad, imposibilitados para la guerra, se han visto forzados a seguir en Argos. Desde esta posición se relaciona directamente con la acción, y así habla a los personajes de la tragedia: Clitemnestra, Agamenón, Egisto. Y siente zozobra tanto por el destino del héroe como por el suyo, que sabe que se encuentra en estrecha conexión con el de éste.

Pero, al tiempo que se da esta personificación, pervive en él la primitiva función religiosa de artífice de un rito, que ya se declina como relato. Aparece entonces como narrador homodiegético y como tal es figura de la relación entre el texto y el espectador.

En *LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa* el lugar de los corales está ocupado por monólogos de los dos personajes, que tendrán una doble función:

- desarrollan, como monólogo, aspectos de la psicología e historia íntima del personaje.
- acercan el teatro al rito, y como tal, aproximan la situación de los personajes a la de sus correlatos míticos.

En el transcurso de la obra se alternan las escenas cotidianas, en las que los

personajes al dialogar intentan retrasar el momento inevitable en que lo trágico se adueñe de la situación. El diálogo dilata el tiempo previo a la emergencia de los efectos de la catástrofe. Frente a ese tiempo de la acción que los personajes intentan detener, el de los "episodios", tenemos el de los "estásimos", monólogos de los personajes, que profundizan y escarban en el pasado. Tanto el Vagabundo como la Muchacha, sus protagonistas, van rememorando los puntos nodales de su trayecto vital que al final les ha llevado a la tragedia. Forjando su hamartía que se liga al mito. El trasfondo más profundo del personaje se encuentra en la escritura con el destino trágico de los héroes míticos. Sólo en el monólogo encuentran su destino y la posibilidad de relato porque el espacio de lo cotidiano se encuentra anegado por lo real: eso donde nada puede ser escrito.

El espacio reconstruiría el propio de la escena en el teatro griego: el espacio del secreto, el interior del palacio, (allí donde yace el cadáver de la Madre/Clitemnestra) frente al espacio público, el espacio de la representación. Los personajes se reducen a dos, el Vagabundo y la Muchacha, bajo cuya piel laten las figuras del mito: Agamenón-Orestes / Electra-Ifigenia.

En la tragedia griega los héroes dialogan con un coro encabezado por el corifeo. Los actores se restringen en Esquilo a dos, aumentando a tres en Sófocles y Eurípides. En *LOS RESTOS Fedra* se reducen los personajes del relato clásico a sus protagonistas, Fedra e Hipólito. El personaje de Teseo se vive como ausente y el resto es incorporado por el Coro, que también amplifica y convierte en real el miedo, la angustia, el deseo que atraviesan la conciencia de la protagonista. El Coro, que también interviene, comenta y modifica la acción, personifica por una parte los otros personajes que intervienen en la acción, acompañando la peripecia de Hipólito, y por otra, en el caso de Fedra, es una voz que comenta y vive con ella su trayectoria, esta vez más íntima. De alguna manera el coro son voces sin cuerpo, materialización de la psique de la protagonista. Cumple una doble función entonces y, además, diferenciada para cada uno de los dos personajes que intervienen en la tragedia.

Una detalle característico de *LOS RESTOS Fedra* es la ausencia a través de sus ochenta páginas de acotación alguna. El texto diálogo se convierte en la única guía para su inteligibilidad. Esto quiere ser punto de referencia de un recorrido en el que he ido despojando a la escritura dramática de otro texto que no sea el delegado a los personajes, lo que debe de ser dicho en la trama, al tiempo que se reniega de la injerencia de la didascalía. Se busca con esa "parquedad" un acercamiento a la palabra-acción, la palabra que, nacida de la acción, es a su vez su artífice. Por otra parte, se quiere delimitar con ello de forma drástica los límites del autor dramático. Nunca más esas acotaciones impertinentes que en un diálogo se crean obligadas a matizar "riendo", "triste", "emocionado", "impasible". Por otra, no estar pendiente de elegir una acción mecánica cuando se ha de hacer es dar el marco para una acción física (en el sentido stanislavskiano del término). El autor debe saber hasta donde llega su parcela para cultivarla de la manera más exquisita que sea capaz (y esta parcela es la de la Literatura), sin inmiscuirse en otros cometidos que no son el de su oficio. Nada más estúpido que leer en un texto, a estas alturas de la Historia del teatro, "izquierda y derecha, las del espectador".

La estructura de *LOS RESTOS Fedra*, en cuanto a disposición de las escenas que la componen, no sigue un modelo prefijado como ocurría en *LOS RESTOS: Agamenón*

vuelve a casa, sino que se ajustaría a un patrón cronológico que es el del relato que se establece afín al mito y, en última instancia, al desarrollo interno de la conciencia de la protagonista, si bien la intervención del coro seguirá fijando las partes de la tragedia en su aspecto más externo. La historia se proyecta desde un pasado de tan remoto casi tan legendario como el de la hija de Minos para llegar a la culminación del destino de Fedra, convertida en una nueva Piedad, acunando entre sus brazos el cuerpo moribundo de su hijastro, de aquél que de ninguna manera pudo ser su amante, mientras el barco de Teseo regresa desde la muerte a puerto. Se crea así una nueva figura mítica a partir de elementos tomados de mitos precedentes. La trayectoria de los personajes, y sobre todo el de Fedra, es una trayectoria trágica. Se pronuncia el cambio de fortuna y a través de éste se perfila su personalización, después de ese proceso ya hablado de “desmantelamiento”, de dejar indefenso al personaje dentro de la trama.

Este es el trayecto que comenzó en 1992 con los primeros planes de *Los malditos* y que cierro en este año con el reciente punto final a la escritura de *LOS RESTOS Fedra*. Un viaje en el que, aparte de trabajos cinematográficos y televisivos, he visto estrenadas dos obras cortas: *Calibán*, una pesadilla “ciberpunk” sobre elementos de *La tempestad* de Shakespeare en la que, siendo el tiempo su temática principal, se jugaban los mismos recursos técnicos que en *Los engranajes*; y *La persistencia de la imagen*, sobre la fotografía y el problema de lo escópico, escrito teniendo muy presentes los trabajos de Sophie Calle. Ambas obras con dirección de Carlos Rodríguez. Un viaje que ha coincidido con la escritura de mi primera novela, *Abrieron las ventanas*, a la cuál no le son ajenas muchas de las consideraciones vistas en el presente artículo. Todo un ciclo bien definido en cuanto a ambiciones y recursos desde el cuál, en el momento de cerrarlo, ignoro los derroteros que siga en mis próximos escritos. De alguna forma, he planteado en las obras citadas problemas, investigaciones y temáticas cuyo examen creo que debe ser columna vertebral de una forma de escritura nueva, avanzadillas en la búsqueda de una nueva sensibilidad. La Literatura, ya sea narrativa o teatro, se nos ofrece como una gran extensión apenas explorada y que sólo espera escritores, directores, lectores y espectadores con el suficiente coraje y valentía como para internarse en ellos. El mayor delito sería rechazar esta invitación, negarnos a ser lluvia para esta tierra virgen.

Raúl Hernández Garrido

CATÁLOGO

de obras de Raúl Hernández Garrido

www.geocities.com/raulhgar

actualizado Noviembre 2008

1991

DE LA SANGRE SOBRE LA NIEVE

Premio de Teatro Ciudad de Alcorcón 1991.

Sinopsis:

En un refugio aislado de montaña, se juntan un hippie cuarentón, una chica que lo tiene todo muy claro y un terrorista.

Duración aproximada: 80-90 minutos

Nº. de actores: 3 (2 hombres - 1 mujer)

CLARA: Te persiguen... La policía, ¿verdad? ¿En qué andas ahora, Mendi?

MENDI: No puedo decirte nada.

CLARA: Pero si llegan hasta aquí, ¿qué nos puede pasar a Hari y a mí?

MENDI: A mí también me preocupa que estéis conmigo. Quien sabe lo que puede pasar.

CLARA: La policía estaba rastreando la montaña. Tu lo sabes bien. Se hablaba algo de un secuestro. *Pausa.* Mendi, ¿Qué tienes tú que ver con eso?

MENDI: Debéis iros. Lo antes posible. Antes de que amanezca, debéis salir de aquí.

1991

TÁBANO Y LA ARAÑA

Sinopsis:

Tábano en un joven hombre de la calle que ha caído en la trampa de Calima, una rica mujer madura que le utiliza como juguete sexual.

Duración aproximada: 15 minutos

Nº. de actores: 2 (1 hombre - 1 mujer)

(CALIMA pasa sus brazos por detrás del torso de TÁBANO. Araña con sus manos enguantadas su espalda. TÁBANO se deja hacer en principio, con una resignación dudosa.)

TÁBANO: Toda la noche tocándome, con tus manos viejas, la frialdad de tus guantes. Vamos, muéstramelas. Deja que me ría de tus arrugas. ¿Todavía hay piel en tus manos? ¿Es tan sucia que no te atreves a mostrármela?

(CALIMA abofetea a TÁBANO. Él va a reaccionar con rudeza, pero CALIMA le da la espalda, no dejándole opción.)

TÁBANO: Algún día te mataré.

CALIMA: ¿Tú?

1993

LAS MADRES DE MAYO VAN DE EXCURSIÓN

Sinopsis:

Antes y después de la Gran Bomba. Un viejo busca a su hijo. A su alrededor, un mundo enloquecido y burlón.

Duración aproximada: 80-90 minutos

Nº. mínimo de actores recomendado: 7

(Un NIÑO se le queda mirando, con los ojos muy abiertos. Va vestido con un uniforme paramilitar. El VIEJO no lo advierte, hasta que éste ha levantado contra él una escopeta de juguete, apuntándole.)

NIÑO:

¿Tú eres un enemigo del Estado?

VIEJO:

¿Que si yo qué?

NIÑO:

Que si tú eres un enemigo del estado. Debemos precavernos de los enemigos del estado.

VIEJO:

¿Sabes a cuánto está la ciudad?

NIÑO:

¿Qué ciudad?

VIEJO:

¿Sabes dónde puedo encontrar a un muchacho de unos veinte años?

NIÑO:

Al otro lado hay un cuartel.

VIEJO:

¿Cómo puedo llegar hasta ahí?

NIÑO:

¿Para qué lo quiere saber? Debemos precavernos de los enemigos del estado.

VIEJO:

¿De dónde has sacado ese fusil?

NIÑO:

Me lo han dado en el colegio. ¿Quiere que le cuente un secreto?

1994

LOS MALDITOS

Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca 1994

Sinopsis:

La acción: en una Selva, tan lejos de cualquier parte.

Un Niño persigue un ideal. Ha abandonado su casa, su familia, su vida, y busca en la Selva a su héroe, el Comandante, líder de una Revolución eterna. Quiere alistarse en esa guerrilla mítica cuya evocación le llena de entusiasmo. Cuando logra contactar con ellos, se resiste a reconocer que lo que encuentra se aleja mucho de sus sueños: jirones de una tropa, deshechos humanos entre los que apenas se vislumbra a los héroes que fueron.

El Niño se convierte sin quererlo en el centro de una serie de luchas por el poder que le llevarán a un mundo de violencia. Al final ve que el heroísmo tan soñado, que los ideales perseguidos, se reducen en la realidad a una sola palabra: sobrevivir. Cuando logra comprender esto, se convierte en testigo y cómplice del último gesto heroico del Comandante.

Duración aproximada: 90-120 minutos

Nº. mínimo de actores recomendado: 7

DIECISÉIS.-

(El COMANDANTE, en el río, se quita las botas. Gime de satisfacción al dejar los pies al aire y, con extremo cuidado, los mete en el agua del río, aparentando un gran gozo. Algo no va bien: agarra sus botas, y las arroja lejos.)

COMANDANTE:

Entre los cuatro ríos, Pisón, Guijón, Jidequel, Perat, tierra sagrada, tierra fértil, un jardín para el primer hombre, una tumba para el último hombre. El Paraíso. Un valle dormido encerrado en un laberinto de vegetación. El Edén. Un imposible donde perderse del mundo. La selva alzándose sobre nuestras cabezas, el aliento de la tierra infectando el aire y ocultándonos con su manto de barro el cielo. La tierra confundiéndose con nosotros. Penetrando profundamente bajo la piel. Figuras a punto de confundirse con la vegetación, figuras recubiertas de barro, devoradas por la tierra, devueltas por la tierra a su superficie como plantas de arcilla. Y en mí la tierra germina. Entre los dedos de mis pies, mezclándose con mi carne macerada. Regada por esta agua embarrada, así crecerá la simiente de la tierra dentro de mí. No hay manera de buscar alivio, sigue creciendo, más y más. Confundiéndose con mi cuerpo. Expandiéndose. Desmesurándome. Tierra. Ponzosña. Muerte. Renacer. Vida, sangre, savia. Hasta que las botas no puedan ya contenerlos, los pies, los dedos de los pies, la tierra que se pudre entre los dedos de los pies, eso que crece ahí, en esa tierra putrefacta, entre los dedos, en mis pies. Y echaré raíces. Allí donde esté, tendré que decirles, seguid adelante, ya os alcanzaré. No, ya no les alcanzaré, porque mi viaje ya habrá acabado y me hundiré más en la tierra, llenándola, alcanzando el fuego que alimenta la roca, viviendo ya de él. Mis brazos serán ramas y mis dedos acabarán en hojas, hojas que todo lo verán, todo lo vigilarán, Árbol de la Ciencia, Árbol del Bien y del Mal. ¿Descansaré?

(Coge un puñado de tierra y se lo lleva a la boca.)

Descansaré en un silencio estruendoso. Desapareceré del mundo para ser su centro.

Y éste será mi alimento, la tierra de la que surgen los hombres, la tierra regada por su sangre, la tierra a la

que los hombres retornan, mañana. Sí, quizá mañana.

Me queda toda esta selva para ahogarme. Y el océano que la rodea. Al otro lado del mar. Alguna vez tuve una familia, mujer, hijos. ¿Cuándo? Hace diez años, quince, cien... No conservo de ellos ya ni su recuerdo. Quizá todos ellos han vuelto a la tierra. Una tierra como ésta que crece dentro de mí. Pero yo no les puedo seguir aún. Simples mortales. Eso somos. Polvo al polvo. Allí donde yo también volveré. Pero no ahora. No ahora. El silencio es un peso y un alivio que yo no me puedo permitir.

Escucha. Escucho.

Ruido.

Algo se entrecruza.

Animalillos, pequeños ratones que corretean por el interior de los árboles. No hay que perderles de vista. Gente pequeña que escucha entre la hojarasca.

Sal de ahí. Sal, si no quieres que te saque yo de las orejas.

NIÑO:

(Apareciendo tímidamente)

Mi Comandante...

COMANDANTE:

¿Cómo has llegado hasta aquí? ¿Quién te lo ha permitido? Ordené que no salieras del campamento.

NIÑO:

Quiero luchar a su lado.

(El COMANDANTE le pasa las botas.)

COMANDANTE:

¿Las quieres?

NIÑO:

¿De verdad, señor? ¿Son para mí? Son un poco grandes para mí, pero con un poco de estopa dentro me estarán bien. ¿Me acepta, entonces? A sus órdenes. Le juraré obediencia y fidelidad.

COMANDANTE:

Fidelidad, ¿sabes lo que es eso?

NIÑO:

Sí, señor. No, señor. Aprenderé.

1995

LOS ENGRANAJES

Premio Lope de Vega 1997

Sinopsis:

La anécdota de LOS ENGRANAJES surgió de una noticia originada en la Rusia Post-Perestroika. Un matrimonio asesinó a un amigo tras una discusión, para luego irse tranquilamente a la cama a hacer el amor. A la mañana siguiente, la mujer se encargó de convertir el cadáver del amigo en hamburguesas. Sin pretender hacer teatro-documento, o quedarse en la recreación de un hecho real, el texto sí quiere ser una indagación. Explorar acerca de esos personajes protagonistas de este hecho macabro, no para regodearse en ninguna situación morbosa, sino para preguntarse por el porqué de la conducta humana, y ver cómo un cúmulo de circunstancias nos obligan muchas veces a tomar determinaciones que, a un observador imparcial, podrían parecer insensatas.

La trama se centra en la figura de la mujer, Nina. Seguimos su vida desde su infancia, asistimos a sus esperanzas, sus temores, sus ilusiones y decepciones. Su vida se extiende ante nosotros, en un esfuerzo de comprensión, de estar a su lado: su relación con su madre, sus amores frustrados de juventud, el aborto forzado que la impedirá tener hijos, su boda con Miguel, y el encuentro con Sergio, que se convertirá en su amante.

Temporalmente, la obra no sigue una continuidad lineal, sino que se compone de pequeñas escenas en que se mezcla pasado, presente y futuro en el desarrollo dramático de los personajes, en una especie de composición cubista, necesario para no reducir la historia al simple recorte de prensa del cual nació.

Duración aproximada: 90-120 minutos

Nº. mínimo de actores recomendado: 7 (3 hombres + 4 mujeres)

(MIGUEL abre el frigorífico de la cocina de su casa. Rebusca y no encuentra nada.)

MIGUEL:

Una tarrina de margarina casi vacía, un paquete ya caducado de empanadillas y un bote de betún. ¿Son éstas maneras de llevar una casa? Trabajo quince horas diarias y esto es lo que me encuentro al llegar al hogar, al dulce hogar conyugal. ¿Y dónde se encuentra mi mujer a estas horas? ¿Es esto lo que merezco?

(En la cama, NINA se abraza enroscándose a SERGIO.)

NINA:

Tus músculos son de acero, forjados en la fundición.

MIGUEL:

Yo mismo alimenté el fuego de la forja.

SERGIO:

Eres tan pequeña que cabrías en mi mano. Si cerrara el puño no te podrías escapar.

MIGUEL:

Él no tendrá tantos miramientos como yo.

SERGIO:

Te voy a hacer daño.

NINA:

Aguantaré. Mi cuerpo está hecho a tu medida.

MIGUEL:

¿Por qué tardan tanto? ¿A qué esperan para comenzar?

SERGIO:

Apaga la luz.

NINA:

¿No prefieres hacerlo con la luz encendida? ¿No quieres verme mientras lo hacemos?

SERGIO:

No podría soportarlo.

NINA:

¿Te da algún tipo de apuro?

SERGIO:

No sé qué decirte. Un poco de remordimiento, sí. Miguel es mi amigo.

MIGUEL:

¿Quién se preocupa de eso?

NINA:

¿Quién se preocupa de eso?

SERGIO:

¿Estás segura de que hoy vendrá tarde?

NINA:

Tú sabrás que trabajas en la misma fábrica que él.

SERGIO:

Siento como si me escondieras algo.

NINA:

¿Me lo escondes tú a mí?

SERGIO:

No me gustan los juegos.

NINA:

¿No te gusta ningún juego? ¿Y el mío, te gusta? Déjame que te lo enseñe.

(NINA le mete mano. SERGIO responde a sus caricias y la besa. Ella le hace daño, con su mano apretando bajo la cintura. SERGIO se retuerce de dolor, pero no grita.)

SERGIO:

Quieta. ¡Quieta!

(SERGIO le retiene las manos. Se queda quieto, escuchando.)

Creo haber oído ruido abajo.

NINA:

Eres muy mayor para tener miedo. ¿No será que me tienes miedo a mí?

(NINA impulsivamente besa a SERGIO. Éste recibe la caricia como un ataque, y pierde el equilibrio. Echa a SERGIO sobre la cama, boca arriba, y se hinca sobre él.)

MIGUEL:

¿Por qué no empiezan de una vez?

NINA:

Hazme el amor.

SERGIO:

Con la luz encendida, no. Pensaría en demasiadas cosas.

(MIGUEL apaga la luz del dormitorio. El chirrido de los muelles del somier llena la escena.)

SERGIO:

Sin prisas. Sin prisas.

NINA:

¿No te gusta? Dime que no te gusta. Dime que pare. ¿Lo quieres, sí o no?

SERGIO:

Tranquila. Me vas a arrancar la piel a tiras.

(SERGIO intenta retener toda la fuerza del empuje de la mujer. NINA niega con la cabeza.)

NINA:

Por favor...

MIGUEL:

Más fuerte, dale más fuerte. A ella le gustará así.

NINA:

Dame más, dámelo. Por favor... Por favor... Por favor...

(La máquina comienza a funcionar. MIGUEL la alimenta.)

MIGUEL:

Así, seguid. Eso es lo que ella quería. Al final se lo he dado. ¿Qué se me puede echar en cara? He cumplido con mi parte del contrato. He hecho que recibiera lo que quería. La máquina me exige: más. Mi esfuerzo. Mis músculos. Mi sudor. Sus gemidos son mi premio. Sé que ahora es feliz.

1996

CALIBÁN

Sinopsis:

En un mundo subterráneo, ante la Puerta, luminosa, cubierta por un simple lienzo blanco, levemente hinchado por una brisa espectral, los tres actores. El VIEJO; el APRENDIZ, que mira a la MUCHACHA, la cual a su vez sólo mira a la Puerta.

Duración aproximada: 30-40 minutos

Nº. mínimo de actores recomendado: 3 (2 hombres - 1 mujer)

MUCHACHA: Parece algo tan simple. Sólo un trozo de tela. El viento la agita. Pero se me eriza el vello de la piel. Y me pregunto si a los demás les ocurriría lo mismo. Si la excitación les dominaría hasta el punto de convertirse en miedo. Me pregunto qué sería de mí si yo atravesara la puerta.

APRENDIZ: ¿Qué buscarías tras ella?

MUCHACHA: ¿Me hablas a mí? ¿Quién eres?

APRENDIZ: Soy yo.

MUCHACHA: Me pone nerviosa tenerte tan cerca.

APRENDIZ: No deberías verme como a un monstruo. ¿Es por mi rostro, por mi forma de moverme? ¿Mi aliento, quizá, es lo que te ofende?

MUCHACHA: Por favor, aléjate de mí.

APRENDIZ: No puedes acudir a nadie más. Lo sabes. En ningún sitio.

MUCHACHA: ¿Dónde están los demás?

APRENDIZ: ¿Los demás? ¿Dónde supones que podrían estar?

MUCHACHA: Tienen que estar.

APRENDIZ: ¿Dónde?

MUCHACHA: En cualquier sitio, más cerca o más lejos. ¡Ahí!

APRENDIZ: No.

MUCHACHA: En esa dirección.

APRENDIZ: Tampoco.

MUCHACHA: ¿Entonces, dónde? ¿Dónde están? Les he oído.
No me lo niegues. Tendrían que estar, tal vez,
ahí.

APRENDIZ: No los busques tras la Puerta.

MUCHACHA: ¿Por qué, por qué?

APRENDIZ: La lluvia.

MUCHACHA: Los campos mojados.

APRENDIZ: Cenizas.

MUCHACHA: El sol al atardecer.

APRENDIZ: Carne quemada.

MUCHACHA: El aire puro, las nubes.

APRENDIZ: Torres negras.

MUCHACHA: ¡La ciudad!

APRENDIZ: Humo.

MUCHACHA: Un hogar.

APRENDIZ: Horno crematorio.

MUCHACHA: ¡No puede ser!

APRENDIZ: No merece la pena que grites. Nadie te va a oír.
En ningún punto de la rosa de los vientos.

1997

LA PERSISTENCIA DE LA IMAGEN

Premio José Luis de Alonso a la mejor dirección escénica novel a Carlos Rodríguez por la puesta en escena de este texto en su estreno.

Sinopsis: Ella es un cuerpo que se alquila por un poco de dinero. Él es el cliente, esconde algo. Ella descubre el miedo.

Duración aproximada: 20-30 minutos

Nº. de actores: 1 hombre- 1 mujer

CUERPO: Déjame. No me hagas nada. Deja que me vaya.

CLIENTE: Tus ojos deben de estar muy abiertos.

CUERPO: No te acerques, hijo de puta. No te acerques.

CLIENTE: Tu boca está seca. La garganta te arde.

CUERPO: ¿Qué eres? ¿Uno de esos que se divierten haciendo daño?

CLIENTE: Calla. Escucha. Los latidos de tu corazón.

CUERPO: ¿Y a quién utilizar mejor sino a una chica de

anuncio? ¿Crees que así puedes hacer todo lo que te salga de los cojones?

CLIENTE: ¿Estás desnuda? ¿Llevas algo puesto? No me lo digas todavía.

CUERPO: No me toques. Aléjate, más.

CLIENTE: Son fotos, sólo fotos.

(Ella hace intentos de escapar, pero él le corta las salidas.)

1996 / 1997

LOS RESTOS

LOS RESTOS se concibe como un díptico que tomaría, renovándolos, procedimientos formales de la tragedia griega, al tiempo que su temática acudiría al legado mitológico clásico. Las dos piezas que lo componen parten una del mito de Agamenón y el ciclo de Argos y la otra del de Fedra. Pero los tratamientos en sendas piezas serán bastante diferentes, y así mismo no habrá entre ellas ninguna relación argumental. Su nexos precisamente estará en esa diferencia de acercamiento al fenómeno del antiguo teatro griego.

LOS RESTOS la componen los textos **LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa** y **LOS RESTOS Fedra**.

LOS RESTOS: Agamenón vuelve a casa

Premio Rojas Zorrilla 1996

Sinopsis:

El Vagabundo vuelve al hogar que abandonó hace más de quince años, y en el que dejó a su mujer y a una hija de entonces corta edad. Pero el tiempo ha querido tomarse su revancha y el Vagabundo, tras tantos años, llega demasiado tarde por sólo unas horas. Si su regreso hubiera tenido lugar poco antes quizá habría podido evitar la tragedia. La Muchacha que le recibe, la que supone que es, y luego así lo comprueba, su hija, está bañada en sangre, las manos rojas. Dentro de la habitación que al fondo se entreabre yacen los cadáveres entrelazados de la que fue esposa del Vagabundo y su amante.

En el transcurso de la obra se alternan escenas "cotidianas", en las que los personajes al dialogar intentan retrasar el momento inevitable en que lo trágico se adueña de la situación. El diálogo dilata el tiempo previo a la emergencia de los efectos de la catástrofe. Frente a ese tiempo de la acción que

los personajes hacen por detener, el de los "episodios", tenemos el de los "estásimos", monólogos de los personajes, que profundizan y escarban en el pasado. Tanto el Vagabundo como la Muchacha van rememorando los puntos nodales de su trayecto vital que al final les ha llevado a la tragedia. Forjando su hamartía que se liga al mito. El trasfondo más profundo del personaje se encuentra en la escritura con el destino trágico de los héroes míticos.

Sólo en el monólogo encuentran su destino y la posibilidad de relato porque el espacio de lo cotidiano se encuentra anegado por lo real: eso donde nada puede ser escrito.

Duración aproximada: 90 minutos

Nº. mínimo de actores recomendado: 2 (1 hombre+1 mujer)

VENGANZA

Dejaría que se confiaran. Que pensarán que yo no sabía nada. Que no me daba cuenta de nada. Les atraería con engaños. Les seduciría dejando que se imaginaran falsas esperanzas. Permitiría que se confiaran en su molicie. No supondría ningún obstáculo en los preparativos para su vicioso nido de amor, pero no bajaría la guardia. Acecharía sus movimientos. Con los ojos muy abiertos.

¡Venganza!

Porque pagarían caro su pecado, y cuando estuvieran de nuevo en la cama, enredados en su unión adúltera, yo daría cuenta de ellos. Reduciría su carne a un amasijo informe. Mojaría con su sangre mis ropas, mis manos y mi frente, y así unguida saldría a la luz para dar al sol cuenta de mi compensación.

AGAMENÓN:

No, no pude levantar mi brazo contra ella. Ella era mi esposa, mi novia, mi hermana, mi madre. Ella era parte de mí mismo. No hubiera podido hacerle daño. Antes hubiera preferido acabar conmigo.

Pero su imagen me abrasaba, esa visión de ella desbordándose más allá de su carne, de sus ojos entrecerrados. Nunca más sería capaz de mirarle a los ojos. Sabía que tenía que dejar esa casa, lo antes posible. No llegué a pensar en la pequeña. Luego me consolé considerando que debió de ser mejor para ella quedarse con su madre. Pero en ese momento ni siquiera me acordé de ella.

ELECTRA:

No hubo compasión. No lo merecían. Levanté el cuchillo y lo dejé caer sobre

los dos, enlazados en su pecado, para que su vergüenza les persiguiera más allá de la muerte. Para que fueran donde fueran después de muertos, se presentaran siempre encadenados el uno al otro en aquella unión infame. Aunque sólo fuera por la vergüenza que pasarían sus cuerpos ante los que les encontrarán muertos. Era el pago justo a tanta tortura.

* * *

VAGABUNDO: Estás llena de sangre.

MUCHACHA: La sangre.

VAGABUNDO: Mírate las manos.

MUCHACHA: ¿Es ésta la sangre? ¿Es ésta su sangre?

(LA MUCHACHA se mira las manos, los brazos. Grita.)

Tanta sangre.

VAGABUNDO: ¿Dónde está tu madre?

MUCHACHA: Ahí dentro, en su habitación, mezclado su cuerpo con el de su amante. Mezcladas la sangre de uno y otro, igual que ellos antes unieron sus cuerpos.

VAGABUNDO: ¿Por qué? ¿Por qué tú?

MUCHACHA: Sus cuerpos enlazados, jadeantes. Moviéndose. Como un animal ciego. Retorciéndose. Sus gemidos. Golpeándome en la cara. Los ojos en blanco, las bocas abiertas. Los dientes, las lenguas. Golpeando. Los estertores, los jadeos. Golpeando. A borbotones. Golpeando. La vida se escupe como un insulto. En mi cara. Golpeando. ¿Ha pasado ya todo? Dame la mano. Tanta oscuridad. ¿Ha pasado ya todo?

Tanta sangre.

Un charco inmenso, negro, un charco sucio. Lavar los errores. Estoy más y más sucia.

Aquí, en mis manos. En el suelo. Sucia, espesa como barro.

Tanta sangre.

LOS RESTOS Fedra

Accésit Premio S.G.A.E. de Teatro 1998 /Finalista Premio Nacional de Literatura Dramática 2000

Sinopsis:

Fedra es una extranjera, una extraña. Teseo la ha recogido en un puerto de su país de origen. Un país esquilmado desde hace años por una guerra fratricida, un país del que sólo quedan restos. Teseo se casa con ella llevando al matrimonio un hijo de

anteriores nupcias, Hipólito, que la supera en edad.

LOS RESTOS FEDRA reduce los personajes del relato clásico a sus protagonistas, Fedra e Hipólito. El personaje de Teseo se vive como ausente y el resto es incorporado por el Coro, que también amplifica y convierte en real el miedo, la angustia, el deseo que atraviesan la conciencia de la protagonista. Su estructura en cuanto a disposición de las escenas se ajustaría a un patrón cronológico que es el del relato que se establece afín al mito y, en última instancia, al desarrollo interno de la conciencia de la protagonista. La historia se proyecta desde un pasado de tan remoto casi tan legendario como el de la hija de Minos para llegar a la culminación del destino de Fedra, convertida en una nueva Piedad, acunando entre sus brazos el cuerpo moribundo de su hijastro, de aquél que de ninguna manera pudo ser su amante, mientras el barco de Teseo regresa desde la muerte a puerto. Se crea así una nueva figura mítica a partir de elementos tomados de mitos precedentes.

La exploración que propone **LOS RESTOS FEDRA** no es simple arqueología, sino una búsqueda de una forma de teatro viva y nueva, de procedimientos de la tragedia que el drama psicológico desde el siglo pasado ha desestimado o, en el peor de los casos, fagocitado y simplificado. Intenta rescatarlos para mostrar que hoy en día están mucho más vivos de lo que pretenda estar cualquier tipo de teatro más preocupado por una reconstrucción naturalista.

Duración aproximada: 90 - 120 minutos

Nº. mínimo de actores recomendado: 2 (1 hombre + 1 mujer) + coro

... mañana ... puerto ... siento que hayas creído
que ... CAMBIO ... antes fue imposible ... no pude
evitarlo ...razones de estado ...ya vuelvo ...quiero
estar contigo ... todo un océano es poco ... CAMBIO
...siempre ... seguro que no ha pasado nada ... las
elecciones ... una gran campaña ...tú conmigo, a mi
lado ...tú y mi hijo, los tres ... todo el apoyo
...CAMBIO ... mañana mismo ... flores ... mañana mismo
...mañana ...

**Preparad la llegada. Engalanad las calles. Mañana es el
día. Ya regresa el que creímos muerto. Surcando el mar,
vuelve a la patria. Viene en su barco, un pie adelantado
sobre la proa. Si se fue como jefe de soldados, ahora
vuelve como jefe de la patria. Regresa para hacerse cargo
de nuestras vidas. Le acogeremos con entusiasmo,
inclinaremos nuestras cabezas ante él, pondremos en sus
manos las riendas de nuestras ciudades. Preparaos para la
vuelta triunfal de nuestro adalid.**

ya se oye el surco del mar abriéndose para dejar paso a mi recto marido a mi fiel esposo a mi cónyuge y padre mío en mi orfandad Regresando para entrar en su casa y contemplar por sí mismo la infamia cebándose en su estirpe destruyendo sus bienes más queridos sus seres más amados Queda poco tiempo para que él se encuentre con su infiel mujer con su adúltera concubina con la traidora extranjera la asesina de su primogénito la que no dudó en sacrificar al que más deseaba ante el temor ante el miedo dejándose engañar sirviendo de arma para la muerte del que más amaba No quieran estos ojos ver un nuevo día una nueva luz si lo que van a ver es tu cuerpo inerte mis manos inútilmente peinan estos cabellos llenos de barro mi boca lame estas heridas en las que la sangre seca negra ya ha dejado de manar mi pecho se junta con este pecho que agota sus últimos estertores mis manos enlazan las manos grandes ya sin fuerza y mis labios se juntan a estos labios ennegrecidos de los que se escapa ya todo el calor pero que aún conservan la ternura que siempre nos negamos cuando nos correspondía cuando tan fácil hubiera sido amar y ser amado y gustar de tu boca y que tú tomaras de la mía mi alma estrecharnos en un abrazo mi amado Todo mi amor guardado para ti todo mi amor nunca tocado por ningún hombre nunca entregado a ningún hombre reservado sin saberlo a ti y sólo a ti y he sido yo la causa de tu muerte mi amor respóndeme no me dejes sola a este lado del mar llévame contigo abrázame por última vez No queda tiempo no queda tiempo Tan queridos son los momentos para mí Tan queridos estos últimos momentos después de los cuales el tiempo no será sino lóbrega prisión Llévame contigo antes de abandonarme antes de que tus pies anden bajo otros cielos desconocidos a los mortales antes de que mis manos se queden huérfanas de tu cuerpo de que mis ojos se cieguen al no iluminarse nunca más con la luz de tu rostro de tus ojos en mis ojos el tiempo se escapa Tu vida con él con cada segundo con cada segundo que se escapa mi vida sin la tuya deja de tener sentido Ya no veo más que a través de una niebla el cielo tus ojos te reprocho mi amado que no supiéramos disfrutar de otra manera esto que a nosotros dos y sólo a nosotros dos estaba reservado Nadie iba a quitarnos lo que sólo era nuestro y no fue sino un momento de enajenación lo que permitió que nos abriéramos el uno al otro Sólo la locura juntó nuestros cuerpos en un deseo de destrucción y allí nos encontramos desafiando toda ley uno junto al otro uno dentro del otro No quisimos afrontar la verdad que nuestros cuerpos sí conocían que nuestras almas ansiaban y nos empeñamos en enfrentarnos en ser enemigos el uno del otro

Nos negamos el amor no quisimos mirarnos no quisimos encontrarnos en nuestros ojos en nuestras manos en las caricias el tacto que nuestras lenguas se encontraran en un beso que haría imposible la separación aún no aún no Espera un poco un poco más Resiste quiero contarte tantas cosas quiero que sepas que te llevas contigo todo lo que hay dentro de mí caminar hacia atrás sin importar caminar de espaldas caminar recuperando caminar juntos alejarnos de todos de todo alejándonos de este momento olvidándolo una nueva vida para los dos caminar tú y yo pero este momento este instante es el que nos ha dado el uno al otro es en el que te he recibido a ti me has sido dado sólo para mí deja que te mire por última vez antes que la muerte me robe tu rostro para siempre quiero que mi última mirada recoja los rasgos de tu cara en vida no velados por el frío de la muerte quiero besarte en ese último momento y que tu alma cuando se escape de tu cuerpo se albergue dentro de mí en mi seno para siempre tú y yo para siempre tú y yo guardaré para siempre tu imagen y esa imagen vivirá en tu hijo nuestro hijo ese hijo que yo le entregaré a tu padre con la verdad un nuevo hijo a cambio de un hijo perdido tu hijo sabrá quién fue su padre tu hijo sabrá cuál fue tu nombre vivirá para que lo sepa Yo viviré para que él lo sepa Mi amado Adiós mi amado Adiós

1997

LAS BUENAS MANERAS

Sinopsis:

Una periodista alcanza a destapar las intrigas y suciedades de las esferas del poder.

Duración aproximada: 20 minutos.

Nº. de actores: 1 hombre / 1 mujer

MERCEDES: ¿No ha visto las fotos de los niños? ¿Las familias en la más absoluta violencia? ¿Los experimentos? ¿Los muertos? A él es algo que no le afecta... Siempre que esté protegido por la oportuna cortina de silencio. ¿Ocurre lo mismo con usted? Creo que lo he juzgado mal. Le creía con más escrúpulos, aunque su ideología no sea la mía. Me quise engañar: gente honesta habrá a un lado y al otro. ¿Qué más pruebas quiere? Con que publique la mitad de lo que le he enseñado, bastará para que la gente salga a la calle pidiendo su cabeza... y con ella la de todos aquellos que han permitido que un monstruo como éste haya llegado a donde está. ¿No se da cuenta de que le estoy dando una oportunidad?

D. ALFONSO: Sin su apoyo qué sería de nuestro candidato. Nuestro hombre. Tanto cuesta levantar a alguien a quien la gente quiera como para dejarle todo un país en sus manos. Hemos fracasado. Pero él nos ha echado una mano, toda una prórroga para crear un nuevo líder.

1999

ECLIPSES

Sinopsis:

Dos amigas se encuentran en la playa, un día de verano. Hilvanando diálogos y situaciones cotidianas y triviales, van aflorando culpas, remordimientos, traiciones.

Duración aproximada: 60-70 minutos

Nº. de actores: 2 mujeres.

ANA: ¿Tú me crees así?

BELÉN: Ana...

ANA: Realmente, ¿tú cómo me ves?

BELÉN: Como una buena amiga.

ANA: ¿Te hice tanto daño?

BELÉN: Lo pasado, pasado está.

ANA: Gracias.

BELÉN: Pero ahora puedes evitar hacer más daño. Antes de que sea demasiado tarde. ¿Me lo prometes?

ANA: Iré.

BELÉN: Es lo mejor para todos.

ANA: Yo no hice nada.

BELÉN: No es necesario que me expliques.

ANA: Créeme.

BELÉN: Te creo.

ANA: En casa... Nos vamos a separar. Ayer hizo las maletas y se fue. Me quedé como una tonta mirando la puerta. Soy incapaz de entrar en la casa. Me siento tan vacía como ella. Esta puta playa.

(SILENCIO. Las olas rellenan con su clamor la quietud de la escena. Las mujeres miran al sol. Bajan la mirada. BELÉN vuelve a mirar al sol con las gafas, teniendo cuidado de entornar los ojos. Sonríe. Luego le pasa las gafas a

ANA, que también lo ve y sonrío. Le devuelve las gafas.)

Nunca son las cosas como nos imaginamos.

BELÉN: ¿Decepcionada?

ANA: No.

BELÉN: Siempre se sabe que hubo un eclipse porque lo dicen en la tele. ¿Y si mienten?

ANA: ¿Quién?

BELÉN: Los de la tele.

ANA: ¿Mentir?

BELÉN: Quién sabe. ¿Tú te fías del hombre del tiempo, o del del Amor?

ANA: Como lo de los hombres en la Luna.

BELÉN: ¿Qué?

ANA: Hay gente que dice que fue todo mentira.

BELÉN: ¿Sabes? No me importaría. No me importaría que no fuera verdad. Que por lo menos haya algún sitio donde nunca haya habido hombres.

ANA: Hasta la Luna habría que irse.

BELÉN: Primero, la Luna. Luego, nosotras. Fuera los hombres.

ANA: Me ha dejado los ojos destrozados.

BELÉN: La verdad es que a mí también me pican horrores.

ANA: Para el próximo ahumaremos cristales.

BELÉN: Anuncian unas gafas...

ANA: No valdrán.

BELÉN: Ahumaremos cristales.

ANA: Y podremos comprobar la relatividad.

BELÉN: ¿La relatividad de qué?

ANA: La relatividad, a secas.

2000

SI UN DÍA ME OLVIDARAS

Premio de Teatro BORN 2000

Sinopsis:

La mujer busca a un posible "hermano". Los padres de ella desaparecieron en las operaciones de

limpieza de una dictadura especialmente sangrienta que, aun caída, sigue perviviendo de forma impune.

Los dos hombres -hermanos- son hijos de personas ligadas a esas operaciones de limpieza. Uno de ellos es hijo biológico, mientras que el otro es uno de esos niños desaparecidos nacidos en la cautividad y hasta ahora oculto su origen auténtico para ser acogido como hijo de los torturadores.

La mujer sabe que uno de los dos hermanos es realmente hijo de sus padres desaparecidos. Quiere recuperarlo para borrar todo el horror heredado. Lo que no se puede imaginar es que el que cree que es hijo de torturadores y que se enfrenta a ella para que no perturbe a su hermano, realmente ha suplantado su personalidad con su compañero, sin que éste lo sepa. La mujer encontrará en su enemigo al que tanto ha buscado.

Duración aproximada: 100 minutos.

Nº. de actores: 2 hombres y 1 mujer.

La siguiente escena cierra la acción de Si un día me olvidaras.

.- SANTUARIO

(ELECTRA y ORESTES han llegado.)

ORESTES: Este lugar...

ELECTRA: Este lugar húmedo, sombrío. Este lugar lleno de fantasmas. Este es el lugar del miedo.

ORESTES: Lo reconozco. Me parece oír los gritos, creo ver las camillas sucias de sangre en la que las mujeres agonizan.

ELECTRA: Siempre me sentí atraída por este lugar.

ORESTES: Lo reconozco, aunque nunca he visto algo parecido. Pero aquí reconozco mi miedo.

ELECTRA: Y ahora aquí estamos, pero esta vez no es un sueño.

ORESTES: Cerillas.

ELECTRA: No valdrían de nada.

ORESTES: ¡Cerillas!

ELECTRA: Dame la mano.

ORESTES: ¿Escuchas, un pitido agudo?

ELECTRA: No.

ORESTES: El suelo está encharcado.

ELECTRA: Dame la mano.
Tiemblas.

ORESTES: Aún pienso que...

ELECTRA: Aún piensas en él.

ORESTES: Sí.

ELECTRA: No lo puedes olvidar.

ORESTES: No sé qué hacemos aquí.
No sé cómo hemos llegado hasta aquí.
Sácame de aquí. Tú sabrás cómo.

ELECTRA: Nunca he estado aquí antes.
Sólo se me ocurre avanzar.

ORESTES: Por ahí no.

ELECTRA: No te preocupes. Sólo son ratas.

ORESTES: Creo sentir algo más. Tengo miedo.

ELECTRA: Eso no es raro aquí.

ORESTES: ¡Cerillas!
Esta vez sí que se han acabado.
Es hora de irnos.

ELECTRA: Cada vez me siento mejor.

ORESTES: Debemos salir y volver. Nos esperan.

ELECTRA: Aquí no hay salida.

ORESTES: Si hemos entrado, eso significa que podemos salir.

ELECTRA: Nada significa ya nada.

ORESTES: Ese niño. ¿Dónde está?

ELECTRA: No hay ningún niño.

ORESTES: Lo estoy oyendo.

ELECTRA: Esto está lleno de niños.

ORESTES: Sé donde estamos.

ELECTRA: Estamos dentro de tu cabeza, en tus sueños.

ORESTES: Es la realidad.

ELECTRA: Ya no hay realidad. Sólo tus pesadillas.

ORESTES: Si eso fuera así, aquí no habría lugar para él.
(La puerta se abre y deja paso a PÍLADES, un inmenso abrigo fantasmal.)

2001

LOS SUEÑOS DE LA CIUDAD

Premio El Espectáculo Teatral

Sinopsis:

Un hombre, otro hombre, muchos hombres. El mundo sobre la superficie, el mundo bajo la tierra.

La historia de una venganza. El delirio. Elegir entre el amor y la cordura.

Duración aproximada: 90 minutos.

Nº. mínimo de actores recomendado: 2 hombres.

Línea 1: El Uno

La oruga monstruosa se retuerce en el vientre de la ciudad. De su sueño de muerte, nacen los amaneceres de la ciudad.

Tras la noche el día se encadena al día. Todos los días son comienzo de otra noche. Para algunos la noche acaba con una sola noche.

Soy el Uno antes que ningún otro.

En el andén soy invisible. El hombre no se ha dado cuenta de que estoy allí, delante de él. Me río sin ruido. El hombre acecha a otro hombre. Confunde a ese hombre con otro hombre. Un hombre, dos hombres, tres hombres. Yo me río sin ruido. Dentro de poco, sólo quedará en el andén un hombre. Un hombre y yo. Todavía no ha llegado el momento en que nuestros pasos se crucen.

Toda noche preludio de otra noche.

Yo soy el Primero. Aparezco, surgiendo de la oscuridad del Metro.

Yo lo veo todo, pero no vas a saber nada de mí.

Línea 1:

Plaza Castilla Valdeacederas Tetuán Estrecho Alvarado
Cuatro Caminos Ríos Rosas Iglesia Bilbao Tribunal Gran Vía
Sol Tirso de Molina Antón Martín Atocha Atocha Renfe
Menéndez Pelayo Pacífico Puente de Vallecas Nueva Numancia

Portazgo Alto del Arenal Miguel Hernández Sierra de
Guadalupe Villa de Vallecas Congosto

Soy el Uno antes que ningún otro

El primer hombre surgiendo desde el más oscuro túnel
en el agujero inmenso del metro.

El Único, en un Metro vaciado de extraños
antes de que todo comience a moverse.

El Único en un reino de ratas

Hí-hihihí

Cada vez más parecido a ellas.

Hace más de treinta años que mis ojos no sufren la fuerza
del sol

Nunca sabrás por qué.

Antes que las puertas del Metro vuelvan a abrirse, primer
hombre, reapareciendo de su reposo, de mi madriguera,
montaña de basura apilada. Remuevo desde dentro y del
montón de basura emerge mi mano. Entre bolsas de plástico,
mis dos manos, abriéndome paso. El pie. Una pierna. Una
cabeza, que vuelve a hundirse entre las bolsas. Otra
pierna. La cabeza, de nuevo. Abro la boca que rechina con
un sonido de plástico. Abro mis ojos. Vigilo.

De un salto, emerjo. MI piel negra, curtida y afeitada

Las ratas me rodean y saludan mi renacer

Mis ojos se cruzan con sus miradas rojas y puntiagudas como
alfileres

Mis pies aplastan sus vientres blandos

Respondo a su chirrido con mi chirrido

Hihihí

Hí-hihihíhi

Cada vez más parecido a ellas

Ellas me dan compañía y calor

Ellas se acercan a mí y me ofrecen sus cuerpos para que
sacie mi hambre

Ellas saben escucharme

Compañeras, confidentes, amantes mías, mi alimento

Con un par de ellas basta para desayunar.

La navaja repasa mi piel y no deja ningún pelo en ella

Unto mi piel ennegrecida con grasa y mis músculos responden
satisfechos flexionándose con la ligereza del plástico

Contempla mi cuerpo brillante, mi cabeza lisa y brillante.

Me pongo el uniforme. Me voy cubriendo de plástico,

ajustándolos a mi piel, ciñéndoselos a mi cuerpo elástico. Una segunda piel de plástico. Con cinta adhesiva repaso todos los cierres.

Mírame. Soy el hombre. Un nuevo hombre.

Nunca sabrás quién fue el que vivió antes en mí. Tuvo que desaparecer ese desecho para que yo renaciera día a día.

El impermeable de plástico duro es mi coraza amarilla. Los pies, unas botas de plástico rojo. Mis pasos no se oyen con las suelas de goma.

Debo vigilar que todo vaya bien.

Todo desfila ante mis ojos. Gotas de colirio, y más abiertos.

Más abiertos.

El hombre vuelve a invadir mis territorios.

Parece que no va a aprender nunca.

Obsérvalo en esa pantalla. Cómo entra a hurtadillas en el Metro. Sale de la pantalla y entra en otra pantalla. Cree que nadie lo ve, pero lo vemos, lo vemos.

Un día tomaré una medida ejemplar. Algo que alegrará a mis amigas.

Sigo mi ronda de inspección. Cruzo por entre la gente, rápido como el viento, nunca se enterarán de lo cerca que estuve de ellos.

Cronometro el tiempo que tarda el tren en ir de una estación a otra. Señalo la diferencia. Mido lo que se tarda en abrir y cerrar las puertas. Cuando hay un retraso, golpeo la puerta del conductor.

En el andén compruebo cuánta gente entra y sale. Si hay alguien que se detiene y deja pasar un tren, me pongo tras él. No le digo nada. Ni siquiera le miro. Sólo espero a que deje pasar un tren más, y otro más. Entonces le susurro al oído. Nadie más escucha lo que le digo. Ni siquiera él sabe que le estoy hablando. Cuando oigo que se acerca el tren, basta un pequeño empujón para que sepa lo que debe hacer.

Odio a las embarazadas. No saben el peligro que supone para ellas viajar en Metro. No las hago nada entonces. Podría dañarse el niño. Pero tengo una gran memoria, así que espero. Tomo al niño en mis brazos y suavemente lo deposito en el suelo.

Me gusta saltar. Subo las escaleras y luego bajo rebotando, dejando que mi cuerpo gane velocidad. No me gusta encontrar entonces obstáculos. No me gusta la gente que va creando obstáculos. Tampoco esos que ensucian el suelo y las paredes. Antes la gente era más limpia. Ahora la gente se cree que el Metro es una cloaca. Depositiones, orines, vómitos, escupitajos. Todo queda adherido a mi piel. Es muy desagradable.

En los andenes no como nada. Mi alimento son mis amigas, más tarde, en mi madriguera. En los andenes bebo coca cola. La saco de las máquinas rojas que hay en cada andén. Me gusta la coca cola. Burbujas. Con un golpe, salta la lata de la máquina. El metal está frío, congelado. No me gusta el metal. Abro la lata y vierto el líquido en mi bote de plástico. De él sale un tubo fino de plástico que llevo siempre en la boca. Me gusta cómo estallan las burbujas en mi boca, en mi nariz. Me gusta cómo se va formando la burbuja de aire en mi estómago. Eructo.

Cuando no bebo coca cola masco chicle. Chicle negro sin azúcar sabor a regaliz. A veces, masco goma pura. A veces masco chicle o goma mientras bebo coca cola. La goma se ablanda con la coca cola. Las burbujas se meten por entre la goma. Muerdo y todo crepita en mi boca. Mascar es un buen ejercicio para la mandíbula. Con el movimiento mis oídos se abren y pienso mejor. Me gusta escupir la goma al suelo y pisarla. Me gusta quedarme pegado al suelo. Y luego dejarme vencer por el peso y tomar carrerilla. Y sentir que la goma se va estirando, entre mi pie y el suelo, hasta romperse en el aire.

Camino por la línea 1 desde el amanecer hasta la madrugada. Vigilo, y tú no te das cuenta. El Metro cambia con las horas. Pero en todas estoy yo presente. Tú no me ves. Sólo te das cuenta de mí cuando nos quedamos tú y yo solos en el vagón.

El último Metro va a salir. Cierro con él todos los andenes. A esta hora va recogiendo a los despistados y a los que les pesa la vida. Yo quisiera ayudarlos, aliviarles. No sé por qué me tienen miedo.

Mis pasos son silenciosos. Mis pies rebotan en el asfalto liso.

El hombre elige a otro hombre en el andén. Yo río sin hacer ruido. Otra vez se equivocará y sus pasos furtivos resonarán por los pasillos vacíos. Hasta que un día me parezca que ya es suficiente. Mis pasos no se oyen con las suelas de goma.

Quizá creas saber qué es lo que fui algún día. Te equivocas. Aunque yo no podría decir nada a favor o en contra de tus suposiciones. Simplemente, antes de ser lo que soy no era nada. Nací cuando el sol dejó de golpearme en la cara.

Y ahora me preparo para crear la noche.

Mis amigas me reciben.

Hihihí.

Hi-hihihíhi

Me quito el impermeable de plástico amarillo. Arranco la cinta adhesiva. Desprendo las capas exteriores de plástico. Voy clasificando cada una de las partes de mi uniforme, y cuidadosamente lo apilo según su clase. Si se encuentra

demasiado deteriorado, lo pongo aparte, para arreglarlo o sustituirlo. Me desnudo completamente y dejo resbalar el aceite sobre mi piel hasta que siento cómo va refrescando cada uno de los poros de mi piel elástica.

Me alimento. Sólo lo justo. Cinco. Ni una más.

Entro dentro de mi madriguera y descanso sin dormir. Mis ojos están abiertos, muy abiertos.

Muy abiertos.

Aunque sea de noche, no dejo de vigilar.

2001

OSCURECIÓ EN SU FUROR

Sinopsis:

Una mujer, una situación de encierro. Un hombre y una mujer la retienen. ¿La van a torturar? ¿O simplemente, es todo

Duración aproximada: 20 minutos.

Nº. mínimo de actores recomendado: 1 hombre / 2 mujeres

EL HOMBRE: Estará lo mejor cuidada posible. Todos lo queremos así.

ELLA: ¿Todos? ¿Quiénes son todos?

EL HOMBRE: Muchos queremos lo mejor para usted.

ELLA: ¿Mi marido también? ¿Dónde está él?

EL HOMBRE: No tiene que preocuparse por nada. Está en buenas manos.

ELLA: ¡Mis hijos! No puedo seguir aquí ni un minuto.

LA MUJER: Bien, bien, bien.

ELLA: ¿Desde cuándo me tienen aquí? He creído volverme loca. Sola en esta habitación... tan blanca, tan iluminada. ¿No podrían bajar la luz? Siempre encendida. En los ojos. Y ese ruido... Ni un momento de silencio. Ni un segundo de oscuridad. No pueden haberme dejado aquí así. Ellos no saben nada. No deben de saber nada.

EL HOMBRE: Necesitamos que firme aquí.

ELLA: ¿Para qué?

2002

PARTÍCULAS ELEMENTALES

Sinopsis:

Gauss y Bernoulli son dos científicos. El primero, es un hombre, puede que joven. El segundo, una mujer, sin duda atractiva. Ella le propone participar en un experimento demasiado peligroso.

Duración aproximada: 20 minutos.

Nº. mínimo de actores recomendado: 1 hombre / 1 mujer

GAUSS: *¿Quiere que pruebe eso? ¿Qué sea su conejillo de indias?*

(En el interior de una esfera metálica hueca. Una gran máquina en el centro. Un hombre y una mujer, vestidos con monos metalizados y ajustados al cuerpo.

La mujer, BERNOULLI, coloca sobre la cabeza del hombre, GAUSS, un casco recubierto de cables y extraños LEDs.)

BERNOULLI: *¿Qué ha visto?*

No me puede engañar. Tiene que haber visto algo. Descríbame, por favor.

Los sensores han registrado alteraciones en pulso, temperatura, respiración, tensión ocular...

Todo lo cual indica que ha experimentado una emoción.

Y por los datos, de una gran fuerza. Seguramente en relación con su personalidad.

¿Pero qué es lo que ha sentido?

Sé que algo tiene que haberle pasado. Aunque no podría asegurar qué. Las reacciones parecen ser muy divergentes para cada individuo.

¿Podría describirlo? Ninguno de los que han pasado la prueba lo ha logrado. Pero usted sí será capaz de convertir eso en palabras.

Yo también me he sometido a la prueba. Yo la he probado, durante todas las fases de su desarrollo. Y no sabe qué impreciso es para mí evaluar lo que

yo he sentido.

Por eso necesito su colaboración.

(Silencio.)

GAUSS: Déjeme salir.

2004

GESTAS DE PAPÁ UBÚ

LAS GESTAS DE PAPÁ UBÚ, DOCTOR EN PATAFÍSICA. Crónica y recuento de los viajes, disquisiciones, crímenes y ocurrencias del Señor de las Phynanthas, Autóclasta. Tal como fueron recopilados por el Dr. Faustroll, miembro fundador del Colegio Patafísico. sobre textos, personajes, situaciones y anotaciones de Alfred Jarry

Sinopsis: Revisión y revivificación de los personajes de Jarry.

Duración aproximada: 120 minutos

Nº. de actores: mínimo 5

(Ubú y MEMNÓN FAUSTROLL frente a frente, en el ring de barro, preparados para el combate de boxeo patafísico. Madre Ubú, como si fuera una azafata de un combate de boxeo, pasea una pancarta en la que se lee ROUND 1.)

MADRE UBÚ: Esta noche gran velada. Dos grandes pesos pesados frente a frente. A mi izquierda, el Señor Ubú, tirano sanguinario y globalizador, glotón insaciable. Gran Maestro de la Mierdra y picha floja. 212 kilos. A mi derecha Memnón Faustroll, cantarín fraudulento y momia reciclada. Adúltero profesional. 32 centímetros, sin más comentarios. Quiero un combate limpio. A sus puestos. Primer round.

MEMNÓN FAUSTROLL: La máquina de coser torpedea a los tartamudos. Las agujas se afilan al borde de los labios.

UBÚ: ¡Guardia, me está mondiendo la medialpierna! Las teclas se creen caricias en las penumbras. El piano suspira tras los intervalos de quinta. Do Sol Re. Do-lo-res.

MADRE UBÚ: Juego limpio. Juego limpio. Las patadas por debajo de la barbilla.

MEMNÓN FAUSTROLL: El momento de la felicidad verdadera empapela al bocadillo de sardinas.

UBÚ: Sóltame. Eso está promprohibido. ¡Guardia!

MADRE UBÚ: Juego limpio. Juego limpio.

UBÚ: El hecho de la caída de los corpos no descarta la asperteza de la col.liflor.

MEMNÓN FAUSTROLL: Pero las berzas señalan siempre al lugar donde el sol se esconde.

UBÚ: Lo cuál es como afirmar que a todo porco le llega su sanmartín.

MEMNÓN FAUSTROLL: Señora juez, esa entrada es ilegal.

UBÚ: En la pocilga el porco son-sueña mil noches con nubes de algordón rosado, mientras que durante tres mil días hunde en el barro su cockxix -hocico.

2005

JUEGO DE DOS

Texto estrenado en el Centro Dramático Nacional.

Sinopsis: El cuerpo y el cliente. La fascinación de ver. La impotencia de acercarse al otro. El miedo. Una vuelta de tuerca más perversa de *La persistencia de la imagen*.

Duración aproximada: 70 minutos

Nº. de actores: 1 hombre- 1 mujer

(Una sucesión de fotos fijas, imágenes robadas; aparentemente resultado de un reportaje de una agencia de detectives -tomadas con teleobjetivo; insuficientemente iluminadas; faltas de definición, con mucho grano. Una VOZ masculina, describe con entonación fría e impersonal, sin ninguna tensión; su sonido mezclado con la suciedad del registro del aparato magnetófono; entre frase y frase, pausas agónicas: ruido electrónico.

La presencia real de la actriz sobre la ESCENA, en su radicalidad de CUERPO.

Efecto sonoro: la ciudad.

El dolor en el OJO por alternancia de flashes y oscuros, de la foto proyectada, la oscuridad, el flash impactando en el fondo de la retina.)

18:06. CONTACTO VISUAL A TRAVÉS DE LA VENTANA. ELLA LLEVA UNA TOALLA ALREDEDOR DEL CUERPO Y EL PELO VISIBLEMENTE MOJADO. COGE EL TELÉFONO. LA CONVERSACIÓN ES BREVE. ELLA ANOTA ALGO Y CUELGA. SALE DE LA HABITACIÓN. SE PIERDE CONTACTO VISUAL.

18:26. SE RESTABLECE CONTACTO VISUAL EN EL PORTAL DEL EDIFICIO. EN SU INTERIOR, ELLA SE CRUZA CON UN MATRIMONIO DE MEDIANA EDAD. EL HOMBRE LA MIRA. ELLA ABRE LA

PUERTA Y SE ASOMA AL EXTERIOR.

DESCRIPCIÓN DE LA MUCHACHA: UNOS VEINTICINCO AÑOS, ALTA, DELGADA. PELO MORENO, LARGO, RECOGIDO EN UNA COLETA. BLUSA MUY ESCOTADA, DE COLOR MALVA CLARO. FALDA AZUL OSCURO CORTA, A LA ALTURA DE MEDIO MUSLO. BOTAS NEGRAS. AL HOMBRO LLEVA UN BOLSO PEQUEÑO DE COLOR ROJO.

ELLA SALE A LA CALLE. ELLA CAMINA POR LA AVENIDA PRINCIPAL. SUS PASOS SON REGULARES. DOS HOMBRES JÓVENES CON LOS QUE SE CRUZA LA MIRAN Y LE DICEN ALGO. ELLA SIGUE ANDANDO.

ELLA SE DETIENE, AL BORDE DE LA ACERA. MIRA DENTRO DE SU BOLSO. PARA UN TAXI. ENTRA EN ÉL Y SACA UN PAPEL QUE PASA AL CONDUCTOR. EL COCHE ARRANCA.

SE PIERDE CONTACTO VISUAL A LAS 18:39.

(Oscuro.)

(El OJO se va acostumbrando a la casi oscuridad en que está sumida la ESCENA. En ella, el actor: el CLIENTE espera.

Tras él hay una gran pared.

Y delante de ésta, apoyado en el suelo, un gran espejo de cuerpo entero, quebrado de parte a parte.

SUENA EL TIMBRE.

El CLIENTE sale de ESCENA en dirección a la entrada de la calle. Tras un tiempo breve, el sonido de una puerta abriéndose. Y una voz de chica, la misma que oímos en la conversación telefónica. El comienzo de la conversación se desarrolla FUERA DE ESCENA. Al principio, como un cuchicheo inaudible, luego más inteligible.)

2006

TE MANDARE UNA CARTA

Sinopsis:

Elena se ha quedado sola en casa. Sus padres y su hermana han desaparecido. Ella observa que no es la única niña del colegio a la que le ocurre lo mismo. Cuando ve que a Alejandro sufre el mismo problema, no lo duda. Lo acoge con ella, para así protegerse ambos del ataque de los narigudos.

Duración aproximada: 100 minutos.

Nº. de actores: 1 chico / 1 chica

Nuestros protagonistas son dos niños, ELENA y ALEJANDRO.

La niña tiene una mirada despierta y viva, aunque muy dentro de sus ojos nos puede sorprender un toque de tristeza.

El niño se muerde los labios y mira por la ventana. ALEJANDRO tiene unos meses más que ELENA, pero ella se comporta con él como si fuera mayor.

ELENA y ALEJANDRO no son hermanos, ni siquiera son del todo amigos, aunque ahora se necesitan el uno al otro.

Viven solos en una casa baja. Una casa que se encuentra fuera de la ciudad.

Sobre la alfombra, Elena se pone los calcetines, los calcetines de colores. Estira la pierna sobre su cabeza, se calza el pie izquierdo con un calcetín y mira la prenda de colores.

ELENA:

Un arco iris sobre la tierra.

Las nubes al atardecer.

La playa y el mar.

Una naranja al abrirse.

Una familia de pulgones.

La margarita,

La azucena,

Una amapola

Y el color de mi lengua cuando me burlo de ti.

El cielo justo antes de que llueva.

Mi labio sangrando.

La luz rompiéndose dentro de un copo de nieve.

El campo lleno de flores.

Todos los colores que se pueden pintar con los lápices de colores.

Todos los colores prohibidos.

2007

LOS QUE QUEDAN

Sinopsis:

Ana busca a su padre, que desapareció en un campo de concentración alemán, tras la Guerra Civil. Sus

investigaciones le llevan a una casa aislada del Sur de España. Un viejo se esconde tras el nombre de su padre.

Duración aproximada: 70 minutos.

Nº. mínimo de actores recomendado: 2 (1 hombre+ 1 mujer)

VIEJO: Mauthausen. Siempre estoy volviendo a Mauthausen. Mauthausen. Allí no existía la compasión.

Nadie tenía compasión en esa época. Ni estalinistas, ni trotskistas, ni anarquistas, ni fascistas, ni mucho menos los burgueses, que muchas veces se aprovechaban de la situación para sus propios intereses. Pero los nazis hicieron algo más que el resto. Habían convertido la falta de compasión en una forma de vivir.

MUJER: Logra sobrevivir en Mauthausen.

VIEJO: Hace cuarenta años de esto y aún me siento dentro de los muros y alambradas de... ese sitio. Nos obligaban a trabajar en una cantera, un agujero infernal. Piedras de hasta 60 kilos, subiendo por un muro de 50 metros, bajo los golpes de los oficiales y los kapos. Desde lo alto del despeñadero los SS arrojaban al vacío a los que ya no podían más. Paracaídas, así los llamaban. Si el desgraciado no moría a la primera, repetían la operación. Cuando uno duerme en una barraca, como yo he dormido, enfrente del crematorio, y durante toda la noche ve salir las llamas por la chimenea, la esperanza deja de tener sentido.

2007

LAS ÚLTIMAS GUERRAS

Sinopsis:

EL gran reportero de guerra, testigo del siglo XX, se prejubilaba, y ha de convivir con la que ha sido su mujer de toda la vida y a la que tanto desconoce.

Duración aproximada: 30 minutos.

Nº. mínimo de actores recomendado: 1 mujer.

Toma tu papillita.

Abre la boca y come. No te hagas el tontito. Vamos, no

debes de ser malo con quien te quiere de verdad. Cómetelo y te daré una sorpresa.

El niño de mamá. Mi reportero indómito. El soldadito de televisión. Come y reserva fuerzas. El día es largo. Aún no ha empezado la lucha por hoy. Irak, Líbano, Mauritania. Cuantas guerras. Ya pasaron. Aunque realmente no fueron tus últimas guerras. La última guerra no se luchará en ningún desierto. La última guerra está aquí.

Entre tú y yo.

2008

TODOS LOS QUE QUEDAN

Sinopsis:

Un hombre huye de una ciudad sitiada en plena Guerra Civil. Huyendo de sí mismo, acaba atrapado en una odisea que le hace recorrer la historia europea. Muchos años después, llaman a su casa para exigirle cuentas.

Duración aproximada: 140 minutos.

Nº. mínimo de actores recomendado: 3 (2 hombres+ 1 mujer)

(La MUJER escribe una carta a su antigua pareja.)

MUJER: *Me había jurado no volver a molestarte. Te he hecho mucho daño, lo sé. Yo destruí nuestra relación y para ello jugué el papel de malvada. Eso fue lo que yo elegí. Igual que también elegí que tú no jugaras el papel de víctima. No podía permitir que en ningún momento sintieras lástima por mí y sufrieras por ello. Prefiero mil veces que me desprecies, que me odies. Después de abandonarte como lo hice, no soportaría tu*

amabilidad, tu infinita comprensión. No soy tan buena como para merecerla. Como tú tampoco te merecerías que yo te arrastrara con mis egoísmos, que llegaras a sufrir lo que bien llamaste la persecución de un fantasma.

No es que no te quiera. El problema es que te amo demasiado, tanto como para llegar a hacer locuras para tenerte a mi lado. Pero por eso mismo, porque te amo, es por lo que tengo que dominarme, aunque llegue a morderme los labios hasta sangrar. La lucha que sostengo contra mí misma es brutal. Logro, aunque sea a duras penas, reprimirme tanto como para no desearte, para desear que seas mío por encima de todo.

Ya no puedo más y te voy a decir que. Te quiero. Te amo. Te deseo. Te sigo queriendo, amando, deseando. Te amo. Te amo. Te amo. Por eso, no soportaría que te hundieras en el agujero que he creado con mi tozudez. Pero te deseo. Te deseo, te deseo. Deseo la fuerza de tus brazos, lo aspereza de tus besos, el peso de tu cuerpo. Tu boca, tu aliento. Debería borrar todo esto. Lo haré, antes de enviarte esta carta. Pero ahora necesito sentir que sí se quedará ahí escrito, que no lo voy a borrar. Que te va a llegar en esta carta y tú la vas a leer y te voy a llenar con todas mis palabras y que pronto te voy a tener aquí, ya.

No va a ser así. No lo vas a leer. Lucho otra vez contra mí misma y venzo y al vencer soy derrotada. Al ganar, lo pierdo todo. Tienes que ser libre de que yo te ame.

Sigo con mi búsqueda, en un laberinto dentro del cual me pierdo más y más. Me había propuesto no hablarte ni escribirte hasta

haber logrado con éxito mi objetivo, o hasta haber fracasado completamente. Necesitaba llegar al final antes de que volvieras a saber de mi paradero. No quería condicionarte con ninguna de mis preocupaciones. Apurar hasta el final sola esta obsesión, y luego acercarme a ti, con los brazos levantados y las manos abiertas, y entonces dejarte entera libertad para despreciarme o aceptarme de nuevo. Para que tú fueras quien decidieras si quisieras volver a saber de nuevo de la que fue tu mujer, o no.

Te pido perdón ahora, por ser tan débil como para escribirte y no tener tanta valentía como para presentarme ante ti cara a cara. Estoy sola, y necesito desahogarme. Necesito expresarle a alguien todo esto que siento por dentro. Si tú no quieres leer esta carta, estás en tu derecho. Si la rompes o la olvidas en cualquier lado, o la tiras o la quemas, nunca te lo reprocharé. Has sufrido mucho por mí, y me gustaría apoyarte y decirte que realmente no merezco la pena. Que tu generosidad vale más que cualquier cosa que yo te pueda dar. Pero hoy más que nunca añoro tus brazos, y me muero por estar a tu lado.

Escucho Wiegala, la canción de Ilse Weber. Ilse Weber era una escritora judía de cuentos para niños. Ilse Weber, junto con su marido y su hijo, fueron recluidos en Terezin, el campo de los judíos felices. Cuando ya no interesaron, Ilse Weber, con su hijo y su marido, acabó en Auschwitz, como todos los judíos felices de Terezin, como todos ellos. Escucho Wiegala. La nana que Ilse Weber le compuso y cantó a su hijo. La nana que le cantó Ilse Weber a todos los niños a los que acompañó. La nana con la que Ilse Weber

les quiso consolar cuando voluntariamente acompañó a los niños de Auschwitz a morir en las duchas.

2008

COMETAS

Sinopsis:

Una muchacha vuela una cometa en un parque. Y un hombre, y una mujer.

Duración aproximada: 15 minutos.

Nº. mínimo de actores recomendado: 2 mujeres, 1 hombre.

MUCHACHA: Ahora dentro de mí. Ahora no duele. Ahora no pienso. Hoy es un día tranquilo. Hace sol, pero nada de calor. Un poco de frío. Bastante frío cuando sopla el viento. Como ahora. Pero sin viento mi cometa no vuela. Hoy me siento mejor. Volar la cometa. Dejar que la cometa vuelve, que el viento la levante. No forzarla. Aquí en la tierra yo. Arriba la cometa. Dejar que la cometa vuele. Sentirme con ella junto al viento. No pensar. Flotar. No pensar. Flotar. No pensar. Flotar.

2008

EL MURO

Sinopsis:

El hombre, en una residencia de ancianos. Su familia le ha dejado allí, para que se pudra hasta morir. El hombre todos los días se planta ante un muro y se queda ahí, quieto, todo el día. El hombre piensa da vueltas a su pasado. En cómo albergó en su casa a un muchacho inmigrante y confió en él demasiado.

Duración aproximada: 70 minutos.

Nº. mínimo de actores recomendado: 1 hombre

Un hombre ante un muro. Los brazos caídos. Las rodillas ligeramente dobladas. Los pies, firmes. La cabeza erguida, un tanto echada hacia atrás. La mente, en ninguna parte. La mirada fija en el muro y ante el muro el viejo, todo el día, haga frío o haga calor. Los días pasan delante del muro. Ante el mismo grupo de ladrillos. Uno sobre otro, uno al lado del otro. Un ladrillo, otro ladrillo, otro ladrillo. El muro, los desconchones, las grietas, la pared que se eleva por encima de todas las cabezas, el muro.

Los otros ancianos pasean por el patio, recorren el camino que rodea la residencia. Tienen todo el día para comer, jugar a las cartas, pasear, comer, pasear, jugar a las cartas, dormitar, comer, babear, comer, cenar. Sus caras se han vuelto amarillas, ya no se distinguen de las camisas apretadas con que les visten. Sus pasos son grises. Sin embargo, sus ojos brillan con codicia. No pierden detalle de lo que unos tienen, de lo que a ellos le faltan.

Esperan. Y mientras tanto, formando parejas o por grupos, pasean. Algunos murmuran, otros hablan. Algunos incluso, ríen. La mayoría no dice nada. Miran, mascullan. Tienen envidia de los demás. Siguen paseando. Arrastrando los pies. Escupen al suelo. Pisan el gorgojo y continúan, dejando que pase la tarde.

El hombre, que sin moverse está ante el muro, no les ve.

Raúl Hernández Garrido (Madrid, 1964) es uno de los exponentes de la última dramaturgia española. Compagina esa labor con la docencia universitaria, así como con la de guionista y director de cine y realizador de televisión. Entre sus trabajos para medios audiovisuales destacan los largometrajes *Escuadra hacia la muerte*, basado en la obra de teatro de Alfonso Sastre (2006) y *Antes de morir piensa en mí* (2009), inspirado en su texto teatral *Los engranajes*. Ha realizado para TVE numerosos documentales. Actualmente, ultima su tesis doctoral sobre la construcción del imaginario y el cine de Mizoguchi, con dirección de Jesús González Requena, al tiempo que prepara la publicación de su novela *Abrieron las ventanas*.

Como autor de teatro, obtuvo en 2007 el Premio El Espectador Teatral con *Los sueños de la ciudad*, el Premio de Teatro Born 2000 con la obra *Si un día me olvidaras*; el Accésit al Premio SGAE de Teatro 1998 con la obra *Los restos Fedra*; el Premio Lope de Vega en 1997 con la obra *Los engranajes*; en 1996 el Premio Rojas Zorrilla con la obra *Los restos: Agamenón vuelve a casa*; en 1994 el Premio Calderón de la Barca con *Los malditos*, y el Premio Ciudad de Alcorcón en 1991 por la obra *De la sangre sobre la nieve*.

Ha sido finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática en el año 2000. Su obra *La persistencia de la imagen* ha sido producida por el Centro Dramático Nacional (mayo 2005). Esta obra, en su versión breve (1996) forma parte de la antología *Teatro breve entre dos siglos*, realizada por Virtudes Serrano para Cátedra Letras Hispánicas, mientras que en su versión extensa y con el título *juego de 2* ha sido publicada en el número de otoño de 2008 de la revista Primer Acto. Sus textos han sido traducidos a una decena de idiomas y representados en países como Rusia, Hungría, Portugal, Argentina, Rumanía, Italia, Brasil, Costa Rica, etc.

Mantiene en la red una página personal sobre sus escritos: www.geocities.com/raulhgar
Así mismo, existe un espacio dedicado a él en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/portal/AAT/hernandez>),
y en la Revista Stichomythia, de la Universidad de Valencia (<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/Hernandez/engranajes/inengra.htm>).