

**JAUME
POLICARPO
TEXTOS
PARA LA
IMAGEN**



JAIUME POLICARPO

TEXTOS PARA LA IMAGEN

Edita

Teatres de la Generalitat Valenciana

1ª edición: junio, 2007

© de los textos

Jaume Policarpo

© de las fotografías

Los autores

Archivo Bambalina Teatre Practicable

© de las ilustraciones

Paco Bascuñán

Diseño y maquetación

Estudio Paco Bascuñán

Imprime

XXXXXXXXXXXXXXXXXX

ISBN:

Depósito Legal:

ÍNDICE

- 4 **PRÓLOGO** GUILLERMO HERAS
- 12 **QUIJOTE** TEXTO PARA GUARDAR LA ESCENA **(1991)**
- 58 **EL JARDÍ DE LES DELÍCIES** TEXTO DE INCITACIÓN **(1995)**
- 90 **PASIONARIA** TEXTO DE LAS IDEAS **(2001)**
- 128 **LA SONRISA DE F. G. LORCA** TEXTO PARA ACOTAR LA ESCENA **(2004)**
- 144 **UBÚ** GESTACIÓN **(2005)**

**PRÓ
LOGO**

A estas alturas del siglo XXI parece un tanto obvio tener que empezar la escritura de un prólogo a una recopilación de textos dramáticos de un creador escénico, teniendo que hacer algunas consideraciones previas a su propia esencialidad.

5

JAUME POLICARPO Y BAMBALINA: LOS COMPLEJOS CAMINOS DE UNA ESCRITURA TEATRAL FRONTERIZA

Pero es que vivimos en un país, convulsionado por sus propias identidades, en el que determinados conceptos que en otros lugares ya fueron asumidos como históricos, aquí aún se ponen en duda, o incluso en cuestión, por determinados sectores conservadores de la profesión teatral. Y en esta profesión incluyo a los propios artistas, aunque también a los críticos, profesores universitarios y público en general, que siguen en la confusión de no situar correctamente los territorios de la literatura dramática diferenciados de los de la escritura escénica. Y, por supuesto, seguir manteniendo una visión claramente restrictiva de lo que es en la actualidad, y desde hace ya muchos años, un TEXTO TEATRAL.

No soy de los que piensan que toda la revolución del texto dramático empieza con las grandes renovaciones aportadas por las revoluciones planteadas por los vanguardistas de comienzos del siglo XX. Si analizamos en profundidad la escritura de los clásicos griegos o ciertas expresiones del teatro isabelino, me gustaría que alguien me demostrara que sus estructuras dramáticas tienen algo que ver con la profunda convención con que a los textos teatrales se les ha condenado durante tantos siglos. La lucha contra el fatídico concepto de “canon” que afortunadamente el siglo XX se encarga de dinamitar a través de escrituras dramáticas realmente fascinantes. Por supuesto que un catálogo de grandes nombres de la renovación de la textualidad teatral pasaría por citar a personalidades como Jarry, Maiacovski, Brecht, Beckett, Pasolini, Müller, Pinter o Koltés. Pero también a creadores que no se suelen valorar como “autores”, pero que con su sensibilidad especial han mostrado las múltiples alternativas que la poética de un texto puede ocupar en el espectáculo moderno. Pensemos en Tadeusz Kantor, Pina Bausch o Jan Fabre. Sí, sí, han leído bien, añadido el nombre de la gran dama de la danza expresionista, porque si se escribiera una rigurosa Historia reciente de la dramaturgia contemporánea, la aportación de las coreógrafas y coreógrafos de la danza del siglo XX ha sido fundamental para ahondar en los caminos de su renovación.

Ya en España, los profesores José A. Sánchez y Oscar Cornago están sacando a la luz excelentes trabajos sobre nuestros creadores escénicos que no trabajando desde la tradición del texto, incluso proviniendo de mundos tan claros como las Artes Plásticas, la danza, el circo o la pura imagen, están aportando excelentes propuestas de literatura dramática vinculada a su espectáculo. Entre esos creadores, muchos de ellos generacionalmente muy cercanos a Jaime Policarpo, estarían Rodrigo García, Carlos Marquerie, Angélica Lidell, Roger Bernat, Sara Molina, Marcel·lí Antúnez o el malogrado Esteve Grassett.

Sin embargo, una cuestión está muy clara, cada uno de estos creadores tiene su propia personalidad y, por ello, la escritura de Policarpo es absolutamente autónoma en relación con esos otros escritores y, sobre todo, quizás está mucho más influenciada por las vanguardias históricas (el teatro de objetos de la Bauhaus, los manifiestos dadaístas o las teorías de la supermarioneta de Craig), que por las tendencias postmodernas de las últimas décadas.

Leamos, por ejemplo, unas notas del diario de Oskar Schlemmer, una figura no suficientemente valorada en su relación con la evolución de las Artes Escénicas del siglo XX. Dice Schlemmer en su Diario de septiembre de 1922: “¡El ballet!. Puesto que de las principales formas de presentación de la danza, entre la danza ritual de las almas y de la danza estética de la mascarada, el ballet se acercaría más a esta última. Allí en lo sucesivo la desnudez, aquí el vestuario, la máscara.

El templo de la desnudez que no tenemos pero que el cuerpo exige, que se ha vuelto tan rara como el espíritu que lo edifica; pero el vestuario para el teatro, que por cierto, es lo suficientemente ajeno al asunto, con todo es el lugar en el que, con mayor o menor conocimiento, todavía se “hace” algo o se “presenta” algo. El teatro, el mundo de la apariencia, está cavando su fosa tanto más cuando más se preocupa por la realidad y en imitarla, cuanto más olvida que es ante todo, artificial.

Los medios de cualquier arte son artificiales, y cada arte progresa reconociendo y aceptando sus medios. El libro “Sobre el teatro de marionetas” de Heinrich von Kleist es el recordatorio más convincente de lo artificioso, y para completarlo hay que citar las Piezas Fantásticas de Hoffmann (los autómatas) o Chaplin haciendo maravillas conjugando un amaneramiento perfecto con una perfección artística”.

Por supuesto que no podemos olvidar que la escritura de los textos presentes en este volumen, El jardín de las delicias, La sonrisa de Federico García Lorca, Quijote y Pasionaria, se producen dentro de la estructura de un grupo. Sin duda la dramaturgia de Policarpo está profundamente marcada por la evolución de un grupo que comenzó su andadura en el año 1981, en una comarca valenciana donde realizan una ejemplar tarea a partir del lenguaje de los títeres, hasta que pasan a asentar su trabajo en Valencia a partir de 1990. Bambalina enton-

ces se abre a colaboraciones con otros creadores (Alfaro, Cerveró, Miralles o Hinojosa), para abrir el código de los títeres hacia mundos claramente interdisciplinarios. Veinticinco años de trayectoria nos habla ya de un grupo maduro, coherente y comprometido con su oficio, su ética y, por supuesto, su estética propia dentro del panorama del teatro español contemporáneo. No me cabe duda que el gran trabajo que ha realizado Bambalina no ha sido suficientemente valorado por el “establimento” teatral español, por otra parte tan sectario y conservador. En otro país las ayudas públicas y la promoción recibida hubieran sido mucho más amplias que las recibidas tanto por las Instituciones de su Comunidad como de las estatales.

Pero como tantas otras aventuras escénicas del Estado, Bambalina ha luchado contra viento y marea y ha logrado hacerse un lugar en la realidad escénica de nuestro país. Ojalá que ahora que son casi adolescentes pudieran recibir esa ayuda necesaria para transitar nuevas experiencias creativas.

De momento, y además de su espléndido trabajo sobre los escenarios vivos, con su indagación en diferentes adaptaciones de clásicos (Cyrano, Alicia, Pinocho o Ulises), la labor de este grupo ha posibilitado que uno de sus integrantes, Jaume Policarpo, haya dejado una serie de textos dramáticos de una personalidad muy definida y un entendimiento de la dramaturgia viva fuertemente emparentada con otras artes visuales.

Los cuatro textos que componen este volumen no son, en cualquier caso, homogéneos en su estilo. Es más, podríamos decir que cada uno de ellos obedece a una estrategia de escritura que, seguramente, estará emparentada con su posterior producción. Pero si hay algo que los puede caracterizar es la ausencia de modelo “aristotélico” en su concepción, y leyendo partes de los mismos, unas veces me acordaba de los manifiestos dadaístas de Tristán Tzara, otras veces ciertas reflexiones artaudianas sobre la diferencia entre teatro occidental y oriental, y en otras referencias extraídas del modelo épico de Bertolt Brecht. Y estas últimas no sólo en lo referente a la estética, sino también a una honesta posición ideológica que las propuestas textuales adquieren en la elaboración dramática final. Tal ocurre con el texto “PASIONARIA”, en el que la primera cuestión que se indica es que se

trata de “un guión” y como señala el mismo autor “el objetivo principal es proporcionar al equipo artístico de Bambalina materiales sobre los que edificar un espectáculo que, como tal, existía tan solo en estado gaseoso”. ¿No podemos imaginar al mismo Bertolt Brecht, contrastando materiales con sus colaboradores del Berliner Ensemble antes de dar por válida su dramaturgia definitiva de alguna de sus obras? Pasionaria es pues un exponente claro de la dialéctica autor/ grupo, de una escritura más allá de la soledad del gabinete, de un continuo dar y recibir antes de llegar al resultado final. También es un claro ejemplo de interdisciplinariedad, pues aquí, actores, bailarina y títeres, componen una partitura de juegos múltiples.

Recuerdo un debate sobre la danza, recurrente durante años:

“¿Tienen los espectáculos coreográficos dramaturgia?”. Para mi existe una respuesta obvia, rotundamente sí, pero adentrarme en este tema excede los límites de este prólogo. Lo que si recuerdo es una excelente intervención de la investigadora, Patricia Cardona que en un coloquio sobre Dramaturgia y Danza, celebrado en México decía:

“¿Se puede utilizar el término dramaturgia en la danza? Entendido como acción escénica, desde luego. Los coreógrafos de todos los tiempos estructuran una totalidad escénica que podría llamarse dramaturgia dinámica, es decir, una serie de sucesos temáticos o abstractos entrelazados, alrededor de los cuales se define y condiciona el manejo del espacio, el tiempo, los desplazamientos de los cuerpos, las cualidades de la energía, la luz, el vestuario y la música”

Basta trasponer esta reflexión a la alternativa presentada por Bambalina/ Policarpo, para situar su experiencia en esa franja tan importante de la escena actual, marcada por la búsqueda y el mestizaje de lenguajes artísticos.

En EL JARDÍN DE LAS DELICIAS, la hipertextualidad se mezcla con la grafía referencial a las experiencias de la vanguardia histórica de los 20 y 30 del siglo pasado. En concreto, la composición de este guión (por otra parte muy musical), me recordaba dos de los pequeños manifiestos que Tristán Tzara lanzó para su programa dadaísta. Estos textos son: “Proclamación sin pretensión” y “Dada manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo”.

También podríamos hablar de las propuestas de Jaume como “escri-

tura didascálica”, término muy empleado en diferentes investigaciones (Por ejemplo las emprendidas en la Universidad de Toulouse por su profesora, Monique Martínez), y que viene a descubrir un amplio campo de debate sobre los límites entre texto para ser dicho y texto para ser referenciado, que en el caso de Valle-Inclán es de una gran complejidad, pero que en otros autores puede llegar a pensarse si TODO EL TEXTO no es más que una gran didascalía (pensemos por ejemplo en Heiner Müller), para ser decodificada en el escenario de una manera abierta.

Algunos ejemplos en los textos que podremos leer en este volumen: “Un ángel aparece agitando sus enorme alas blancas, se acerca a Federico, lo coge en brazos y levanta el vuelo. El ángel tiene un cuerpo perfecto todo pintado de azul, también azul su pene erecto. El ángel deposita dulcemente a Federico dentro de la caja del pequeño piano, luego se sienta y toca apasionadamente. Mientras alguien ha descolgado el plato que significa la luna y lo ha estrellado con rabia contra las tablas del escenario haciéndolo añicos.”

O bien este otro:

“El actor del yelmo, después de hundirse con el caballo, reaparece empuñando una espada. El manipulador de QUIJOTE, muy identificado con su títere, le quita la venda de los ojos para que pueda responder a las cometidas de su compañero. A partir de este instante se estilizan los movimientos y se ensanchan los espacios para que todo resulte más próximo a la danza, más abstracto y a la vez más puro y sintético”.

También convendría recordar aquellas reflexiones sobre “el teatro cruel” que nos dejó Artaud y en las que contraponía su visión de la escena de Oriente con la de Occidente. Algunas de sus “visiones” sobre el teatro Oriental, aún nos deberían hacer reflexionar a una profesión, a veces tan atada a pensamientos excluyentes, o excesivamente restringidos.

Para Artaud: “El teatro cruel debe ser físico, todo debe ocurrir en el escenario, suprime el viejo concepto de autor, desencadena el pensamiento, está en unión con lo absoluto, busca la verdad escondida tras las formas, actúa en el espacio, revela un vacío”.

¿No pasan por estas reflexiones muchas de las estrategias de la escritura teatral contemporánea?. Sin duda, pienso que parte de las propuestas de Jaume Policarpo y Bambalina, se adscriben a estos parámetros de renovación. Y no me atrevo a decir que eso sucede en todo su teatro, porque al ser una compañía de repertorio algunas de sus demás propuestas podríamos considerarlas más enraizadas en la tradición.

Quizás otra característica de estos textos sea la de “la referencia cultural”, una cierta metaliteratura, un homenaje a personajes carismáticos, por unos u otros motivos y una propuesta de desmitificación de parte del entramado que envuelve a la iconografía de esos personajes literarios o históricos. Aunque algo trasciende la pura referencia para hacer que la metáfora implícita en los textos nos lleve a reflexionar sobre cuestiones de interés actual, eliminando así el posible carácter historicista de estas propuestas.

Realmente resulta alentador que estas dramaturgias queden codificadas en un libro. Por mucho que avancen las técnicas virtuales, la memoria de una actividad y de una creación, acotadas en un libro es algo gratificante para todos aquellos que creen que el concepto de cultura va más allá del de exhibición y mercadeo.

Bambalina lleva mucho tiempo comprometido con un discurso propio dentro de nuestras Artes Escénicas y Jaume Policarpo poniendo palabras a esa materia ficcional. Causa alegría celebrar un aniversario, pero más alegría causaría saber que la labor de esta compañía va a ser suficientemente protegida en el futuro por las Instituciones, ya que un signo de normalidad cultural definitivo para nuestro país sería premiar la estabilidad de los creadores no sólo en las efemérides conmemorativas, sino a lo largo de todas las temporadas en que desarrollan su trabajo.

Además, con la aparición codificada de los textos dramáticos de Jaume, podremos abrir también la caja de Pandora de muchos de los viejos fantasmas del conservador teatro español, y discutir, debatir y



QUILLOTE

TEXTO PARA GUARDAR LA ESCENA

“TÚ ERES LOCO Y LA PROPIEDAD DE LOCOS Y MENTE DE VOLVER LOCO Y MENTE CATOS

Antes de entrar los dos intérpretes se abrazan para acompasar sus latidos, catalizar el ímpetu y espantar la desazón. Ambos han de saber que el poder de la locura de Quijote llega a ser tan fuerte que es capaz de derramarse y contagiar a la misma realidad. La correspondencia de este desbordamiento en la representación ha de reflejarse en las pupilas de los actores y son ellos los que han de dibujar la espiral por la que debe acabar resbalando el espectador. También pueden pensar en que todas las pequeñas cosas que irán sucediendo se van a ir superponiendo hasta conformar un paisaje. El paisaje de una vida en la que se irá emborronando la línea que separa la realidad de la ficción hasta desaparecer completamente. Pero si los dos actores están aquí, abrazados en la oscuridad, esperando una señal para comenzar será mucho mejor que no se propongan pensar en nada y se abandonen a la corriente.

Y TIENES
DE VOLVER
CATOS
OS





INTRODUCCIÓN

Al comenzar, nada. Oscuro. Silencio. La llama de una vela va prendiendo otras muchas que iluminan el rostro de un hombre que desaparece al momento. Éste reaparece y va depositando libros sobre una mesa. La mesa sugiere un altar. El espacio va adquiriendo sustancia y empieza a sonar una música descompuesta. Se añade otro intérprete que deposita otra batería de velas ya encendidas sobre la mesa. Se organiza meticulosamente la escena al tiempo que se

DEL INTENTO DE INMERSIÓN EN LA CABEZA DE TU LOCO

17

activa la voz. Toses, gritos, gemidos... sonidos vocales muy elementales que se van definiendo hasta el punto en el que parece que quieran significar algo sin llegar a conseguirlo. Un estadio sonoro primario nos ha de remitir a la naturaleza silvestre, a los animales, a nosotros mismos cuando emitimos sonidos instintivos sin codificar. Los titiriteros siguen con su labor, parece que sus impulsos responden a un ritual preestablecido aunque su atención se divide entre lo que hacen y el efecto que produce lo que hacen: en el público y en un supuesto observador superior. Están pendientes el uno del otro, de sus espaldas y de las zonas oscuras que les envuelven como si de cualquier parte y en cualquier momento pudiera surgir lo inesperado. Flota en el aire cierto desasosiego. Los actores juegan con sus manos recreando momentos futuros de la obra, puede parecer que ensayan o que practican algún tipo de entrenamiento. Tal vez estén locos y su cabeza les devuelva fragmentos inconexos de cosas ya



vividas (ya representadas). Para introducir la idea de trastorno u obsesión estos juegos se repetirán varias veces sin introducir variación alguna, no obstante, ha de preservarse la ambigüedad para que a la vez se pueda interpretar como una práctica o ensayo.

Los dos actores se van sumergiendo en un mundo que parece poseerlos. Por momentos toman conciencia de su enajenación e intentan sustraerse para mantener distancia y control sobre lo que hacen. El extrañamiento en este prólogo ha de provenir también de las rupturas constantes y los cambios súbitos e inesperados, todo ello reforzará la sensación de desorden e irá conformando un código expresivo nuevo y original para el espectador. En algunos momentos se realizarán las acciones exactas que se hacen para animar un títere pero sin tenerlo en las manos, este modo de animar lo inmaterial y hacer patente lo invisible nos ha de servir de referente de investigación.



Los oficiantes apenas se miran pero su comunicación es perfecta, en todo momento integran al otro en sus acciones, tienen telepatía aunque mantienen siempre su perspectiva independiente frente a todo lo que les va sucediendo. Los actores, por ellos mismos, encarnan personajes que permanecen habitualmente ocultos detrás de todo lo que éstos avivan, pero han de preservar y potenciar sus emociones para que cuando salten a la palestra resulten naturales, sinceras y coherentes.

Los dos marionetistas coinciden en un momento enfundándose unos guantes negros que harán desaparecer sus manos, el carácter simbólico y trascendente de esta acción ha de amplificarse extendiendo el tiempo y sintetizando al máximo el gesto. Las manos son el alma de las cosas y han de ser tan hábiles que no necesiten de nuestra atención de titiritero para seguir moviendo todos los resortes de la representación. Todo en esta introducción nos ha de conducir a un estado líquido de calma, de suspensión... el estado óptimo para que nazca algo. Algo etéreo como una idea fabulosa o un personaje de ficción.



PRIMERA ESCENA

EL INTERIOR DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

Suenan las notas de un violonchelo. De detrás de unos fardos de papeles aparece Quijote, soñoliento y distraído. Contempla el entorno, es un espacio íntimo, casi mental. Todo se mantiene en un frágil equilibrio. Parece que cualquier eventualidad que pudiera suceder provocará el nacimiento de un pequeño universo. Hace frío aunque la música sugiere dulzura. Las llamas de las velas hacen de hogar. Los dos manipuladores sienten a través del títere que se frota las manos y los brazos para calentarse. Algo indefinido atrae la atención del muñeco haciendo que se acerque a la zona donde se amontonan los libros; es como si éstos desprendieran un perfume o cantaran de una manera inaudible.

21

“Y ASÍ, DEL POCO DORMIR Y DEL MUCHO LEER, SE LE SECÓ EL CELEBRO DE MANERA QUE VINO A PERDER EL JUICIO”

Quijote se detiene ante un libro abierto e inicia una especie de ceremonia de acercamiento y asunción del objeto muy sensual: acaricia suavemente las páginas superiores recreándose en los bordes y también en la unión central de ambas hojas, huele el aroma que desprende y lo entrecierra al tiempo que introduce la cabeza en el interior para sentir su latido, roza con su mejilla de títere las letras impresas y coge distancia para poder leer. Oímos por primera vez la voz de Quijote hablando en una lengua abstracta e irreconocible pero de sonoridad y expresión muy cercanas. Este lenguaje inventado es el



que utilizarán todos los personajes que deseen hablar en esta obra. Este modo de expresarse, como cualquier lengua que no se comprende, provoca en el espectador una distancia inicial que los actores han de saber contrarrestar, e incluso, invertir. Cuando se acomoda el oído y la inteligencia a este lenguaje inexistente perdura una extraña sensación de comprensión; es como cuando recuperas en la memoria una conversación reciente y te sientes incapaz de reproducir sus palabras exactas pero el significado de todo cuanto se habló se te antoja claro y preciso.

Lo primero que lee Quijote de viva voz es un poema, y lo hace de una manera muy romántica y afectada. Al acabar el recitado lo vemos suspendido en el aire embargado por la emoción lírica. Al descender intenta pasar la hoja mojando un dedo en saliva sin caer en la cuenta de que los títeres carecen de este humor. Al fin solicita a uno de los manipuladores que corrija el impedimento y éste despliega la lengua con toda naturalidad. La siguiente página suponemos que contiene la partitura de alguna canción ya que el lector tararea una tonada medieval. Mientras canturrea, otro libro capta su atención, al enfrentarse a sus hojas y comenzar a leer percibimos que su contenido despierta en él una mezcla de atracción y desconcierto. Pronto adivinamos que se trata de algún contenido pecaminoso que escandaliza y atrapa al que lee, vemos que cada vez lo va haciendo con más entusiasmo y a más velocidad hasta que se le activa algún resorte interior que corta en seco el frenesí y lo llena de remordimiento. La cabeza dice que no pero la mano dice que sí, y ésta última se le va a abrir de nuevo la tapa del libro para volverla a cerrar antes de medio segundo. De este dilema moral participan los manipuladores que a estas alturas ya andan muy intrigados con el contenido del libro ilustrado. Uno de los actores lo hojea y se le escapa un silbido muy revelador... aquello está lleno de sugestivas obscenidades. Quijote hace valer su autoridad frente a los dos titiriteros y les exige distancia y discreción. El muñeco retoma la lectura del libro erótico y se va perdiendo en su laberinto carnal. Justo al borde de algo que se adivinaba un clímax consigue poner freno a su incontrolable instinto. Sufre un pequeño colapso represivo que sólo le permite respirar agitadamente. El cielo se abre ante sus ojos y el mismo Dios, en alguna de sus insondables formas, se le aparece y habla. Toda la excitación contenida se derrama en forma de palabras de contrición. El arrepentido hidalgo entona el mea culpa y se golpea el pecho con mucho sentimiento sin que ello le impida cambiar de tercio y de libro con la mayor naturalidad.



El que ahora llama su atención emite sonidos que parecen provenir del fragor de una batalla, según avanza en la lectura la algarabía se intensifica hasta parecer que un ejercito entero ha invadido la escena, vemos al títere participar muy vivamente en la batalla hasta que lo que parece un flechazo le atraviesa el corazón. La música se corta con su alarido de muerte y un segundo después ya lo vemos absorto en la lectura de otro libro.

El que lee ahora le provoca mucha risa, risa que consigue contener a duras penas mientras intenta continuar. Lo que lee resulta cada vez más desternillante por lo que acaba padeciendo un verdadero ataque de risa que le deja, literalmente, retorciéndose en el suelo. Al fin consigue, con mucho esfuerzo y alguna que otra recaída, sobreponerse. Un sonido siniestro corta de cuajo el jolgorio; se diría que sale del libro más apollillado de toda la librería. Quijote se espanta aunque no puede sustraerse a abrirlo y leer. Tal y como le escuchamos parece que sean las palabras más aterradoras pronunciadas jamás por hombre alguno. Tan terribles son que llega un momento en el que no es capaz de continuar, el miedo se le ha introducido en el cuerpo y busca un escondite en el que protegerse de un libro en el que parece habitar el mismo diablo.

Los marionetistas en todo este tiempo siguen al títere y, en general, se han de sentir él, dentro de él, aunque en ciertos momentos, han de salir para encontrarse con lo que sucede en escena o responder a las increpaciones de Quijote. Es importante ejercitarse en la duplicidad para reforzar la sensación de independencia del muñeco. También es importante para los intérpretes tener muy localizado el umbral que les sitúa dentro o fuera del muñeco para no caer involuntariamente en territorios ambiguos que emborronan los planos de expresión y confunden los significantes.

El horror que surgió del libro parece haber contagiado a todos y cada uno de los objetos de la escena, Quijote va huyendo de todos ellos como si se hubieran metamorfoseado en alimañas y fueran a por él. Se refugia debajo de un puñado de hojas arrugadas y éstas empiezan a cobrar vida adquiriendo formas inquietantemente amenazadoras. El movimiento de los papeles resulta cada vez más acosador. Ruido amplificado de papeles rasgados y estrujados. Quijote se defiende a zarpazos de los papeles entablándose así una extraña lucha que acaba con el títere exhausto sobre un montón de páginas destrozadas. Con los papeles ha conseguido amansar las fieras de su cabeza, y las que por momentos, parecían anidar en los rincones de toda la estancia. Respira como lo hace quien acaba de encerrar un tigre en una jaula. Observa las hojas arrugadas y medio rotas que le rodean y cae en la cuenta de que son hojas arrancadas de los libros. Se alarma. Las agrupa en torno suyo y comienza a leer. De inmediato visualiza la historia escrita. Se sumerge, mientras lee en voz alta, en una narración muy épica y fantástica; un caballero pertrechado con su reluciente armadura, su escudo y su lanza cabalga por los aires a lomos de su caballo. Se detiene al borde de una nube o en el saliente de una montaña altísima o sobre el hombro de un gigante. Oímos un alarido feroz y surge de la oscuridad un extraño animal volador que arremete contra el caballo y su jinete. El pájaro y el caballero se enzarzan en una extraña pelea de halos y energías. Quijote, espoleado por la narración, se introduce de lleno en la escena que recrea su fantasía. Salta y bracea intentando derribar al monstruo cuando éste revolotea y grazna sobre su cabeza. El animal alado desaparece fundiéndose en la oscuridad y el caballero queda prendido en la imaginación de Quijote, enfrente de él, ante sus ojos: empinado y soberbio el caballo, arrogante el jinete. El títere y su titiritero quedan inmóviles y ausentes, el caballero se oculta.

Un tiempo para evaporarse. Silencio y quietud. Sólo presencia y pensamiento. Los actores con el gesto congelado. La marioneta inicia un movimiento mínimo sin que se aprecie la participación de su manipulador. Todo se reactiva sutilmente y Quijote empieza a manifestar desazón, examina su entorno con la mirada y refunfuña. Uno de los actores se contagia y se pone a rebuscar entre los objetos que hay esparcidos por la mesa. Quijote sigue renegando hasta que aparece un escudo abollado, o tal vez sea la tapa de una cacerola vieja, en cualquier caso el hallazgo le pone muy contento y mientras uno de los actores se lo abrocha al brazo él sigue buscando hasta que aparece una lanza, o puede que sea una caña de las que se usan para ensartar buñuelos. Empuña la lanza y el escudo y pide a los manipuladores que lo acompañen a un sitio más apropiado para... Los actores no saben para qué aunque el muñeco los arrastra a la parte más alta del montón de libros dónde hinca una rodilla en cualquier cubierta y queda a la espera de que algo suceda.

Suena una música rimbombante que se interrumpe y en su misma interrupción genera mucha expectativa. Los manipuladores siguen sin saber qué atender y su desconcierto se va tornando irritación por la insistencia del preámbulo musical que se repite una y otra vez. Quijote desmonta por un momento su caballeresca posición para señalar una espada que había sobre la mesa y en la que nadie, hasta ahora, había reparado; después, de igual modo, señala con la punta de su lanza el interior de un libro abierto. El manipulador lee por encima una de las páginas, sopesa la espada y empieza a atar cabos. Podemos entender que lo que ha leído es el Quijote y comprende que se trata de representar la primera parte del capítulo tres en el que el ingenioso hidalgo es armado caballero en un corral de la venta o, simplemente, el libro contiene alguna oración de las que se pronuncian en este tipo de ceremonias. Los manipuladores toman la actitud socarrona del ventero y le siguen la corriente al aspirante para hacer la burla más sonada. En algún momento a punto están de reventar de risa pero, mal que bien, resisten hasta la pescozada y el espaldarazo que por la brusquedad del golpe saca al recién investido caballero de su ceremoniosa concentración. Tan caballero es ya don Quijote y con tanta intensidad lo siente en su espíritu que se muere por demostrar al mundo su valía

en este arte. Lanza al viento sus renovadas intenciones y se siente tan eufórico que vuelve a sus libros para rescribir las historias en aras de un nuevo héroe protagonista: Don Quijote de la Mancha.

El caballero repite el recorrido que ha hecho al comenzar la escena relejendo los libros que ya había ojeado, pero esta vez, le cruza la mirada un destello de furia. La exaltación acaba convirtiéndose en ira contra los actores. Uno de ellos intenta contener su desvarío cerrando los libros mientras esquiva los golpes de lanza que le propina el títere. El otro manipulador se ve arrastrado, contra su voluntad, a participar de la mano del muñeco en sus desatinos. Quijote, presa del delirio, arremete contra su propio animador que lo reduce a golpes dejándolo exhausto y magullado sobre la mesa. ¡Hasta aquí hemos llegado! A los oficiantes se les ha acabado la paciencia. Van amontonando los libros y los lanzan a una olla vieja haciéndolos arder en su interior. La acción es idéntica a la que intentaron el cura, el barbero, el ama y la sobrina de Don Quijote como remedio a su locura. Esta quema inquisitorial nos produce la angustia inexplicable que siempre acompaña a la desaparición de un libro, por lo tanto, será importante que se quemen libros verdaderos en las representaciones. Huele a papel quemado, el humo nubla la escena y oímos el crepitar del fuego al arder el papel. Quijote, a pesar de su lamentable estado, intenta repetidas veces apagar las llamas, pero los actores, diez veces más grandes que él, se lo impiden. Uno de ellos, que ya ha perdido definitivamente la paciencia, lo agarra violentamente de la gorguera y lo lanza fuera de escena. El otro titiritero cubre los pocos libros que se han salvado del fuego con una estera apollillada. Este gesto transforma la escena en un yermo paisaje. Justo antes de desaparecer, el manipulador descubre un libro al que parece otorgar mucho valor, al ser muy pequeño lo esconde en uno de sus bolsillos sin que se entere el otro titiritero, luego se va. Sólo queda el otro actor que parece estar decidido a terminar la representación. Justo en el momento que sopla para apagar las velas aparece Sancho Panza montado en su burro invisible y acompañado además de su llana y legendaria franqueza. La simpatía de Sancho desconcierta al actor que lo observa desde una esquina. Éste, tras dirigirle una miradita pendenciera, desaparece.



SEGUNDA ESCENA

LA SEGUNDA SALIDA DE D. QUIJOTE EN LA QUE LE ACOMPAÑA

Oímos el trote del rucio de Sancho antes de verle aparecer por una esquina transportando a su dueño, que lleva a su vez, la lanza de Quijote al hombro. El asno lo sugiere el movimiento y la posición de Sancho por lo que el espectador ve al burro sin que éste exista realmente. Aparece el manipulador del títere y completa la imagen. Un momento después sube a la mesa Quijote a lomos de Rocinante -representado del mismo modo que el asno- y tras una breve discusión sobre la dirección que cabe tomar inician su primer viaje juntos. La música denota la amplitud del paisaje, la mirada de los personajes se pierde en el horizonte y la animada conversación se funde con el trotar de los animales.

“MIRE VUESTRA MERCED QUE AQUELLOS QUE ALLÍ SE PARECEN NO SON GIGANTES, SINO MOLINOS DE VIENTO...”

Anochece y los viajeros localizan un lugar donde resguardarse y pasar la noche. Sancho desmonta y queda a la espera de que su señor haga lo mismo. Don Quijote, armado como va hasta los dientes, no encuentra una manera digna de descabalgar. Probando por aquí y por allá pierde el equilibrio y se queda colgado de una espuela. Sancho le auxilia y con mucho esfuerzo logra devolverlo a la silla. El escudero le pide que se deshaga de las armas para poder descender cómodamente del caballo pero el caballero se niega tajantemente a desprenderse de sus aperos. Quijote le pide a su asistente que se ponga a cuatro patas y le facilite el descenso a modo de escalón viviente. Sancho protesta, pero como casi siempre ocurre, acaba cediendo

ante tantos y tan disparatados argumentos. Al recuperar su lanza que andaba por los suelos Quijote golpea involuntariamente las partes de Sancho y, aunque el caballero ni se percata, podemos ver al maltrecho escudero gemir y rebufar del daño.

Ha resultado complicado pero finalmente están los dos en tierra y mientras Sancho se dedica a preparar un lecho en el que poder descansar, Quijote se encarama a un cerro para soltar, desde su parte más alta, una emocionada perorata que parece referirse a la belleza indescriptible del paisaje manchego contemplado desde tal sitio. La tercera palabra dicha por Quijote desde lo alto, y todas las que le siguen, las recibe el fatigado escudero con sonoros ronquidos en los que el charlatán solo repara al dejar de hablar. Y es justo entonces cuando le irrita la falta de oyentes y de sensibilidad para con la naturaleza castellana. El montículo adquiere por momentos la forma de un hombre y se diría a cierta distancia que incluso se mueve, tal vez, por esa extraña propiedad del altozano, Sancho queda al alcance de la lanza del Quijote y éste aprovecha para hurgarle con ella el sueño. Sancho, muy furioso por la falta de respeto hacia su durmiente persona, prorrumpe en gritos, blasfemias y amenazas. Quijote, expulsado por el griterío de su bucólico estado, busca un sitio más alejado donde poder seguir impregnándose de la belleza del lugar. Sancho vuelve a intentar conciliar el sueño.

La luz mengua y parece que la noche se ha posado sobre la mesa. La música nos remite al cielo nocturno lleno de constelaciones y lejanos misterios. Quijote recorre con su cándida mirada toda la cúpula celeste hasta que el parpadeo de una estrella particular le pellizca el corazón. Aquella estrella tiene el brillo y la belleza del amor y su luz ha de ser idéntica a la que emana del rostro de su amada Dulcinea del Toboso. Prendado de semejante prodigio el enamorado caballero desgrana una confusa y temerosa plegaria de amor que lo deja prostrado de pura impotencia ante un sentimiento tan poderoso.

Un estallido quiebra la armonía del momento. Parece que se hubiera partido el engranaje de una máquina gigantesca. Alguna fuerza sigue empujando una rueda dentada que cruje del sufrimiento. Estos extraños ruidos inquietan y previenen a nuestro caballero que se ajusta la jofaina a la cabeza, empuña la lanza y el escudo y se enfunda la armadura presto a desfacer el primer entuerto. Salidas de la nada se despliegan las aspas de un molino que giran pesadamente. Oímos el traqueteo de su mecanismo. La poca luz deforma la imagen y mientras que a veces parece un enorme paraguas otras se diría que es un gran murciélago atrapado en la rueda de una carreta. El desorientado Quijote intenta despertar a Sancho sin conseguirlo. El gigante avanza hacia él obligándole a refugiarse en un rincón desde donde prepara la primera embestida. La inicia de una manera tan impulsiva y descontrolada que resulta fallida. Retrocede, y esta vez, antes de precipitarse, se encomienda a su amada Dulcinea para que le proteja en hazaña tan peligrosa. Lanza un alarido de furia que haría palidecer al que emite un león cuando se abalanza sobre su víctima. Se estampa contra el paraguas quedando enganchado entre sus varas. Mientras gira como en una noria reparte mandobles a diestro y siniestro profiriendo gritos y maldiciones. Semejante escandalera consigue despertar a Sancho que se queda petrificado al ver a su señor pidiendo auxilio desde las aspas de un molino. Corre a rescatarle desde un punto elevado que le permite rozar el cuerpo del colgado cada vez que las aspas dan una vuelta completa. Tras varios vuelcos Sancho consigue engancharse de su señor y tira de él para desprenderle. Molido y medio inconsciente Quijote no reacciona. Al fin uno de los estirones surte efecto y se estrellan los dos contra el suelo.

Un momento de quietud en el que vemos los dos cuerpos inertes en tierra. Sancho comienza a incorporarse e intenta reanimar a su compañero sin conseguirlo, arrastra su cuerpo hacia el sitio que había preparado para dormir y lo acomoda mientras le busca el pulso o alguna otra evidencia de que sigue vivo. De pronto Quijote vuelve en sí y hace un gran esfuerzo por incorporarse, Sancho intenta atenderle pero es rechazado. Quijote, en su delirio, quiere hablar con Dulcinea para ofrecerle su proeza como prenda de su amor pero se desvanece en el intento. Sancho se angustia temiendo lo peor, le acerca el oído al corazón con mucho miedo y al escuchar sus latidos da un salto de alegría que lo lanza tan alto que sorprende hasta su propio manipulador. Revolotea muy nervioso alrededor del enfermo, lo arropa con la estera deshilachada e improvisa una almohada a base de matas secas. Quijote desvaría por la fiebre mientras que Sancho va de aquí para allá cavilando que podría hacer para remediar la situación.

Aparece una mano desnuda que recrea un personaje, y como tal, gesticula y se comunica con Sancho ofreciéndole medicina para su señor. Sancho ve en ello la salvación y acepta la oferta inmediatamente. La mano le ofrece una marmita al títore en la que vierte un líquido. Con el remedio en sus manos Sancho corre hacia donde está su señor para que se lo tome enseguida, pero apenas da el primer paso la mano le detiene exigiendo como pago cuatro monedas. Sancho delega la cuestión económica en su señor que murmura algo que parece satisfacer al vendedor, éste le deja marchar y tal y como apareció desaparece.

El enfermo traga con dificultad el brebaje que inmediatamente calma su agitación y le hace dormir. Sancho se tranquiliza con él, y después de asegurarse que duerme, empieza a observar el mejunje al tiempo que le asaltan unas ganas terribles de darle un tiento. Lo cierto es que huele que alimenta. Un sorbito ni se va a notar. Esto sabe a gloria. Probaré un poco más. ¡Qué diablos! Yo también estoy molido y hambriento. Sancho rebaña la marmita y se relame de gusto aunque la alegría de su estómago pronto se ve interrumpida por un retortijón. Ha de ser el efecto normal del bálsamo, piensa. Pero no, en su vientre se ha desatado una guerra que le va a dejar hecho un guiñapo. Las tripas se le han crispado de tal manera y los espasmos y retortijones

son tan desmesurados que podrían formar parte de una exhibición acrobática. Cuando el fragor de tripas remite y Sancho recupera la respiración una nueva y desagradable sensación de va apoderando de su persona. Parece que todo lo que tuviera dentro se le quisiera ir fuera, incluida su alma. El cuerpo le sube y le baja, en las subidas vomita hasta lo que comió el día de su boda y en las bajadas... La noche entera se la pasa de esta guisa, y cuando al fin ha librado la última batalla, extenuado y doliente contempla el amanecer.

La luz del nuevo día ha despertado al ingenioso hidalgo que se levanta fresco, alegre y totalmente reconstituido, se dirige a Sancho, y sin reparar en su lamentable estado, le cuenta muy eufórico el milagroso efecto que el Bálsamo de Fierabrás le ha producido. El escudero se lamenta de la desafortunada idea que tuvo de probar el maldito brebaje que le ha hecho devolver hasta la leche que su madre le dio de mamar. Es ahora cuando Quijote se explaya en divagaciones acerca de la condición y privilegio del Caballero Andante que le permiten alcanzar cosas que le están vedadas al común de los mortales y el efecto radicalmente contrario que el bálsamo ha tenido en cada uno de ellos sería la prueba fehaciente de que esto es así. Quijote, con la efervescencia matutina de los niños y de los locos, propone proseguir el aventurero viaje y mientras busca la mejor manera de encaramarse a su Rocinante manda al escudero a por el asno. Sancho, que no está para nada, va murmurando entre dientes mientras tira de la rienda del burro que, para colmo de sus males, se niega a moverse. El caballero inicia la marcha pensando que su servidor ya tendrá tiempo de alcanzarle, lo vemos perderse al cruzar una vaguada.

Mientras tanto el burro sigue rebuznando y con las cuatro pezuñas soldadas a la tierra. Sancho no se sabe si gruñe del esfuerzo o del enfado. Entre tirones y maldiciones nota que una mano le toca la espalda, pensando que es su señor lo manda a hacer puñetas. Pero algo le dice que aquella mano no es de quien debiera ser y se gira instintivamente. Efectivamente se trata de la mano que le suministró el jarabe y que viene a cobrar sus cuatro monedas. Sancho se angustia al percibir una fuerte agresividad en la exigencia, pero lo que le pone frenético es ver que su señor ha desaparecido. Se escarba los bolsillos y no encuentra nada, registra todo lo que queda a su alcance

mientras balbucea excusas y evasivas que intuye no le van a servir de nada. La mano le agarra de la pechera, lo levanta en vilo y lo lanza contra tierra. Da un fuerte puñetazo sobre la mesa y despliega uno a uno cuatro dedos; uno por cada moneda que exige. La mano se crispa, este detalle pone aún más nervioso a Sancho si cabe. La mano retrocede y se agarra a un tejido negro que al plegarse va mostrando la siniestra cara del cobrador. El actor recupera el guante negro para enfundárselo en la mano desnuda. Lo hace de la misma manera que lo haría un asesino antes de estrangular a su víctima. Sancho se pone al borde del colapso nervioso cuando al actor se le escapa una sonrisa de aquellas que parecen decir: te quedan dos segundos de vida gusano. Lo agarra brutalmente, haciéndolo con la destreza del cazador de moscas. Lo estampa sobre la estera que cubre un lateral de la mesa y con la ayuda del otro manipulador cogen la alfombra de sus cuatro extremos y mantean al pobre Sancho sin ningún miramiento. ***“Puesto Sancho en mitad de la manta comenzaron a levantarlo en alto y a holgarse con él como perro por carnestolendas”***. La escena acaba resultando muy cruel por la saña con la que se emplean los manteadores en contraste con el miedo cerval que siente el pobre Sancho y que sólo consigue conjurar a base de gritos. El manteado acaba sin sentido, en el fondo de una especie de hatillo que el actor sacude mientras ríe de un modo siniestro. El maltratador intenta controlarse para recuperar su dinero. Registra todos los bolsillos de Sancho, lo cuelga boca abajo y lo zarandea, lo amenaza con ahogarlo y le rodea el cuello con sus enormes manos para acabar estrellándolo contra la mesa. Y así es como satisface la deuda el desdichado servidor. Antes de desaparecer el desalmado manipulador lanza una mirada desafiante al público como aquel que dice: ¿alguien más tiene problemas de deudas?

La escena se detiene para contemplar a Sancho, mejor dicho, a su manipulador, que surgiendo de la oscuridad le mira con infinita pena sin atreverse a tocarle conmovido por todo lo que han sido capaces de hacerle. Al acercarse el animador a su títere la situación se torna muy íntima y conmovedora. Cada gesto ha de estar impregnado de delicadeza y ternura. Parece éste un buen momento para tratar el vínculo emocional que el actor establece con el personaje que encarna o el titiritero con el ser que vive en su títere. Trataré de establecer los distintos niveles de implicación que deberán abordar los dos intérpretes: el más directo es el que va con el personaje que se anima y conlleva una transfusión directa de energía, movimiento e impulso emocional. Otra situación muy habitual es la que exige la simultaneidad del títere y un segundo personaje representado por el manipulador; cuando se presenta esta dualidad el intérprete debe disociar la expresión de sus manos de la de su rostro quedando la voz en un nivel más elevado e interviniendo según sea el caso a favor del muñeco o del personaje con el que se relaciona. Otra posibilidad es la que se comentaba más arriba y ha provocado esta relación; se trata de momentos en los que el títere, aunque se haya desprendido del manipulador, sigue presente y vivo frente a él solicitando calor y brillo en la mirada. Ya por último, habría un cuarto estado en el que el intérprete se enajena de sí mismo y deja que le invada y le manipule otro titiritero más alto que al disponer del animador dispone también por extensión de todo lo que éste anima. De la combinación de estas posibilidades desarrolladas a cuatro manos surgen otras muchas que completan el juego de espejos. Sería imposible referirlas todas aquí porque en cada representación aparece un nuevo hallazgo relacionado con el juego de la animación y de la existencia real e imaginaria. Y ahora, recuperemos el hilo de la historia. Sancho, a pesar del maltrato al que ha sido sometido, intenta, con mucho esfuerzo, incorporarse. Quijote, en la parte opuesta, parece que se hubiera desmayado de la impresión de ver a su escudero torturado de manera tan inhumana. Pero se incorpora a la vez que lo hace Sancho y corre hacia él con una actitud muy solícita y un tanto fingida que evidencia las sobras de palabras y la falta de valor. Sancho, cuando consigue ponerse en pie y articular palabra, comienza con una retahíla de reproches a

la que su señor hace oídos sordos para seguir justificando con las invenciones más estrafalarias su cobardía. Esto aún pone más furioso a Sancho y acaba dando un grito que deja al caballero clavado y sin palabra. Es justo aquí donde el escudero dice las únicas palabras inteligibles que se pronuncian en toda la obra. “*Estabas ahí. ¡Que te he visto!*” Quijote se hace el loco y sigue con la escenificación de una supuesta batallita que ha tenido que librar contra unos bandidos, lo cual ha impedido que pudiera acudir en su auxilio. Sancho está tan enrabado que le lanza lo primero que encuentra dándole de lleno en la cabeza, se felicita con un gruñido de su tino y le da la espalda al agredido esperando una disculpa. Éste capta el mensaje y se le acerca y balbucea con muy poca convicción una explicación que Sancho, a juzgar por su reacción, no parece considerar suficiente. Lo ocurrido ha colocado a Sancho en una clara posición de superioridad moral y éste parece dispuesto a regocijarse en ello todo lo que pueda y más. Se siente tan ofendido en su orgullo que ninguno de los intentos de aproximación de su señor consigue hacer mella en su dolida sensibilidad; ni el reconocimiento de la culpa, ni la expresión más sincera de su arrepentimiento, ni los chistes cariñosos a modo de suavizante, ni las carantoñas peripatéticas para hacerle reír, ni la recurrente promesa “ya no lo volveré a hacer más” . . . Todo se estampa contra el muro de indiferencia que ha levantado a su alrededor el hombre más dolido del mundo. Tanto es así, que acaba colmando la paciencia de Quijote que, sin saber como resolver la afrenta opta por enfadarse él también y emprender el viaje con o sin la compañía de su escudero. Quijote monta a Rocinante e inicia la marcha con la esperanza de que Sancho le siga. Al no ser así se ve obligado a retroceder, para entonar por enésima vez, el *mea culpa*. El escudero levanta la nariz pero no mueve nada más que indique un cambio de actitud, en vista de lo cual, el Caballero tira de las riendas, y ahora sí, emprende el viaje con el firme propósito de no retroceder. Sancho mira de reojo pero no cede. Quijote, desde lo alto del caballo, hace lo mismo. La distancia entre ellos se va haciendo cada vez más grande. Cuando está a punto de perderse a lo lejos la figura del jinete vemos como invierte bruscamente la dirección y se precipita al galope hacia donde sigue, clavado en tierra, el terco Sancho. Quijote cambia de estra-



tegia y grita una orden con una fuerza que, aparte de partir unas cuantas piedras y dejar sin hojas alguna que otra encina, consigue que Sancho se baje del burro en sentido figurado y se suba a él en sentido real. Y de esta singular manera reemprenden juntos el viaje. Sancho, a pesar de ir trotando a lomos de su burro, sigue enfurruñado madurando su venganza que resulta ser una simple pedrada a traición. Quijote señala el golpe atribuyéndolo a las malas artes de algún encantador que le lanza piedras desde las nubes. Este último gesto parece que les reconcilia definitivamente para el viaje.

Los manipuladores crean el paisaje y hacen que los personajes se adentren en él. Luego los cuatro navegan por los surcos de un campo inabarcable con una perspectiva infinita. Un campo que parece darle la vuelta entera a la tierra. La música nos transporta a la meseta manchega con sus encinas solitarias en medio de un mar amarillo. Aire y aletear de pájaros y de insectos.

A man with a beard and dark hair, wearing a dark shirt, is holding a puppet. The puppet has a white sword and a white, pleated skirt. The background is dark and out of focus, with some other people visible. The overall lighting is warm and dramatic.

TERCERA ESCENA

Los títeres que miran a otros títeres y se los creen

Se oye una tonada popular mezclada con algarabía de gentes y otros sonidos de fiesta. Esto llama la atención de Sancho que intenta convencer a su señor para acercarse al lugar de donde sale la música y poder participar de la celebración. Al descabalgár les sorprende un personaje, que en tono juglaresco, vocea unos versos para reclamar la atención del público mientras organiza el espacio para la representación del Retablo de la Libertad de Melisendra. Se trata del titerero Maese Pedro, tuerto y desmesurado, socarrón y trotamundos, que anda de acá para allá apilando libros para que se siente la gente y encajando piezas de su teatrillo ambulante para poder empezar la función. Se dirige a Quijote para ofrecerle un asiento preferente, pensando que siendo persona fantasiosa en extremo le dará realce al es-

39

“REAL Y VERDADERAMENTE OS DIGO, SEÑORES QUE ME OÍIS, QUE A MÍ ME PARECIÓ TODO LO QUE AQUÍ HA PASADO QUE PASABA AL PIE DE LA LETRA”

pectáculo. Sancho, que no goza de tanta fama, tiene que conseguirse él la plaza. Acaba sentado en un rincón, sin manifestar demasiado interés por un arte que más bien le produce un sueño irremediable. Y comienza la función... Maese Pedro maneja toda la escena haciendo las voces de los distintos personajes y moviendo las marionetas que los representan. El inicio está musicado y los personajes se expresan cantando. La primera en aparecer es la hermosa Meli-

sendra, que según parece, se encuentra presa en una de las torres del Alcázar de Zaragoza vestida a lo moro. Desde allí y puesta su imaginación en París y en su esposo se lamenta de su cautiverio. Por su espalda aparece un moro sin que ella lo advierta, de repente y sin disponer del natural consentimiento le da un beso en mitad de los labios. Ella reprende con mucho enojo al descarado moro, se limpia los labios con la manga, escupe el beso y se mesa los cabellos. El rey Marsilio, que así se llama el moro, le exige a Melisendra favor sexual de manera que si no se lo da ella por su propia voluntad lo tomará él con su fuerza y sus medios, que no son pocos. La cautiva vuelve a negarse aún con más ahínco y tanta ira le sobreviene al decirlo que se le saltan las lágrimas y se le eriza el cabello. El rey moro no parece renunciar a sus intenciones a pesar del despliegue expresivo de la cristiana y la arrastra consigo hacía un lugar que seguro ha de ser de lo más pernicioso. Aparece sigilosamente por un lateral don Gaiferos, marido y supuesto liberador de la tal Melisendra. Se trata de un apuesto caballero que debuta cantando desgarradoramente unos versos al amor robado. Desde la torre en la que se encuentra violentada y cautiva, Melisendra reconoce la dulce voz de su amado esposo y se asoma a la ventana para que sus ojos le confirmen lo que sus oídos no se atreven a creer. Al ver a don Gaiferos se diría que va a desmayarse de la emoción, pero no, hace acopio de fuerzas y desgrana una apasionada melodía a la que responde, desde allá abajo, su enamorado. Al acabar el dúo vemos a la muchacha afanándose en descolgar algo desde la ventana para que su salvador trepe hasta ella. Don Gaiferos alcanza su objetivo gracias a la ayuda de un



espectador, don Quijote, que le libra en dos ocasiones de una muerte segura por despeñamiento. Una vez juntos, los enamorados se dan un largo y apasionado beso. El beso se interrumpe bruscamente con los golpes que el rey le está propinando a la puerta de la celda. Cuando ésta se abre Melisendra aprovecha el momento para reprocharle a su secuestrador la vileza de sus actos, mientras que don Gaiferos, en una línea más parca, le atiza un cabezazo que lo deja descalabrado en el suelo. Los amantes consiguen huir arrastrando tras ellos una caterva de moros con la colectiva y sádica misión de devolverles al Alcázar atados a la cola de su propio caballo. El momento dramático es tan vivo y emocionante y el retablo recrea con tal intensidad la desesperada huida de los dos amantes que el hidalgo caballero no puede sustraerse a intervenir en su defensa gritando sin que se entienda del todo: ***-¡Deteneos malnacida canalla no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!*** Y de un brinco se abalanza contra el teatrillo y con una increíble furia descabeza a toda la titiritera morisma y tanto se ofusca en su vengativa empresa que a los perseguidores les siguen los perseguidos y hasta el propio Maese Pedro ha de ir esquivando sablazos mientras le intenta explicar al colérico caballero que aquellos a los que quiere defender no son más que muñecos de madera. Pero tan desatado anda Quijote que ni

siquiera Sancho, que nunca había visto a su señor presa de tan desahorada cólera, consigue evitar que el teatrillo y todas las figuras que en él actuaban acaben destrozados y desparramados por el suelo. Tanto empeño pone el pobre escudero en reducir a su señor que es tomado como un enemigo más y tratado como tal: a palos.

Agotado por el desmedido esfuerzo don Quijote cae rendido sobre los restos del teatrillo. Se le sale el corazón por la boca y es entonces cuando aprovecha Maese Pedro para exigirle, con mucha vehemencia, una compensación por la ruina en la que ha dejado toda su hacienda. Quijote se reaviva milagrosamente y embiste al titerero mientras que éste intenta recuperar lo que queda de su malograda representación. Maese Pedro, muy sulfurado, despotrica a diestro y siniestro, eso sí, sin perder de vista la espada enemiga, no sea cosa que al fin acabe con la cabeza dividida en dos, como le acaba de ocurrir al rey Marsilio. Acogotado por tanto golpe de espada el titerero desaparece cargado con lo que ha podido salvar, pero antes aún recibirá un último pinchazo que se llevará como recuerdo.

La escena ha quedado vacía. Sólo se aprecian dos bultos, uno en cada extremo de la mesa. Reparamos en la respiración de los manipuladores. . . les falta el resuello y apreciamos en su mirar, por primera vez, un matiz de desacuerdo con lo que sucede, una desavenencia con sus títeres. A partir de este momento comienza una bifurcación con respecto a Quijote, los intérpretes permanecerán en una vía distinta a la del personaje, desde este ámbito paralelo lo manipularán, lo confundirán y se ensañarán con él como lo hacen en la obra de Cervantes todos los que idean patrañas para burlarse del caballero chiflado, o lo que acaba resultando aún peor, los que intentan hacerle entrar en razón.

Quijote se mueve y se arrastra por el suelo para alcanzar su lanza. El manipulador que lo anima amplifica su desorientación. Si cada vez que uno de los dos intérpretes ha de aglutinar en su rostro todo el estupor que causa la experiencia de la vida a nuestros pequeños títeres pusiéramos una marca roja en este escrito, justo aquí habría una muy grande.

Vemos al muñeco y a su manipulador encontrados, disociados, desencajados... ambos han de ser la imagen de la locura, la representación de un estado en el que la identidad se quiebra y pierde la armonía y el sentido del equilibrio.

Sancho también recupera la conciencia y al ver a su señor abatido y extraviado va hacia él, pero Quijote sigue perdido en sus lugares y levanta su espada contra su amigo. Sancho, alucinado, esquiva los golpes mientras intenta serenarlo. Finalmente es el propio manipulador del Quijote el que le cubre los ojos con una venda negra para reducirle, parece que su intención fuera encerrarlo en algún sitio pero la insistencia de Sancho para que le deje a su lado le disuade. Los actores desaparecen. Queda Quijote vencido por si mismo en brazos del único ser que le comprende más allá de su locura. La música expande el momento y lo dota de sentimiento. Quienes les vemos desmoronados sobre la mesa sentimos en ellos el peso de nuestra propia condición. Que raro que esta sensación tan diáfana nazca del alma de un par de títeres.



CUARTA ESCENA

Quijote es enjaulado y sueña lo que le ocurrió en verdad con Clavileño y el Caballero

Se oye el traqueteo de una carraca sobre el que se solapan unas voces chillonas que graznan en vez de reír y escupen cacofonías en vez de hablar. Sobre el tablero se abalanzan dos personajillos enmascarados que se diría han salido de un siniestro carnaval medieval, llevan consigo una jaula de madera y una cuerda. Gesticulan de manera grosera y brusca, van dando coces y manotazos a diestro y siniestro, se burlan el uno del otro e incluso dedican algún gesto provocador y obsceno al público. Más que tratarse de una pareja ver-

“NO LLORÉIS, MIS BUENAS SEÑORAS, QUE TODAS ESTAS DESDICHAS SON ANEXAS A LOS QUE PROFESAN LO QUE YO PROFESO, Y SI ESTAS CALAMIDADES NO ME ACONTECIERAN, NO ME TUVIERA YO POR FAMOSO CABALLERO ANDANTE”

daderamente pérfida advertimos que se trata de una maldad fingida, están representando su papel que se inspira seguramente en alguna tradición ancestral. La secuencia nos ha de retrotraer de algún modo a un ritual festivo y popular con sus matices fanáticos y exacerbados que suelen alcanzar su culminación en un acto de crueldad. Uno de los enmascarados... el que parece llevar la voz cantante, abre la jaula y prepara la cuerda pidiéndole a otro que le sujete al Quijote para poderlo amarrar. Le da muchas vueltas con una cuerda despropor-



cionadamente gruesa y ordena que se le agarre fuerte. Para atraer a Quijote al interior de la jaula utiliza, como en alguna otra ocasión, una artimaña sucia de manipulador desleal: canturrea imitando la voz femenina que ha sonado a lo largo de la obra cada vez que el enamorado caballero ha evocado a la sin par Dulcinea. A su chirriante voz le acompaña una música oscura y dilatada de pesadilla. Quijote parece responder al estímulo inducido por el manipulador que lo conduce; flotando en el aire, con los ojos vendados y las extremidades laxas es introducido en la jaula hecha de palos. La jaula se cierra con gran algarabía y un estruendo de tambor, que a partir de aquí, seguirá sonando como debieron hacerlo los que acompañaban al condenado a muerte en los actos públicos de fe.

Sancho, que había permanecido aletargado en un rincón, se despierta por el fuerte ruido y al incorporarse ve a las sabandijas acosando con horcas y palos a don Quijote que se encuentra ido e inmóvil en una esquina de la jaula. Instintivamente sale en su defensa e intenta espantar a los dos grandullones gritándoles y amenazándoles con la lanza que ha recogido del suelo. Los enmascarados juegan con la jaula que va atada a un carro y la desplazan de un lado a otro, en más de una ocasión a punto está de pasarle a Sancho por encima de las costillas pero estos brutos juegan con el títere como un gato con un ratón. La desproporción es tan manifiesta que le otorga al bueno de Sancho un gran mérito. La pareja de maltratadores, cuando se aburren de martirizar al tenaz escudero le propinan un golpe que lo deja despanzurrado sobre la mesa y se van.

Sancho se levanta como puede y aún les lanza alguna maldición pero está baldado y no puede más que recostarse al lado de la jaula, en la parte más cercana al encarcelado, para recuperarse del susto sin perderle de vista. Sancho va volviendo en si y se percató del lamentable estado en que le han dejado. Se recompone las ropas, se examina las heridas y se atusa el pelo. Vuelve la mirada hacia su compañero de desventuras y no encuentra la manera de acercarse a él. Forcejea con los barrotes, muerde la cuerdas, se encarama hasta lo alto buscando algún hueco por donde colarse... pero no hay manera. Por otra parte el encerrado tampoco hace nada por procurarse la libertad y Sancho decide acurrucarse al pie de la jaula e intentar dormir pensando que el nuevo día ya les libraría de su mala fortuna. Se trata de un momento en el que el escudero nos inspira un tierno respeto por verse tan a las claras la sencilla bondad de su carácter. Sancho, cuando cree que todo se ha calmado definitivamente, se duerme.

Un velo muy grande de color azul intenso les cubre totalmente haciendo que la noche arrobe su sueño. Los actores hacen evolucionar el tejido en el aire antes de que cubra la escena y lo hacen de tal modo que parece que el mismo cielo cobre vida y nos venga a develar sus misterios.

47

“SIN DUDA ALGUNA, SANCHO, QUE YA DEBEMOS DE LLEGAR A LA SEGUNDA REGIÓN DEL AIRE, ADONDE SE ENGENDRA EL GRANIZO Y LAS NIEVES”

Seguimos viendo al enjaulado y a su custodio envueltos en un sueño turbio de adversidades. El tejido azul tamiza su imagen enfriándola. Un humo blanco y denso va invadiendo la escena. En lo más alto la voz de Dulcinea intenta dibujar una canción sin apenas conseguirlo. Aparece un redondel de tela blanca iluminado por detrás, a modo de pantalla, con la llama de una vela. Sobre esta luna vacilante se proyecta la silueta de una mujer que se mueve suavemente cuando

uno de los manipuladores tira de un hilo invisible. Parece un artificio de teatro de títeres antiguo. La luna acaba fijándose en el cielo y allí permanecerá hasta casi el final de la obra. Aparece Quijote cabalgando por los aires ensillado en un caballo de madera. Va provisto de una centelleante armadura, de una lanza verdadera y de un escudo repujado con la cabeza de un león. Lleva los ojos vendados con un paño negro. El ingenio mecánico y su jinete vuelan acompañados del traqueteo de los engranajes y del crujir de las maderas. Observando al extraño caballo parece que se le interpusieran en el camino seres fantásticos que le obligaran a cambiar bruscamente de dirección y a empinarse y relinchar como lo hacen los caballos en el campo de batalla cuando su jinete se siente amenazado.

La escena se va tornando espesa y el movimiento se ralentiza. El actor que permanecía oculto tras la mesa aparece muy despacio con la cabeza cubierta por un yelmo. Cuando está completamente incorporado y enfrentado al público lanza una mirada posesiva a Dulcinea señalándola como objeto de disputa que se avecina. Clavileño se encabrita en respuesta a la provocación y Quijote pica las espuelas para abalanzarse con el caballo contra el guerrero. Pero, el adversario, ocho veces mayor, los lanza a gran distancia con un simple manotazo. Quijote no se da por vencido y embiste de nuevo. En esta segunda refriega se enreda el títere entre las manos del contrincante que sujeta al caballo mientras deja que el caballero se precipite al suelo. Clavileño, desbocado y roto, se pierde entre los remolinos de humo. El actor del yelmo, después de hundirse con el caballo, reaparece empuñando una espada. El manipulador de Quijote, muy identificado con su títere, le quita la venda de los ojos para que pueda responder a las acometidas de su compañero. A partir de este instante se estilizan los movimientos y se ensanchan los espacios para que todo resulte más próximo a la danza, más abstracto y a la vez más puro y sintético. El del yelmo le asesta, con toda su furia, un primer golpe a Quijote que éste consigue parar, y tras el primero vendrán otros muchos. El que recibe siempre es más brutal que el anterior por lo que el caballero se verá cada vez con más dificultades para rechazar las sacudidas de la espada. Al final, Quijote, desarmado y

completamente expuesto, se ve al borde de la mesa, atenzado por el filo de la espada y sin la menor posibilidad de escape. El del yelmo lanza el golpe definitivo. El caballero evita en el último momento que el espadazo le parta en dos saltando al vacío.

Por un momento el agresor de Quijote piensa que ha conseguido eliminarle y vuelve la mirada hacia Dulcinea mientras lanza un mugido de ciervo. Pero Quijote no se había caído al precipicio sino que estaba con las uñas hincadas en el borde de la mesa por lo que ha conseguido encaramarse a ella y desde allí lanzarse al cuello del desprevenido rival. Esta última peripecia carece totalmente de la naturalidad relativa que se supone ha de tener el gesto de un títere, Quijote parece un saltamontes más que un luchador.

El caballero de la triste figura y su intérprete aprietan el cuello del contrincante con tal exaltación que éste enrojece por la falta de aire y su expresión se va volviendo tan acalabrada que se diría le va a estallar el rostro de pura tensión. La lucha acaba arrastrando a los dos actores y finalmente percibimos que el desenlace del duelo depende de sus fuerzas reales. El del yelmo hace acopio de fuerzas y consigue librarse de las manos que atenzaban su cuello. El gesto es tan violento que desprende al títere de su intérprete. El manipulador de Quijote apenas toma conciencia de lo ocurrido se abalanza contra su compañero y le levanta la visera del yelmo. Este gesto ha de ser muy grave a juzgar por la tensión que ha provocado entre los dos compañeros. El actor que tiene agarrado a Quijote lo mira como si lo que tuviera entre las manos fuera la encarnación de su propia locura. Lo agarra con tal violencia que sólo podemos pensar que está exorcizando sus propios demonios y que tales demonios lo tienen hundido en el dolor y la confusión. La oposición entre ambos es tan manifiesta que enseguida sabemos que la supervivencia de uno depende del exterminio del otro.

El actor que ha quedado desplazado en una esquina intuye de algún modo que esta separación será el principio del fin y siente una inmensa pena. Pena que no le disuade de realizar un último intento a la desesperada para impedir que el actor ejecute su sentencia. Pero será un gesto vano... no le llegan las fuerzas, la decisión de su opo-

nente es tan rotunda que nada ni nadie lo va a detener. Ahí le vemos, llorando, expulsado, sin entender porqué se ha desquiciado tanto su universo. Parece esperar que suceda algo que le devuelva el antiguo impulso que animaba su existencia. O tal vez no espere nada y solo sienta pena, pura y simple pena por el fracaso y la desolación.

El actor que tiene en sus manos a Quijote se cierra bruscamente la visera del yelmo, recupera la espada y amenaza con ella al títere acorralándolo contra el suelo. Emite unos sonidos broncos y cavernosos de pesadilla que suenan a diabólica amenaza. Al final, un grito aún más áspero, si cabe, le exige la rendición. Quijote, humillado en lo mas hondo, mira a Dulcinea atrapada en su luna y sólo consigue articular una atragantada disculpa para desmoronarse después.

“Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra “. El Caballero de la Blanca Luna, erguido y desafiante, ya ha cumplido su misión y abandona el sueño de Quijote acaparando con su soberbia la imagen de Dulcinea. El actor Sancho recoge con aire melancólico la gasa azul envolviendo al títere que dobla a Quijote con armadura. Sí, hay un actor Sancho y un actor Quijote, aunque no siempre animen al títere que representan existe una conexión íntima entre ellos, una identificación que va más allá de las necesidades escénicas o dramáticas. El actor es el alma del muñeco, o tal vez sea al revés.



51



QUINTA ESCENA

Regreso a la cordura



Al levantarse el tejido reaparece la imagen tal y como quedo al cubrirse. La luz del alba matiza con nuevos tonos la estampa del caballero enjaulado y su escudero. Los pájaros, con sus trinos, puntean el amanecer. Los actores han desaparecido. Durante largo tiempo sólo se ven las dos figuras quietas. Notamos su respiración, algún leve sobresalto del sueño... el cansancio. Quijote parece haberse extraviado en algún mal sueño y empieza a sacudir la cabeza mientras balbucea palabras de amargura. La desazón crece hasta hacerle prorrumpir en un grito que saca bruscamente del sueño a Sancho y hace aparecer súbitamente a los dos actores.

“PERDÓNAME, AMIGO, DE LA OCASIÓN QUE TE HE DADO DE PARECER LOCO COMO YO, HACIÉNDOTE CAER EN EL ERROR EN QUE YO HE CÁIDO DE QUE HUBO Y HAY CABALLEROS ANDANTES EN EL MUNDO”.

53

El escudero recupera la iniciativa e idea una nueva estrategia para sacar a su señor de la maldita jaula; provisto de la lanza la introduce en algún resquicio de la puerta de barrotes y haciendo palanca consigue finalmente hacer saltar la cerradura. El rebote de la lanza le hace caer de bruces antes de percatarse del éxito de su ocurrencia pero finalmente consigue incorporarse y ver que la puerta se ha abierto. La alegría da paso enseguida al desconcierto al ver que Quijote no hace el más mínimo esfuerzo por abandonar su encierro. Sancho, sin perder el ánimo, da un salto y se planta sobre el carro y con mucho aliño de onomatopeyas y risas intenta animar a su señor a que se incorpore y salga de la dichosa jaula sin reparar en que sigue

atado y con los ojos vendados. Finalmente hace un gesto equivalente a... ¡seré borrico! Y le libra del vendaje y las ataduras volviendo a insistir muy animadamente en lo emocionante que resulta esta vida aventurera que comparten, lo bonito que se ha puesto el día o como se parten de risa las hormigas porque sí. Pero don Quijote anda por otras sendas más sombrías y le aparta bruscamente, como si no le conociera, como si no le importara y a trancas y barrancas se rehace y se sienta. Sancho le contempla y lo siente lejísimos, desbaratado y meditabundo... roto.

Alguna luz se ha prendido y comienza a iluminar de un modo extraño sus pupilas de muñeco. Es Dulcinea retratada en su luna de tela, oímos el eco de su voz y vemos ese movimiento recurrente de su mano que ahora sólo puede significar adiós. Quijote inicia un gesto patético que culmina en una voz de desaliento. En este tránsito hemos de sentir el dolor por la pérdida de un sueño inefable, el vacío que acompaña la vuelta a la razón, razón que no tolera el sentimiento que inspira la perfecta belleza que encarna Dulcinea porque piensa que no existe. Porque la razón sólo piensa, ni imagina, ni sueña. La razón no entiende que lo soñado tal vez no exista pero todo lo que un sueño es capaz de generar sí que es real, verdadero y además uno de los secretos más preciosos de la vida.

Se van apagando una a una las velas que había encendidas en la parte izquierda de la mesa. La voz de Dulcinea se quiebra y Quijote inclina la mirada hacia el suelo y comienza a andar con los hombros caídos y arrastrando los pies. Sancho ha intentado todo el tiempo espantar las sombras que acechaban el pensamiento de su señor recurriendo, como siempre, a la bondad de las palabras, pero Quijote anda perdido en su laberinto y ni le oye ni le ve. En un último intento por devolverle el ánimo Sancho recoge la espada y el escudo que andaban por ahí y se los ofrece como quien quiere seducir a un niño con un juguete. Quijote rechaza las armas y sigue su camino mientras Sancho le observa sin saber que hacer ni que decir, inmóvil, impotente. La música se va haciendo lánguida y áspera. Una nota profunda y grave se instala en la escena para que los personajes se sostengan en ella hasta el final que ya se presiente.

Quijote llega hasta las velas de la derecha, se yergue con mucho esfuerzo y dirige el gesto y la mirada hacia la luna en la que sigue parpadeando la silueta de Dulcinea. La titubeante llama parece que se vaya a extinguir de un momento a otro y esto provoca en Quijote una última y conmovedora evocación de sus anhelos y contrariedades que se rompe cuando uno de los actores apaga de un soplo la vela. Dulcinea desaparece y Quijote siente el fin y no es capaz de reprimir un grito del alma. Sancho, desde donde está, le ve perder el equilibrio y corre para agarrarlo antes de que se desplome en el suelo. Lo coge en brazos y lo lleva como puede hasta la cama. No sin dificultades consigue acostarlo y apaciguarle. Es un momento íntimo en el que los gestos de Sancho son tan afectuosos y delicados que se hace muy palpable la naturaleza del sentimiento que les une. Suena el violonchelo que acompañó a Quijote la primera vez que le vimos, interpreta el mismo tema que en esa ocasión pero ahora suena sumergido en las aguas de la pena. Sancho contempla al enfermo y parece que quiera atraparlo con la mirada, ni siquiera cierra los ojos, se diría que teme que se le escurra por alguna rendija aprovechando un parpadeo. El manipulador de Sancho, que en verdad es él mismo, se palpa el pecho buscando algo. Al desplegar la mano aparece el libro pequeño que salvó de la quema al final de la primera escena. Se lo da a Sancho y éste no sabe muy bien que hacer con él aunque por la actitud de su propio manipulador intuye que debe ofrecérselo a don Quijote. Lo hace así y a pesar de su insistencia el enfermo sigue sin menearse con la mirada clavada en la lumbre. Sancho, al fin, se derrumba. Lloro sin querer llorar y se muere por no saber que hacer. Quijote, al sentir llorar al escudero sobre su costado reacciona y con mucho esfuerzo se incorpora en la cama, abre el librito y comienza a leer. Hace acopio de fuerzas y consigue hilvanar algunas palabras, hay algo que le resulta gracioso y en el atisbo de risa que le nace y las toses que esta le provoca se apaga definitivamente. Don Quijote ha muerto. Sancho se queda atónito.



El actor Quijote extrae su mano del interior del cuerpo del títere con la conciencia absoluta del terrible valor simbólico del gesto. El actor Sancho no es capaz de abarcar con la mirada todo el vacío que le rodea y le paraliza. El títere Sancho mira al actor que era Quijote apagar muy lentamente las nueve velas que quedan encendidas. El actor Sancho mira y comprende al títere Sancho y no es capaz de reprimir el gesto de su mano que se acerca al muñeco muy suavemente para acariciarle. Justo en el roce de la mano con la cabeza del muñeco se hace el oscuro. Sigue sonando aquella nota grave y larguísima y su profundo eco ha de ser la metáfora del alma que perdura agazapada a la tierra haciéndola vibrar.

Los dos actores se agarran de la mano.



QUI PUE



guión y espacio escénico
JAUME POLICARPO

composición musical
JOAN CERVERÓ

dirección
CARLES ALFARO

intérpretes
DAVID DURÁN
ION LADARESCU
ÀNGEL FÍGOLS
JAUME POLICARPO

músicos
JOAN CERVERÓ
ENRIQUE PALOMARES
GUSTAVO ARIEL

voz
ISABEL CRESPO

realización vestuario
MARINA CASTRO
TERESA CALATAYUD

fotografía
MARIO SOLER
SAMUEL DOMINGO

producción ejecutiva
JOSEP POLICARPO
ÀNGELES GONZÁLEZ
ISABEL JUAN

EL JARDÍN DE LAS DELICIAS

TEXTO DE INCITACIÓN







[prólogo]

pórtico izquierdo... el paraíso... el jardín del edén... la edad de la inocencia

61

PRIMERA SECUENCIA

primer símbolo – primera imagen – primera visión
la fuente de la vida

**ORGÁNICA
ROSADA
AFILADA
FINÍSIMA
DELICADA
FEMENINA**

QUIRÚRGICA
ENTRAÑAS BRILLANTES ROJAS HÚMEDAS
CARDO VAGINAL

se ilumina muy lentamente, nos muestra su verticalidad

ÓRGANO ORNAMENTO
FRÁGIL SURTIDOR
CONSTRUCCIÓN CARNAL

la base se transforma en el rostro de un ser
pequeños movimientos de animación (ojos y boca)

62

DELICADA METAMORFOSIS

sonidos que se revuelven en el interior *graves dilatados*

sonidos acuáticos

sonidos guturales profundos

pompas que estallan

ruidos intestinos eructos

se pone en marcha un mecanismo interno

cadencia circular

la pequeña fábrica de la vida

expulsa agua por todas sus fuentes

AGUA SOBRE AGUA
SALPICADURAS
SAVIA SANGRE VERDE

MANANTIALES – RÍOS – TORRENTES

SEMEN

PRIMERO AZUL – DESPUÉS VERDE – AL FINAL MUY VERDE

se conforma la vida mineral

**TIERRA – TIERRA
GRAVA – PIEDRAS**

(CRUJIDOS)

va naciendo la vida vegetal

HOJAS – RAMAS – LLUVIA – VIENTO

(progresión sonora)

irrumpe el mundo animal

INSECTOS – BESTIAS – AVES

(apoteosis sonora)

CAOS

final brusco – corte radical – oscuro breve

SILENCIO TOTAL



SEGUNDA SECUENCIA

el orden – la creación – la paz – la serenidad – la existencia simple

se ilumina muy lentamente el rostro sereno y ausente de

**DIOS – JESUCRISTO – CREADOR – HOMBRE – ANIMADOR
MANIPULADOR – TITIRITERO**

movimiento suave de la cabeza, abraza con la mirada
toda la escena y el público

**Y LO DE MÁS ALLÁ
EXPRESIÓN SOBRENATURAL**

¿dios ha creado al hombre o el hombre ha creado a dios?

dibuja un símbolo con su mano derecha, extiende la izquierda

nacen la mujer y el hombre en las manos de los animadores

les otorga la vida con el aliento

**EVA Y ADÁN
HOMBRE Y MUJER
EL VIENTRE Y LOS BRAZOS**

les hace humanos, les indica su complementariedad,
les dota de atracción mutua, les habla del amor
también planta la semilla del desasosiego inexplicable
coge la mano de Eva, ella mira a Adán, se cruzan sus miradas,
se quedan prendidos el uno del otro

DIOS PADRE MIRA AL FRENTE MAYESTÁTICO IMPENETRABLE

Les impulsa una fuerza extraña (que no depende de su voluntad) que les hace
moverse y vivir, no son responsables directos de sus gestos ni de sus expresiones,
manifiestan un punto de desconcierto y otro de perplejidad

¿por qué hacen lo que hacen?

¿por qué dicen lo que dicen?

¿por qué sienten lo que sienten?

ADÁN MIRA SUS GENITALES Y EL ROSTRO DEL CREADOR

**UNA Y OTRA VEZ
ALTERNATIVAMENTE**

EVA MIRA UN INSECTO QUE ZUMBA PANZA ARRIBA





TERCERA SECUENCIA

La inquietud – la imperfección – el peso de angustia – la vibración perenne
de la tierra a nuestros pies – la suprema orfandad – las moscas

RUIDOS

CHILLIDOS

RUIDOS – CARRERAS – VUELOS – SILBIDOS – ALETEOS – CHILLIDOS

(se van sumando, superponiendo, una pequeña selva)

SENSACIÓN DE VELOCIDAD

OJO DE MOSCA

SALTO DE PULGA

todo es muy rápido... trepidante

MANOS (insectos, bichos, alimañas) **MANOS**
MANOS **MANOS**

los dedos, las uñas, las manos



articular, rascar, repicar, arañar, escarbar, pulsar
un bicho, que son tres, entra y sale, inquieto, nervioso, receloso

RISITAS ENTRE SINIESTRAS Y MALICIOSAS

¡JI! ¡JI! ¡JI! ¡JI! ¡JI!

Un mal presentimiento corta la risa en seco

67

lee un librito y mira a su alrededor con mucha desconfianza
lee y vigila su espalda, lee y vigila su espalda, lee y vigila su espalda
una alimaña que es todo boca le espía, la boca dentada se abre y espera su
oportunidad, el bicho siente el peligro, se pone muy nervioso,
aunque no ve nada

al fin la ve, grito **ALARIDO** no ha podido reaccionar
la alimaña se abalanza y lo captura
la **BOCA** lo aplasta, lo tritura, lo deshace, lo devora con furor
MASTICA – CRUJIR DE HUESOS O DE CÁSCARAS
GRITOS FURIBUNDOS DE BESTIA DESESPERADA QUE EXTRAÑAMENTE
SE CONVIERTEN EN UNA RISOTADA HISTÉRICA GOZOSA
el librito se ha quedado abierto sobre la escena
dios padre lo advierte y se lo guarda
algo muy grave contiene



[**SEGUNDA ESCENA**]

tabla central: el jardín de las delicias

69

EL ESTADO DE DESEO – EL JUEGO DEL AMOR – LOS MOMENTOS PREVIOS
AL PLACER FÍSICO

LA INTENCIÓN SIN CONSUMACIÓN
DEJARSE HACER – ABANDONARSE – PERDERSE
QUERER Y NO DEBER

sin oponer resistencia pero sin iniciativa

LA ACCIÓN FRÁGIL
EL GESTO SUAVE
LA PULSACIÓN LENTA

LA INGRAVIDEZ (en el agua, en el espacio, dentro del vientre)
el aire también para respirar, el alimento, la necesidad inmediata

SATISFECHA SIEMPRE SATISFECHA INFANCIA

REPETICIÓN – REPETICIÓN – REPETICIÓN – REPETICIÓN – REPETICIÓN

PRIMERA SECUENCIA

La expresión del rostro en la pintura, las caras del Bosco, el carácter representativo, la uniformidad, la ausencia de individualidad

ESPECIE HUMANA

TRES ANIMADORES TRES – TRES ACTORES TRES - TRES CARAS PINTADAS

TRES

MUESTRARIO DE EXPRESIONES

(un catálogo de caras, siempre diferentes siempre las mismas)

UNA, OTRA, LA TERCERA... LA PRIMERA, LA SEGUNDA, LA TERCERA...
OTRA VEZ LA PRIMERA ... repetición y luego velocidad. TRES POR DIEZ.

EXPRESIÓN: SERENIDAD. DESEOS GUARDADOS. SOLEDAD ASUMIDA DE LA VIDA. SOLEDAD CONSCIENTE. UNA ESPECIE DE FELICIDAD PERPLEJA O SORPRENDIDA O NO SÉ. FALTA DE PENSAMIENTOS COMO LOS MANIQUÍ. IMITACIÓN DE LA VIDA. ABSTRACCIÓN MEDIEVAL. siempre vuelve la pregunta... ¿qué ocurre dentro de estos seres?

Esta tabla tiene algo de granja

LA GRANJA DE DIOS

CÁNDIDOS-INOCENTES-BENDITOS-BEATOS

van asumiendo un entorno conocido **NATURAL**

ante sus ojos todo es natural **SOSIEGO**

un mundo tan plácido que crea inquietud

un mundo tan sosegado que invita al desasosiego

absorber el aire, absorber con la mirada, chupar, poseer, integrar, asimilar

RESPIRAR.

SOMNOLENCIA

EL TIEMPO SE HACE BLANDO Y SE DISUELVE EN LA OSCURIDAD

SEGUNDA SECUENCIA

la piel, el volumen del cuerpo, el contorno, el perfil luminoso,
el color carne, las caricias, la caricia de la mirada sobre una figura
pintada, el tacto breve, la mirada que se detiene y toca roza acaricia

AL RITMO DE LA SONORA Y REPOSADA RESPIRACIÓN

diez figuras se acarician, sus cuerpos son notas en un pentagrama,
suenan al pulsarlas... **DANZAN**

el contacto apenas se consuma, se rozan tan levemente que no sabes si se
han tocado realmente, acariciar el contorno... LA PIEL EL CONTINENTE

TE DIBUJO ME DIBUJAS DIBÚJAME POR FAVOR

LOS GESTOS SON CURVOS Y PERSISTENTES – CÍCLICOS – REDUNDANTES
REPETITIVOS... Y VUELTA A EMPEZAR... OTRA VEZ... Y OTRA MÁS

71

las yemas de los dedos rozan el perímetro de las cosas vivas, las yemas
de los dedos se iluminan o vibran con la energía que desprenden
estas cosas, estos seres **VIVOS** por el tacto

SIEMPRE QUEDA UN MILÍMETRO DE SEPARACIÓN O TAL VEZ MENOS

RITMOS CONSTANTES DE RESPIRACIÓN – DE LATIDO

se enfrentan los perfiles – chocan los alientos – se enganchan las miradas
se desciende un peldaño – o se asciende

PAREJAS – INDIVIDUOS – TRÍOS – INTERCAMBIOS – GRUPOS – TODOS
LOS ANIMADORES SE CONTAGIAN Y SE INTEGRAN – TODOS

de pronto alguien introduce involuntariamente los dedos en una boca entreabierta

“SORPRESA”
“DESCONCIERTO”
“PARÁLISIS”



una piedra cae en un pozo muy profundo

ESTALLA EN EL AGUA

AMPLIA RESONANCIA

((((((anillos concéntricos en el imaginario))))))

SUCESIÓN VERTIGINOSA DE IMÁGENES REPICANTES

TAC-TAC-TAC-TAC-TAC-TAC-TAC-TAC-TACATAC...

primerísimos planos de genitales ambiguos, indefinidos
solo interesa la textura de la carne, el color rosado, los poros, el vello ensortijado

FOTOS-FOTOS-FOTOS-FOTOS-FOTOS-FOTOS-FOTOS-FOTOS-FOTOS

se distingue la trama de la impresión, el átomo de la imagen,

la pincelada, la materia, el pigmento

TAC-TAC-TAC-TAC-TAC-TAC-TAC-TAC-TAC-TAC-TAC-TAC-TAC



CAVERNAS · PAISAJES OCULTOS · INTERIORES · GRUTAS CON LAGOS ·
OBSCENIDAD · HUMEDAD · RESBALADIZO · SUDOR ·
BRILLANTE LÚBRICO Y VIVO POR LA CIRCULACIÓN DE LA SANGRE ·
LOS FINÍSIMOS CAPILARES · TODOS LOS HUMORES QUE FLUYEN SILENCIOSOS

**(los cinco pabellones fragmentados se intercalan
con las imágenes de los genitales)**

Reducción progresiva a un punto negro

EL AGUJERO

LA PIEDRA

EL POZO

EL ESTALLIDO

OSCURIDAD

PUPILA

73



UNA GIGANTESCA **FRESA** OCUPA EL CENTRO DE LA ESCENA

TERCERA SECUENCIA

los pájaros, las frutas, el jugo - racimos, el juego - espigas, el apetito
semillas, la voracidad - granos, el deseo natural manifiesto libre

- 3 rostros 3 - 3 animadores 3 - 3 bocas abiertas 3 -

¿en un nido? ESPERAN DEL CIELO...

EL CIELO – EL AIRE – EL VIENTO – LAS AVES – LOS PECES VOLADORES
un ser alado revolotea portando una rama cargada de cerezas o moras, otra
ave arranca las frutas con el pico y las deja caer, hay una pareja cuyas ca-
bezas asoman por un agujero de nido intentando alcanzar con su boca las
frutas, no lo consiguen, todas se pierden, las bocas se agrandan más y más

UNA FRUTA – UN DESEO – UNA FRUTA – UN DESEO – UNA FRUTA - UN DESEO

UNA CEREZA, AL FIN, SE CUELA EN UNA BOCA ABIERTA,

APAGÓN

LA **FRESA** GIGANTE VOLUPTUOSIDAD

FRUTAS EN EL AGUA – FRUTAS NATURALES – FRUTAS PARTI-
DAS CORTADAS – BATIDAS – MASTICADAS – VERDES – MADURAS
ABIERTAS – JUGOSAS – DULCES – AGRIAS – PEGAJOSAS – FRUTAS

FRUTAS – FRUTAS – FRUTAS – FRUTAS – FRUTAS – FRUTAS – FRUTAS

TAC – TAC – TAC – TAC – TAC – TAC – TAC – TAC – TAC – TAC – TAC

las frutas están **vivas**

los animadores inventan títeres con ellas

luego se los comen

A G U A

CUARTA SECUENCIA

el **agua**, el **lago** circular, el **baño**, el juego de la seducción, el juego de la exhibición, lo **femenino** multiplicado, el **reflejo**, el **espejo** que duplica

MUJERES DESNUDAS EN LA PALANGANA-

JUEGOS DE AGUA

LAGO-BAÑERA
AGITAN EL AGUA

FEMENINOS

RISAS CORTAS – ESCUCHITAS AL OÍDO
MURMULLOS – TIMIDEZ – VERGÜENZA
FINGIDA – PEQUEÑOS GEMIDOS – PEQUEÑAS PROVOCACIONES – CANTOS
ACOMPAÑADOS DE PALMADAS SOBRE EL AGUA – COROS – NOTAS LARGAS

Y

AGUDAS

una pista rodea el **lago**, un anillo como el de un **planeta**, una pasarela circular para cabalgar, para dar vueltas, para exhibir la virilidad las mujeres miran a su alrededor, trotar de animales, escogen a un de los jinetes y lo fijan con la mirada, el percutir de los cascos sobre la plataforma se intensifica, los animales relinchan, gruñen, mugen crece la excitación en las mujeres del **lago**, quieren salir, no se atreven, algo les impide hacerlo

una de ellas inicia la salida
todo se paraliza por su atrevimiento

SILENCIO

ella no se detiene pero su jinete está **congelado** como todo lo demás sube a la grupa, un animador les cubre a los dos con la corola **roja** de una flor la imagen asciende mientras se hace un **oscuro** l e n t o



QUINTA SECUENCIA

los acróbatas MACHO – RITO – ANIMAL – MONTURA – HOMBRES

CABALGAR – CABALGAR – CABALGAR – CABALGAR – CABALGAR

FOLLAR – MONTAR

EMBESTIR – EXHIBIRSE – SACUDIR

CABALGADURA EN MOVIMIENTO CONTINUO

UN HOMBRE DESNUDO SOBRE ESA CABALGADURA

A C R O B A C I A S

UNA PEQUEÑA FIGURA DE UN HOMBRE DESNUDO CABALGA SOBRE

EL JINETE DESNUDO QUE VA SOBRE LA MONTURA

ACROBACIA SOBRE ACROBACIA

JUEGOS EN PARALELO

presencia sonora de las hembras alrededor

repican los cascos

FUNDIDO SOBRE EL MOVIMIENTO CONTINUO

MOVIMIENTO CIRCULAR INTERMINABLE

SUGESTIÓN DE INFINITO

SEXTA SECUENCIA

los grupos singulares

PRIMER GRUPO

la **pareja** que se acaricia en el interior de una burbuja transparente

con reflejos rojizos, capilares, flexibilidad, materia orgánica

PLACENTA VEGETAL BOLSA

la esfera rojiza empieza a agrietarse, nace un elemento vegetal que crece

y se expande, se despliega una enorme **flor**, de su interior nace

un globo translúcido con una pareja de figuras dentro

BREVE DIÁLOGO DE CARICIAS QUE SE REITERA

en la repetición de los mismos gestos crece la **excitación**

cuando están al borde del **éxtasis**

una de las figuras introduce una variación

el globo **revienta**

ello provoca un **GRITO** sobresaltado a dos voces

las dos figuras quedan inertes enredadas en la **piel** gomosa

resultante de la **!EXPLOSIÓN;**

un rostro se asoma a un agujero circular (madriguera)

que tiene la base de la planta

un tubo de vidrio transparente se incrusta en el agujero

la figura silba y aparece **una rata** que se va acercando a su cara

la figura abre la **BOCA**

la **rata** parece que quiera entrar

oscuro



SEGUNDO GRUPO
la pareja de las flores

una pareja de hombres (figuras) reproducen la posición exacta del cuadro,
uno a cuatro patas, el otro con un **ramo de flores** las va introduciendo
una a una por **el tallo** en el ano del que está agachado

EXPRESIÓN INVARIABLE

NO HAY VOZ

EL QUE ALOJA LAS FLORES LO HACE DE UN MODO MUY NATURAL

MUY ORGÁNICO

SÓLO SE ACOMODA

ARQUEA LA ESPALDA, MUEVE LAS NALGAS Y MIRA AL PÚBLICO

POR DEBAJO DE SU AXILA

el primero huele **las flores** densamente, con parsimoniosa fruición,
le acaricia la espalda

el otro suspira solo para concluir

TERCER GRUPO

el hombre sumergido

el animador desnudo con la **cabeza** hacia abajo las **piernas** estiradas
hacia arriba en forma de uve y con una **mano** tapándose los **genitales**
entre las **piernas** una cáscara esférica **roja**, al presionar con las **piernas**
la cáscara se quiebra y por la grieta se vierte un líquido que se derrama
por el **cuerpo** del animador

algo que no vemos golpea desde dentro la cáscara
se hace un agujero y por el asoma un afilado **pico de ave** que se va abriendo
paso hasta que consigue ensanchar el agujero lo suficiente para salir
intenta levantar el vuelo

el animador baja una **mano** y agarra una espina muy grande
(como la del cuadro) intenta ensartar al pájaro
las piernas se mueven, la cáscara cae
el animador con la cáscara en la **cabeza**, desnudo, la espina atravesándole
el **cerebro** y el pájaro picándole

79

O S C U R O L E N T O

SE PROYECTAN OTROS FRAGMENTOS DE LA TABLA CENTRAL
SOBRE PAPEL CEBOLLA SE PROYECTA LA PINTURA COMPLETA

SE **QUEMA** EL PAPEL
INCENDIO

EL CUADRO **ARDE**
EL INFIERNO

TRANSICIÓN A LA TERCERA PARTE



[TERCERA ESCENA]

pórtico derecho **EL INFIERNO** (el infierno del músico)

AMBIENTE: rayos de luz que atraviesan la **tiniebla**
resplandores
incendios lejanos
atmósfera **densa**
polvo en suspensión
humo

81

SONORIDAD: caos en la lejanía, confusión, campanarios en ruinas,
aletear de murciélago, almas fundidas por **l a l a v a**

COSAS GENERALES: noche sin firmamento, interior de la tierra, vapores venenosos, corrientes subterráneas, líquidos densos y espesos como la sangre de la tierra, **MAGMA**, **PRESIÓN**, **PIEDRAS VIVAS**, **CÚPULA DE ROCA** estar en la angustia, ser angustia, necesito el tormento como el aire que respiro, el dolor físico como el placer sexual, el dolor de la permanencia, el sinsentido de algo condenado a permanecer, el destino insobornable, el final eterno, **LA ETERNIDAD**, siempre acabando, la **MUERTE** constante, el tormento de los símbolos

**LA MUTILACIÓN
DISECCIÓN
LESIONAR LA CARNE**

**HERIR HIÉREME POR FAVOR
la costumbre de lo macabro
la cotidianidad del martirio
la naturalidad en el dolor**

la trasgresión es la norma no es posible la trasgresión libertad absoluta
no hay nada más humano que el instinto
el estado orgánico del sufrimiento enfrente del estado mental del sufrimiento
y la aparente falta de emoción en esta tabla... en este sustrato

un destello de placer en la mirada
todo destila un regusto **morboso** en el sufrimiento propio y en el ajeno
(no hay expresión crispada)
(no hay **terror** verdadero)
continúa habiendo recreación
y repetición

PAISAJE DE FONDO: masas errantes
el destino colectivo

LA HUMANIDAD

CIELO INVERTIDO REVERSO DE LA CÚPULA CELESTE UNIVERSO BAJO
TIERRA UN MUNDO SUBTERRÁNEO LLENO DE AGUJEROS DE GALERÍAS
DE POZOS CÍRCULOS VACÍOS DE **NEGRO TÚNELES** PARA ESCAPAR

PRIMERA SECUENCIA

VIGILA DIOS

VIGILA EL HOMBRE DE MIRADA AVIESA EL HOMBRE ÁRBOL HUEVO
VIGILA EL CREADOR INDIFERENTE
VIGILA EL PINTOR DISTANTE
VIGILA EL ARTISTA EL INVENTOR AJENO

LA MIRADA

ABARCA ACAPARA INTEGRA AMONIZA

el hombre árbol ladea ligeramente la cabeza, parpadea y mira ...
lejano e incomprensible
ocupa la escena completa la figura ósea esquelética
fósil
seca raquítica
habla en una lengua del pasado

83

EL AIRE

pájaros de mal agüero **negros** aletean y gorjean
los manipuladores llevan capuchas **negras** de **muerte** (verdugos)
delantales de **carniceros** botas de goma
una gran llave de hierro está colgada de la punta de una lanza
tiene en su anilla hueca colgado un conejo **muerto** y desollado
el **cuerpo** inerte del **animal** se balancea de un lado a otro
el péndulo de un reloj llave de tiempo **muerto**
las proporciones del **animal** son idénticas a las de las figuras de madera
títere **muerto** de **carne** y **hueso**
los animadores lo manejan como hacen con las figuras
EL CUERPO RESUCITA

OSCURO BREVE



84

SEGUNDA SECUENCIA

sobre la plataforma circular que cubre la cabeza del hombre-árbol aparece una figura que anda de puntillas con un huevo (real) sobre la espalda

HUEVO SÍMBOLO CÉLULA VIDA

la figura juega con el huevo (malabarista)
el huevo y la figura acaban precipitándose sobre una superficie
metálica que se está calentando con fuego real
el huevo se rompe y se solidifica por el calor
la figura se quema los pies
salta y grita
para de golpe / comprende que es un muerto / no puede sentir ese dolor
huele a huevo quemado

OTRO **OSCURO** BREVE

TERCERA SECUENCIA

EL MONSTRUO AZUL

con cabeza de ave rapaz sentado en una poltrona
engulle a una de las figuras con parsimonia
la figura más que resistirse se va acomodando
la figura es expulsada (defecada) en un pozo
escatología sonora tímido

GRITO

que se va perdiendo en las profundidades de la caída
el pajarraco inicia la ingestión de otra figura
caen por el agujero del escusado **monedas de oro**

85

CUARTA SECUENCIA

aparece el enano transfigurado con el yelmo y la cola, del yelmo sale un
pincho, *corre a toda velocidad* y **pincha**,

corre y **pincha-** pincha- **pincha-** pincha

JUEGO CON LOS MANIPULADORES

(transición)

QUINTA SECUENCIA

empalado cosido perforado penetrado

POR EL ARPA

se ve a la figura atravesada por las cuerdas del ARPA
en posición idéntica a la del cuadro
suena la música de ARPA
inmovilidad
leves vibraciones
cesa la música la figura se deja ir sobre las cuerdas
sonido agudo chirriante ~~dentea-muchadentea~~

86

*la figura se coloca sobre el brazo del arpa
solo le quedan las manos libres con ellas va pulsando las cuerdas
a cada nota un gemido contenido de placer
la resonancia se prolonga por las terminaciones nerviosas
la música penetra literalmente en el cuerpo
una serie repetida de notas
progresiva la velocidad y la intensidad*

C O N V U L S I O N E S

CATARSIS

las cuerdas se han roto la figura por los suelos
desvanecimiento

(**oscuro** l e n t o)

SEXTA SECUENCIA

SÍMBOLO FÁLICO

LAS OREJAS Y EL CUCHILLO
EL TANQUE
LA MÁQUINA INFERNAL QUE CORTA
SONIDOS DE MÁQUINAS QUE CORTAN SIERRAS MECÁNICAS RADIALES
LA APISONADORA AVANZA EL FILO DEL CUCHILLO REPICA CONTRA EL SUELO TODO
LO CORTA VA A POR EL HOMBRE ÁRBOL Y LO DESCUARTIZA VA A POR UNO DE LOS
MANIPULADORES Y LO DESCUARTIZA
VEMOS SU CUERPO MEDIO DESNUDO Y LLENO DE RAYAS DE SANGRE
ESTÁ MUERTO
VA A POR EL SEGUNDO ANIMADOR Y LO ACUCHILLA LO MATA LO VEMOS LLENO DE RA-
YAS ROJAS DE SANGRE MUERTO
VA A POR EL TERCER MANIPULADOR Y LO ACUCHILLA MATA A SU PROPIO ANIMADOR
NO HAY NADIE VIVO EN ESCENA PERO APARECE UNA FIGURA DETRÁS DE LOS CUERPOS
AMONTONADOS

87

(oscuro)
3 ROSTROS IMPASIBLES 3
ALINEADOS - INEXPRESIVOS

(se iluminan muy tenuemente)

Se quedan iluminados e inmóviles mucho tiempo mucho tiempo mucho ●●●
TRES EXPRESIONES EXTRAÍDAS DE UN ORGASMO
DISTINTAS Y COMPLEMENTARIAS

(apagón brusco)
TRES ROSTROS TRES IMPASIBLES
TRES RISAS MUY CORTAS
MUY SARCÁSTICAS

(APAGÓN BRUSCO)







EL JARDÍN DE LAS DELICIAS

composición musical
JOAN CERVERÓ

dirección y guión escénico
JAUME POLICARPO

intérpretes
JOSEP POLICARPO
ESPERANZA GIMÉNEZ
ION LADARESCU
espacio escénico
CARLES ALFARO

realización títeres y objetos
ION LADARESCU
XIMO MUÑOZ

fotografía
PEDRO LLORCA

diseño iluminación
JAUME POLICARPO
ION LADARESCU

producción ejecutiva
JOSEP POLICARPO
ÁNGELES GONZÁLEZ

RASSIO



MARRA





MANUAL DE USO

Este guión, como otros que he escrito anteriormente, tuvo, en su momento, el objetivo principal de proporcionar al equipo artístico de Bambalina materiales sobre los que edificar un espectáculo que, como tal, existía tan sólo en estado gaseoso. Pretendía, al elaborarlo, algo tan sencillo y tan complejo como comunicar una idea, y de paso, mitigar las inseguridades que a todos nos acucian en estos primeros estadios de la creación. Es por ello que sus naturales destinatarios son, en principio, *la familia* y su intención de fondo, la seducción.

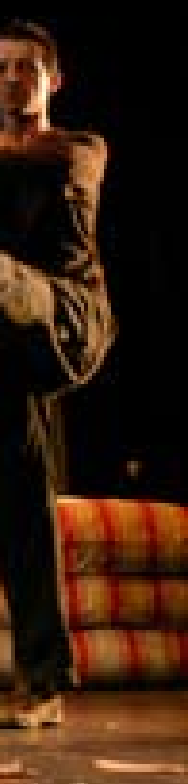
Uno de mis temores era -y lo sigue siendo- que escribiendo para personas tan cercanas, el modo de expresarme estuviera cargado de complicidades y sobreentendidos que dificultaran la comprensión a lectores ajenos a este entorno tan personal.

Releyéndolo, me parece apreciar que este exceso de subjetividad, más que resultar distanciador le confiere una extraña sinceridad al escrito y lo dota de personalidad, siempre que se tenga en cuenta en un sentido positivo su naturaleza práctica y su pretendido uso *familiar*.

Inicialmente, mi responsabilidad era idear un andamiaje capaz de sostener la obra de nuestros sueños (no tengo ni que decir la mezcla de angustia y emoción que esto me producía). La materia prima la constituía Pasionaria, su vida y sus ideas, nuestra memoria y nuestra propia biografía, los sentimientos que nos unen, las relaciones de unos con otros, el carácter que nos explica y que sobrellevamos lo mejor que podemos, el teatro que todos amamos y queremos hacer... y otras cosas más sutiles y más inaprehensibles, si cabe. La concurrencia de todos estos elementos propició el nacimiento de *PASIONARIA*, este guión es un elemento más y debe entenderse como parte de un todo que es, sin duda, el espectáculo en vivo.

He añadido algunas reflexiones sobre el montaje y su personaje central que se fueron fijando a lo largo del itinerario creativo, con el propósito de esclarecer nuestras motivaciones y las particularidades de nuestro proceso de creación.

Quiero señalar que el resultado final es el fruto de la total implicación y entrega personal de todos los que forman la compañía, esta generosidad, tan habitual en el teatro valenciano, es uno de los valores más extraordinarios que poseemos, al tomar conciencia de su importancia nos estamos preservando de las malas influencias. Gracias a todos.





[1] NIÑA-MUJER

En una esquina la imagen solitaria de Dolores. Una anciana envuelta en una aureola de beatitud, de reposada sabiduría. Su presencia ensimismada nos transmite una extraña armonía; la serena comprensión del mundo, la concordancia de lo humano contenida en la elipse de la vida. El pasado vivo y tangible, personificado en la mirada de una vieja que dibuja, sin saberlo, un pequeño momento de eternidad; porque expresa y celebra la vida, su vida y la de todos, llena de nombres y sentimientos.

Mientras espera, los recuerdos de su infancia la invaden, sin esfuerzo ni voluntad de que esto suceda. No hay razones ni estructuras lógicas, solo tamaños, planos (en sentido cinematográfico) e intensidades, es el territorio de la mente, una mente desgastada y libre del esfuerzo de la organización y del orden que impone la vida. Cabeza de vieja, sentimientos de niña (o al revés). VIEJA-NIÑA.

Está sentada en una silla de enea, a mitad de camino entre el suelo y el cielo. Respira serena, se mesa el cabello, piensa, piensa, viaja. . .

Cristina en la esquina opuesta vive su misma espera. Se pone a bailar en la cabeza de Dolores, se libra del mal tiempo y nos lleva al paraíso. De su mano surge la infancia soñada. El paisaje, la luz, la atmósfera sonora, los objetos, ella misma hace mil años. Una mujer vieja sentada en su silla de enea sobre

(LOS NOMBRES DE CRISTINA, DAVID, ESPERANZA Y GEMMA CORRESPONDEN A LOS INTÉRPRETES)

la loma de una montaña al borde del mar Cantábrico, iluminada por el ocaso. El cielo, la vida, son el fondo sobre el que se recorta su presencia.

Hay tierra en escena, mucha tierra, una montaña negra de mineral. Tal vez Dolores anciana pela patatas para hacer una tortilla española (como ella misma explica que hacía en su dacha de Moscú). Escarbando la tierra salen patatas. Hambre. La voz de mi madre. La voz de Gemma:

Yo servía en una casa grande, cocinar patatas era una alegría, las pelaba con mucho cuidado. Volvía a casa dando saltos con los bolsillos llenos de gruesas mondas. Mi madre las enjuagaba dejándolas muy limpias y hacía un hervido con ellas. Éramos ocho hermanos. . . ¡Ay hija mía, pasamos tanta hambre! Dolores es una muchacha, una muñeca envuelta en una monda de patata. Nace sin ex-

presión. Vemos como el mundo se organiza a su alrededor. Ella lo siente sin verlo, puede parecer que lo imagina, o quizás lo sueña. La tierra, la brisa, la hierba, el sol, antiguas canciones, frases de viejos en euskera, algarabía de niños...

Todo se ve oscuro, tamizado de negro. La muchacha alcanza un pedazo de carbón y, con él, se dibuja los ojos y la expresión del rostro, mira y todo se ilumina y se concreta. (Esta acción puede hacerla un actor y también se puede utilizar un espejo).

Revive. De vuelta a casa. Todo lo ve, todo lo siente y todo se contagia de su alegría. Los elementos que conforman el escenario de su niñez van y vienen, vuelan, se asoman para luego esconderse... Juegan. Las cosas ríen, corretean, se cansan, se reponen y sobre todo se miran unas a otras con ojos grandes, limpios y perplejos de niño.

Animales (cencerros), gruñidos, balidos, un asno (montura), un perro: recreados por los actores. Agua, un charco, chapoteos. Calabazas secas. Una sábana para un aparecido. Dibujar con carbón. Una carretilla.

COREOGRAFÍA: JUEGOS DE NIÑOS.

La niña canta una canción popular o recita un poema escolar. Juega con un capazo atado a una cuerda que recorre arrastrándose toda la escena. Esta imagen se enreda y evoluciona con el juego; la marioneta se encarama a los manipuladores como si éstos fueran peñascos de donde brotan arbustos cuajados de frutos silvestres (moras, madroños). La recolección es una pequeña aventura con sus

vicisitudes: un resbalón, se queda colgando de una rama, cae rodando por una cuesta, se desorienta, recoge los frutos esparcidos. Su vestido esta sucio y roto. Se ha perdido. Una breve y angustiosa transición. Con ella se contraen e inquietan los elementos y los intérpretes. Un efecto, un destello quiebra esta sensación. Un momento mágico. Un sonido celeste. Entre la tierra negra asoma un reflejo dorado. La niña escarba y desentierra una imagen de la Virgen Dolorosa. La muchacha contemplando emocionada la imagen se impregna de espiritualidad. Ascensión. Éxtasis. Barroco. Santa Teresa. Mujer. Mármol. Altar. Ascender a un pequeño hueco en el cielo donde vivir la fe. Una extraña facultad femenina: el placer místico, el goce espiritual que hace vibrar los sentidos. Un pequeño matiz sexual de fondo, en un hombre podría resultar turbio y pecaminoso, en una mujer es manifiestamente puro y sensual.

Se oye un tanto distorsionado el quirigay de chiquillas en un colegio rural de la época, el barullo da paso a una canción a María que acaban entonando al unísono.

Una orla de flores, una base de nubes de algodón, una corona con radios y estrellas de oro; algo que aísle, enmarque y abstraiga la secuencia.

Explota la burbuja de jabón. Retorna la realidad. Dolores extrae un blanquísimo pañuelo de su vestido con el que limpia cuidadosamente la imagen medio rota. Le da un pequeño beso, la envuelve y la guarda en su capazo lleno de verde y frutas.

Un milagro de los de antes, un poco rústico y

supersticioso. Da risa o al menos se entrevé un trasfondo irónico al plantearlo. Fátima, populares apariciones marianas a niños humildes (pastorcitos) extraviados en los bosques. Un amago de parodia. La virgen dibuja el camino de regreso a casa, como por arte de magia sale levitando del capazo y su estela traza una senda fosforescente, cubierta con el lienzo casi parece más un fantasma, la niña la sigue embobada, flotando en el aire. Al final el marco de una ventana suspendido en la escena ilustra el viejo caserío rural donde creció Dolores. Tras los cristales de la ventana la luz de una vela o de un quinqué matiza el ambiente interior.

CAMBIO DE SECUENCIA (LAS IDEAS, LO SOCIAL).

La niña, sola, lee con gran concentración y una cierta dificultad la doble hoja de un periódico que guardaba muy plegado, como un tesoro: la noticia habla de las duras condiciones en las que viven y trabajan los mineros, una huelga, una reacción política. A esta imagen se superpone otra de Dolores adulta leyendo un fragmento de algún libro de Marx o Engels (Manifiesto Comunista. El Capital) en la Casa del Pueblo de Gallarta. A estas se añade otra imagen de Dolores anciana cuya cabeza es asaltada por ideas y pensamientos leídos, defendidos, rechazados, asumidos y contrariados a lo largo de su vida, estos tropiezan unos con otros, se encabalgan, se contradicen, chirrían... Es un globo que se hincha con restos de doctrina, ideas dogmáticas que han fermentado con el tiempo... (El Muro de Berlín).

Los estadios de tiempo se entrecruzan, tres Pasionarias, tres épocas que se enredan formando una madeja que acaba siendo indescifrable. Un enjambre, zumbido de abejas. El final de una pesadilla. Despertarse, los ojos de par en par, la respiración agitada. Transición.

[2] UNA REVOLUCIÓN DE CUENTO

David vocea el titular de un periódico de 1917 que le ofrece a Dolores, ella intenta pagarlo pero él rechaza la moneda.

¡La Revolución en Rusia! Los Bolcheviques han tomado el poder en Rusia. Los obreros y soldados de Petrogrado han asaltado el Palacio de Invierno, han detenido al gobierno provisional y han establecido los soviets.

Dolores coge el periódico y lo agita en el aire de pura alegría, lo utiliza como un pañuelo, como una bandera, como unas faldas que se agitan al viento con el baile. Todos bailan al son de una música tópicamente rusa que se inicia con unas breves notas de instrumentos tradicionales que se van enteverando con fragmentos orquestales de compositores rusos populares, la mezcla sonora recrea el ambiente caótico y eufórico (no exento de histerismo) propio de una revolución distorsionada por la fantasía de una Dolores muy joven, agobiada por la sordidez de la vida

cotidiana. Al final, el poso de inquietud, la resaca que sucede a cualquier expresión de la masa. O quizás sea más apropiado un final feliz, sin más, para una revolución cándida, alegre e infantil, como de cuento. La utopía.

Cristina baila con un pelele de trapo relleno de arroz (el Zar) con cientos de medallas y condecoraciones prendidas, atado por una extremidad a una cuerda y ésta a un palo. Alguien le da un tajo con una bayoneta, una hoz o un horcón. Los actores la siguen, vítores, banderas, exaltación. Al muñeco se le derrama el arroz por el agujero dejando en el suelo un reguero blanco. El grupo de personas que forma el séquito del ahorcado recoge ávidamente el arroz y lo guarda en los bolsillos o en improvisados hatillos para acabar lanzándolo al aire como si de una boda se tratara y, en efecto, se trata de una boda, la de Dolores.

Bajo la lluvia de arroz la vemos aparecer con un humilde vestido de boda y un discreto tocado de flores de tela. Enfrente, muy lejos, un hombre negro de pies a cabeza sostiene una linterna de minero. Es Julián Ruiz recién salido de las entrañas de la tierra. No se mueve, solo respira un tanto agitado. Dolores se le acerca muy despacio con una mezcla de coquetería y rubor, se detiene ante él. Con un extremo de la falda de su vestido que moja en saliva le limpia afectuosamente la cara, luego le da un beso breve en los labios que hace que se le caiga la linterna. Dolores se ríe, se ríe mucho y lo abraza. Algo parecido al amor. Ella quiere bailar, intenta que

le acompañe unos pasos, él se niega con parquedad de hombre minero, ella insiste. Al final desiste. Su blanco vestido sucio de negro subraya su decepción.

Transición.

Madre, ¿Qué cosa es casar? Hija, hilar, parir y llorar.

Dolores da de mamar a su hija Esther mientras la acuna con una canción revolucionaria:

Abandonemos, obreros, fábricas y minas, campos y talleres y la navegación.

Dejemos el trabajo que enriquece a los vagos

y hagamos los esclavos, la revolución.

Dolores, agotada, se duerme casi antes que la niña sin apenas poder acabar la canción. Sueña. Llanto de un bebé.

La vemos embarazada escarbando la tierra con ahínco, el ritmo de los zarpazos crece a medida que comprende que su labor es infructuosa. Quiere encontrar patatas pero sólo encuentra pequeños tubérculos, restos de la recolección. Se obsesiona. Rabia. La tierra está vacía, esquilada. Repentinamente se ve sometida a los dolores del parto. De algún modo pare. Su abultado vientre era una hogaza de pan que va despedazando entre lágrimas. Lanza los pedazos dentro de la brecha que ella misma ha abierto para luego cubrirlos con tierra, apenas inicia esta acción se desmorona. Infinito dolor, impotencia cruda y radical de madre desgraciada y pobre hasta lo incomprensible. Aparece su marido con un cajón de conservas que contiene a su hija Amagoya muerta al poco de nacer. Introduce el pequeño fétetro en

el hoyo a medio cubrir y la entierra con sus propias manos. Sobre la tumba una paupérrima muñeca de trapo o una sonaja hecha con semillas y una calabaza seca.

Julián reincorpora a su mujer y la abraza, ambos permanecen quietos, juntos y muy separados, impávidos, mirando la nada. Dolores reacciona inesperadamente. Se desprende de su marido que la contempla desconcertado. Se yergue recogiendo el pelo en un moño para luego coger puñados de tierra y tintarse absolutamente el vestido de negro. Una luz la aísla en su actitud desafiante.

¿Quién deja morir a mis hijos?

¿Quién los arranca de mi pecho?

Dios en su trono, acompañado de sus ángeles negros con collares, los ven deshacerse en mis brazos mudos y quietos.

Aborrezco el cielo con su balcón de oro desde donde las autoridades nos ven parir y morir.

¿Dónde están las mujeres que amamantan a la muerte?

¿Por qué no vienen a gritar conmigo?

¿Por qué?

[3]

LA ACCIÓN POLÍTICA

Dolores Ibárruri, hija de Antonio “el artillero” fabrica bombas caseras con botes de hojalata que va rellenando de dinamita de las minas, clavos, trozos de hierro para cerrarlos con cemento y añadir una pulgada

de mecha que prende con un fósforo para después lanzarla. Se esconde, mientras arde la mecha, para protegerse de la explosión. No puede resistirse y asoma la cabeza. El escenario explota, revienta con la luz y un estallido sonoro. La explosión debe visualizarse en escena de modo que resulte hermosa y violenta, como la carcasa de un castillo de fuegos artificiales iluminando el cielo nocturno (un bote de mago con un resorte de aire comprimido que lanza hacia arriba cientos de bolas sujetas a cintas de colores que al salir disparadas dibujan una palmera).

Con la explosión dos tricornios de guardia civil saltan por los aires. Son muy grandes, el charol se ha despellejado y se aprecia algún agujero de metralla en el que los actores meten el dedo después de recogerlos, los recomponen y ellos mismos, los dos tricornios, se reaniman e irritados por la agresión se lanzan a la captura del terrorista. Parodia de redada policial. Las manos de los intérpretes, a modo de indicadores, señalan con el índice. Chivatos que con su dedo acusador los marean literalmente. Voces de mando, capones, puertas derribadas, persecuciones, carreras inútiles. Todos los dedos señalan e inmovilizan a Dolores. Ella los mira erguida y desafiante. Los dos tricornios aprovechan la coyuntura para detenerla. Un pequeño gesto de Pasionaria hace que todas las manos se transformen en pistolas y que los tricornios se aparten espantados como si se hubiera erizado un tigre. Pasionaria sonríe y avanza detenida, los tricornios la siguen con medrosa precaución.





[4]
**LA CÁRCEL
“EL HOTEL DE LA
CALLE QUIÑONES”**

Tres puntos de luz enmarcan en el fondo de la escena tres ventanucos enrejados. Tras los barrotes, tres presas se pintan los labios utilizando fragmentos de un espejo roto. Chirriar de goznes. Portazo. Los puntos de luz se sobresaltan y desaparecen en un instante. Comprendemos que son el reflejo de los espejitos. Han metido a Dolores en una celda. Después de un momento de oscuridad total reaparecen los reflejos husmeando el espacio, se van posando uno tras otro sobre el rostro de Dolores. Las actrices desarrollarán el siguiente diálogo jugando con los haces de luz que enfocarán las caras de la que hable o accione. Cristina, Gemma y Esperanza son las presas, cuando hable Pasionaria lo harán las tres simultáneamente. David manipula.

- ¿Quién es esa?
- La nueva.
- ¿La nueva?
- ¡Oye tú!
- ¡Escarabajo!
- ¡Beata!
- ¡Ja, ja...!
- ¿Con quién te has acostao?
- ¿A quién has robao?
- ¿A quién has matao?
- (Pasionaria) A nadie.
- ¿Y que haces en este hotel de lujo?
- (Pasionaria) Pensar.

- No pienses tanto o te volverás loca, como esa...
- ¡Cállate!
- ¡No me da la gana!
- Eres más estúpida que un asno.
- Y tú... ¡puta!
- ¡Estraperlista de mierda! ¡Te voy a matar!
- No sé cómo.
- Aunque sea a bocaos.
- Si estás mellada...
- ¡Callarse, coño! ¿Por qué te han detenido?
- (Pasionaria) Por comunista.
- ¿Y qué es eso?
- ¿Qué va ha ser? Las pelanduscas del teatro.
- Eso es política, ¿verdad?
- ¿Las mujeres se meten en política?
- (Pasionaria) Nadie lo prohíbe.
- ¿Y el marío?
- (Pasionaria) Que haga lo que él quiera.
- ¿Qué piden los comunistas?
- (Pasionaria) Lo mismo que vosotras: igualdad, justicia... sois presas sociales, mujeres del pueblo que pagan su pobreza con sufrimiento y enfermedades. Mujeres explotadas por una sociedad mezquina que os busca de noche y os patea de día.
- ¡Anda la cupletista, habla en verso!
- Si me das las medias me apunto a eso que dices.
- ¡Cierra el pico, aprovechada!
- ¿Si has sido puta puedes volverte honrada?

- (Pasionaria) **Naturalmente.**
- **¿Y ladrona?**
- (Pasionaria) **Claro.**
- **¿Y nadie nos insultará por lo que hemos sido?**
- (Pasionaria) **Un comunista jamás.**
- **¿Cómo te llamas?**
- (Pasionaria) **Pasionaria.**
- **Eso es una flor ¿Verdad?**
- **Yo también me llamo Margarita.**

El hiriente traqueteo de un objeto metálico contra unos barrotes de hierro recorre la galería.

Una monja:

¡Dejaos de cháchara y a formar!

[5] **LA SUERTE ESTÁ ECHADA**

Una sesión parlamentaria en las Cortes. El hemiciclo es una plaza de toros. La bandera republicana perimetra el círculo de arena. En los burladeros figuras blancas y negras representan a los oradores. Dos bandos, la CEDA y el Frente Popular, las dos Españas. Trágico ritual. La bestia es el mapa geográfico de España en blanco y negro (tal vez astado). El torero es un gran títore: un rosario elástico con gruesas cuentas de oro y la cruz que hace de espada. Coreografía. La suerte está echada. Caben un sinfín de paralelismos con la situación social que desencadenó el alzamiento militar del dieciocho de julio. Mientras se desarrolla la corrida e imbricados

en su ritual oímos fragmentos de intervenciones parlamentarias. El tono es extremo, enfervorecido, casi incendiario. Algo nos tiene que retrotraer a nuestra esencia animal, a la irracionalidad, a la violencia. El deseo ácido de matar al hermano exprimido con el cerebro y filtrado con el colador de la oratoria. Zumo político, el veneno siempre inadvertido en su poso. La violencia dialéctica engendra monstruos incontrolables.

Los políticos hablan por boca de Gemma, los demás bailan.

Gil Robles: **Desengañaos. Un país puede vivir en monarquía o república; en sistema parlamentario o en sistema presidencialista; en sovietismo o en fascismo; como únicamente no vive es en anarquía y España, hoy, por desgracia, vive en anarquía... Tenemos que decir hoy que estamos presenciando los funerales de la democracia.**

De Francisco: **Los socialistas no hemos de amparar excesos de ninguna especie porque tenemos nuestra táctica, nuestra doctrina, nuestras normas y a ellas nos sujetamos, ¡Ah! Pero hemos de cargar en todo instante contra la clase capitalista que de ese modo explota a la clase trabajadora y además de explotarla, la coloca en ese trance de desesperación, toda la responsabilidad que ella tiene en la creación de estos conflictos.**

Calvo Sotelo: **Se ha producido un choque entre la turba y el principio de autoridad, cuya más angustiosa encarnación es el ejército. No creo que exista ni un militar**

monarquizante, pero si lo hubiera, sería un loco, lo digo con toda claridad. Aunque considero que también sería un loco el militar que al frente de su destino no estuviera dispuesto a sublevarse a favor de España y en contra de la anarquía si ésta se produjera.

Casares Quiroga: **Me es lícito decir que después de lo que ha hecho su Señoría hoy ante el Parlamento, de cualquier caso que pudiera ocurrir, que no ocurrirá, haré responsable ante el país a su Señoría.**

Pasionaria: **¡Señor Casares Quiroga, señores ministros! Ni los ataques de la reacción, en las maniobras, más o menos encubiertas de los enemigos de la democracia, bastarán a quebrantar ni debilitar la fe que los trabajadores tienen en el Frente Popular y en el gobierno que lo representa. Pero es necesario que el gobierno no olvide la necesidad de hacer sentir la ley a aquellos que se niegan a vivir dentro de la ley y que, en este caso concreto, no son los obreros ni los campesinos.**

Y si hay generalitos reaccionarios que en un momento inspirados y empujados por fascistas como el señor Calvo Sotelo, pueden levantarse contra el poder del Estado, hay también soldados del pueblo, cabos heroicos como el de Alcalá, que saben y pueden meterlos en cintura. Y cuando el gobierno se decida a cumplir con ritmo acelerado el pacto del Frente Popular e inicie la ofensiva republicana tendrá a su lado a todos los trabajadores, dispuestos, como el 16 de febrero, a

aplastar a esas fuerzas y a hacer triunfar una vez más el Bloque Popular.

Hay que encarcelar a los terratenientes que lanzan a la miseria y al hambre a los campesinos; hay que encarcelar a los que con cinismo sin igual, llenos de sangre, de la sangre de la represión de Octubre, vienen aquí a exigir responsabilidades por lo que no se ha hecho.

Y cuando se comience por hacer esta obra de justicia, señores ministros y señor Casares Quiroga, no habrá un gobierno que cuente con un apoyo más firme, más fuerte que el nuestro, porque las masas populares de España se levantarán como el 16 de febrero, y aún quizás para ir más allá. Contra todas esas fuerzas que, por decoro, nosotros no deberíamos tolerar que se sentasen en esos bancos.

[6]

LA GUERRA

Oscuro. Noche cerrada. Madrid asediada. Las sirenas rompen el sueño de la ciudad. Agitación en las calles. Sonido persistente de zapatos que bajan precipitadamente escaleras. Todos buscan refugio. Las madres gritan el nombre de sus hijos. Colchones viejos y rayados con asas. Con una luz mínima el espectador descubre los colchones retorciéndose sobre la escena. Son formas inidentificables, casi monstruosas, que se arrastran, se enroscan, se acoplan, ruedan, chocan... Unos

haces de luz salen de su interior (los ojos de la bestia): son linternas que se encienden y se apagan. La imagen se va perfilando, son mujeres asustadas, acurrucadas, escondidas dentro de los colchones soportando el bombardeo nocturno de la aviación enemiga. La imagen evoluciona, los colchones se amontonan formando una trinchera tras la cual se parapetan los intérpretes que no vemos. Los haces de luz se proyectan hacia el cielo, las linternas se convierten en proyectores antiaéreos. Unos ventiladores eléctricos con su característico zumbido invaden el cielo negro. Los vemos momentáneamente cuando tropiezan con la luz. Serán derribados uno tras otro. Algo se encaja contra las hélices y las atranca, efecto de humo, se precipitan contra el suelo, estallido. Amanece. Los ventiladores en el suelo, muertos. Sus aspas, ya detenidas, son esvásticas.

Tres colchones alineados verticalmente en el fondo sostienen figuradamente tres cadáveres. Caen hacia atrás, el golpe de la caída cierra la secuencia.

Los tres cadáveres pueden ser tres muñecos, bebés hiperrealistas con los que juegan las niñas, desmembrados, rotos. La imagen nos recuerda los carteles editados por el Ministerio de Propaganda en los que aparecen fotos para el reconocimiento de niños muertos por las bombas de la aviación alemana en Madrid. Los intérpretes llevan estas mismas etiquetas con números colgadas del cuello.

[7] **MIENTRAS PICASSO PINTABA EL GUERNICA, HITLER PINTABA PAISAJES CON ACUARELAS**

Extendido de manera irregular sobre la escena un gran lienzo: el Guernica de Picasso. Arrugas, desniveles, montículos; conforman la base de un paisaje yermo y desolado (gris). Un vacío de tiempo, todo está quieto, inerte. Percibimos mínimos movimientos bajo la tela. Algo se mueve bajo la tierra. Ratas, topos, hurones que excavan galerías. Vivir bajo tierra. Campo de batalla estilizado. ¿Dónde esconderse en una meseta, en un erial? Zanjas, surcos, trincheras. Los huecos negros de la pintura son agujeros por los que asoman extremidades desnudas, crispadas, demandando auxilio para luego caer abatidas. Todo se torna espeso, denso y lento. La tela pintada se licúa, se transforma en superficie marina. Sobre el oleaje un miliciano avanza, el aire que lo envuelva es de mercurio. Una luz blanquísima calcina su cuerpo entero deteniéndolo. Un disparo de luz-muerte. Un segundo negro de oscuridad. Retorna lentamente la luz para recrear en escena la imagen captada por Kappa de un miliciano republicano, de Alcoy, suspendido para siempre en la nada, en la muerte. El soldado y su fusil se despegan del suelo en esta posición congelada y giran. El tiempo se centrifuga. El Guernica se

[8]

LAS TRECE ROSAS

(La Muerte y la Doncella) Danza

enrosca de dolor. Dolores está sentada sobre la pintura, el miliciano sobre su cabeza, en su cielo íntimo; desciende posándose sobre su regazo. Dolores llora mientras acuna su cuerpo sin vida. Repite como una letanía:

Rubén... Rubén... Mi hijo... Mi Rubén...

Si fuera capaz de mirar al cielo demandando una razón veríamos una Piedad. (El miliciano y Dolores son títeres)

Esperanza desde la penumbra:

En la batalla de Estalingrado, el teniente mayor de la guardia Rubén Ibárruri cayó mortalmente herido y fue trasladado por sus compañeros al hospital... pese al esfuerzo de los médicos por salvar la vida del joven español, al amanecer del tres de septiembre de 1942 Rubén dejó de existir.

La tela con el Guernica estampado, al recogerse, ha dejado al descubierto cuerpos desnudos extendidos en el suelo. Cadáveres articulados de madera. Títeres muertos. Una especie de rastrillo de madera con un mango largo "barre" el escenario arrastrando los cuerpos y precipitándolos por el borde de la corbata. La secuencia nos remite a los campos de exterminio nazis donde los camiones volcaban cientos de cadáveres, judíos desnudos de terror humillados hasta en su la muerte. Provocación: la fosa común, el patio de butacas, muertos en la conciencia del público. Desde una esquina del fondo del escenario Dolores mira acusadoramente, o tal vez verbalice una pregunta.

"Franco estaba empeñado en que todos los republicanos que no murieran en la guerra o se exiliaran quedasen tan traumatizados que les fuera imposible enfrentarse al régimen. El uso sistemático del terror, consiguió crear unas condiciones en las que la mera lucha por la supervivencia borraría cualquier conato de oposición política".

Enterrados – Desterrados - Aterrados

Un pelotón de fusilamiento. Un hombre solo lo representa; con una rodilla hincada en el suelo y el fusil al hombro prevenido para disparar. De espaldas al público, lleva una máscara blanca en el cogote con las facciones de un muchacho, es la pura imagen de la inocencia no exenta de temor e ignorancia. El fusil es una claqueta: dos tablas unidas por una bisagra y con dos asideros para las dos manos, al cerrar bruscamente las dos hojas para que choquen entre sí se produce un golpe sonoro, fuerte y seco, como el de un disparo.

En el centro del escenario tres mujeres, una de ellas ha entrado en capilla: está sentenciada a muerte. Las otras dos la asean, la peinan, le colocan una rosa en las manos, le dan besos de despedida y le vendan los ojos para luego dejarla sola ante el pelotón. El capullo de la flor es una cinta roja enrollada que, al caer de sus manos, se despliega dibujando un reguero de sangre. Las dos mujeres miran a cierta distancia mientras repiten los nombres de las fusiladas como una oración:

Joaquina López, Virtudes González, Carmen Barrero, Dionisia Manzanares, Pilar Bueno, Julia Conesa, Blanquita, Victoria, Adela, Martina, Palmira, Anita, Anita López.

Trece disparos. Trece vendas arrancadas de los ojos. Trece rosas. Trece caídas. Trece nombres. Trece miradas de inocencia.

Después del último disparo el soldado se levanta, las cintas enredadas por todo su cuerpo. En su cara otra máscara: el rostro de una niña. Se acerca al último cadáver, que yace en el suelo, apoya sobre él las tablas unidas y proclama:

En el día de hoy, cautivo y desarmado el Ejército rojo, han ocupado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado. Burgos, 1 de abril de 1939. “Año de la victoria”. El Generalísimo: Franco.

[9] **¡NO PASARÁN!** **(La pesadilla del fascista)**

Se oyen fragmentos del discurso de Pasionaria frente a los micrófonos del Ministerio de Gobernación, acompasados a una extraña música, onírica e irreal. Voz amplificada y metálica. Se dirige a una multitud expectante. En el extremo opuesto del escenario vemos a franco con su uniforme de general durmiendo en su camastro de campaña cubierto con una mosquitera. Sueña con esta escena.

Pasionaria vestida completamente de negro, locuaz, enérgica, exaltada. Mientras avanza y se enerva el tono del discurso su figura se va desplegando en una inquietante metamorfosis. (Kafka. Acharolada cáscara de insecto. Cuervo negro. Ángel exterminador. Virgen negra que despliega su manto revoloteando sobre la cabeza del dictador. Vídeo Frozen de Madonna). El movimiento febril del monstruo con cabeza de Pasionaria y el sonido infernal que lo acompaña culminan.

Franco se agita y gimotea. Se despierta en un grito profiriendo insultos con su característica voz de jilguero.

¡Matamoros, tierra, marimacho!

Se esfuerza por controlar su acelerada respiración. Palpa los bajos de la cama buscando el orinal. Se desabrocha la bragueta, se baja los calzones y mea sentado. Oímos el sonido amplificado del chorrillo de orín.

¡Obreros! ¡Campesinos! ¡Antifascistas! ¡Españoles patriotas!... Frente a la sublevación militar fascista ¡todos en pie, a defender la República, a defender las libertades populares y las conquistas democráticas del pueblo! ...

A través de las notas del gobierno y del Frente Popular, el pueblo conoce la gravedad del momento actual. En Marruecos y Canarias luchan los trabajadores, unidos a las fuerzas leales a la República, contra los militares y fascistas sublevados.

A grito de ¡el fascismo no pasará, no pasarán los verdugos de octubre! ... Los obreros y campesinos de distintas provincias de España se incorporan a la lucha contra





los enemigos de la República, alzados en armas. Los comunistas, los socialistas y anarquistas, los republicanos demócratas, los soldados y las fuerzas fieles a la República han infligido las primeras derrotas a los facciosos, que arrastran por el fango de la traición el honor militar de que tantas veces han alardeado.

Todo el país vibra de indignación ante esos desalmados que quieren hundir la España democrática y popular en un infierno de terror y de muerte.

Pero ¡no pasarán! ...

España entera se dispone al combate. En Madrid el pueblo está en la calle, apoyando al gobierno y estimulándole con su decisión y espíritu de lucha, para que llegue hasta el fin en el aplastamiento de los militares y fascistas sublevados.

¡Jóvenes, preparaos para la pelea!

¡Mujeres, heroicas del pueblo! ¡Acordaos del heroísmo de las mujeres asturianas en 1934; luchad también vosotras al lado de los hombres para defender la vida y la libertad de vuestros hijos, que el fascismo amenaza!

¡Soldados, hijos del pueblo! ¡Manteneos fieles al gobierno de la República, luchad al lado de los trabajadores, al lado de los hermanos y compañeros! ¡Luchad por la España del 16 de febrero, luchad por la República, ayudadlos a triunfar!

¡Trabajadores de todas las tendencias! El gobierno pone en nuestras manos las armas para que salvemos a España y al pueblo del horror y de la vergüenza que

significaría el triunfo de los sangrientos verdugos de octubre.

¡Que nadie vacile! Todos dispuestos para la acción. Cada obrero, cada antifascista debe considerarse un soldado en armas.

¡Pueblos de Cataluña, Vasconia y Galicia!

¡Españoles todos! A defender la República democrática, a consolidar la victoria lograda por el pueblo el 16 de febrero.

El partido comunista os llama a la lucha.

Os llama especialmente a vosotros, obreros, campesinos, intelectuales, a ocupar

un puesto en el combate para aplastar

definitivamente a los enemigos de la República y de las libertades populares.

¡Viva el Frente Popular! ¡Viva la unión de

todos los antifascistas! ¡Viva la República del pueblo! ¡Los fascistas no pasarán!

¡No pasarán!

[10]

LA COBARDÍA DE LAS POTENCIAS DEMOCRÁTICAS

Un ventilador en marcha. Tres cintas, una roja, una azul y otra blanca anudadas a la rejilla protectora ondean con el aire que expulsa el aparato y que al tiempo refrigera el melifluido y acalorado rostro del socialdemócrata Léon Blum, jefe del gobierno francés. Muy remilgado, con una exagerada intención en las frases que acaba convirtiendo en la expresión máxima de la diplomacia

artificiosa, fingida e hipócrita. En francés, lánguida cantinela.

¡Que bochorno! Perdonen ustedes pero aquí no tenemos costumbre, para ustedes, claro, es distinto, vienen del sur... este calor me mata. Yo quisiera ayudar a España, pero ¿cómo? La situación internacional es delicadísima. Mi responsabilidad de estadista me impide tomar decisiones tan arriesgadas para mi país. Francia es una gran potencia, ustedes son españoles y yo soy pacifista, su guerra es interna, una guerra civil. Pero, créanme, lo siento como una herida abierta en mi corazón, no pueden ni imaginar el inmenso dolor que siento por mis queridos vecinos, ustedes, el sentimiento de impotencia es insufrible. Aunque no lo crean les envidio por no estar en mi lugar, no pueden ustedes imaginarse lo que es esto. Pero, soy pacifista, pacifista...

(Alguien de la comitiva traduce con algún error significativo a Pasionaria)

Monsieur Blum se cubre con las manos la cara, finge que llora, se lleva un refinado pañuelo de seda a los ojos para enjugar una falsa lágrima y éste vuela lejos por el aire del ventilador. Se le olvida la comedia, pierde la compostura y sale tras el pañuelo gritando...

¡Mi pañuelo de seda! Es un regalo de la reina de Inglaterra.

Una mano detiene con rabia el ventilador. Vemos las aspas quietas; son una esvástica. Las cintas tricolor se desmayan. Otra opción es que el ventilador absorba el pañuelo y lo destroce.

Retomamos el espacio de la plaza de toros. El toro se desangra sobre el ruedo. Una voluminosa bota de vino con la forma de un ternero llena de arena de playa tintada de rojo pende de una cuerda, vierte su contenido en el centro del redondel (como un reloj de arena). Ya no hay bandera republicana ni burladeros. En el centro dos hombres enterrados en la arena hasta la cintura pelean como dos boxeadores en el último asalto; rotos, extenuados, moribundos. Un extraño resorte, un instinto de bestia les impide rendirse. Se agreden hasta el límite. (Duelo a garrotazos de Goya, son dos muñecos, sus manipuladores se implican en la violenta lucha). Unos maniqués, con los ojos vendados (o gafas de sol) y unas banderitas (La alemana, la inglesa, la francesa, la rusa, la americana...) clavadas en el cráneo rodean el círculo contemplando la escena. Ciegos tecnócratas hacen sus negocios mientras el pueblo se desangra. Los brazos de las estáticas figuras suben y bajan mientras sus manos se van colmando de dinero y armas (calaveras de oro). Suena la canción del Frente Unido de B. Brecht mientras un hilo de sangre brota de los ojos vendados de los polícastros surcando sus agrietados rostros.

Una imagen religiosa en primer plano, de espaldas, ha presenciado la escena que oscurece. Sólo la imagen permanece iluminada. Alguien con actitud furtiva cruza la escena, se para delante de la imagen, la envuelve en una sábana, la carga y sale corriendo. Al desaparecer por un lateral suena un disparo al que le sigue un gemido de muerte. Aparece otro arrastrando el bulto manchado de sangre, lo

sacude con saña contra el suelo hasta que queda reducido su contenido a polvo. Permanece jadeante y exhausto frente a la sábana entreabierta, una idea lo asalta, registra los restos de la imagen pulverizada buscando algo. Un tiro le atraviesa el corazón, cae muerto sobre la tela. Sale una monja, se persigna delante del cadáver y tirando de un extremo de la sábana se la lleva arrastras.

[11]

TÚ TIENES DOS OJOS, EL PARTIDO TIENE MIL

LA DESCONFIANZA

Estación. Control de pasaportes. Aeropuerto. Espacio fronterizo. Trasego de gentes. Años 40. Aire de posguerra (Segunda Guerra Mundial). Todo el mundo es sospechoso. Todos esconden algo. Todos miran su propia sombra. Desconfianza. El juego de las apariencias: sombreros, gafas de sol, gabardinas, pañuelos para la cabeza, pelucas de todas las formas y colores. Disfraces, espías, Gestapo, CIA. Cine negro. Casablanca. Cualquier gesto es ambiguo. Los rostros inexpresivos. ¿Quién habrá matado a los millones de víctimas de esta inmensa guerra?

Aparece Pasionaria rodeada de los cuatro intérpretes, son acompañantes, guardaespaldas que la siguen de aquí para allá. Uno de los cuatro cambia de rol, hace el alto a los demás y dice inopinadamente:

¡Documentación!

Dolores saca un pasaporte. Pasa de mano en mano hasta llegar al solicitante. El supuesto controlador con el ceño fruncido calla y mira alternativamente su rostro y su rostro en la foto... Al fin interrumpe este mecánico movimiento, emite una especie de gruñido y tuerce la cabeza consintiendo el paso. El escaso camino hasta el próximo control es aprovechado por la comitiva para cambiar totalmente el aspecto de Pasionaria. El juego ante el siguiente controlador es el mismo. Se repite la situación, los disfraces se van solapando hasta llegar al último alto. El grupo contempla a Dolores y contienen a duras penas la risa que les provoca ver a Pasionaria hecha un auténtico adefesio. Cuando logran rebasar este control estallan todos en una risa histérica que solo la presencia de otro policía conseguirá cortar.

[12]

COLAS

Posguerra. Rusia. Atrás: un siglo de hambre y frío. Delante: otro siglo de hambre y frío. El peso insufrible de la administración. La burocracia llevada al absurdo. Cartillas, carnets. La jerarquía militar y del monopartido. El protocolo. La gran maquinaria del estado frente al pequeño, anónimo e insignificante ciudadano encogido de impotencia y de frío. Propaganda. Manipulación. Consignas huecas y grandilocuentes. Desfiles. Multitudes. Carteles gigantescos. La paranoia estalinista. Represión. Depuraciones. Rumores. Falsas

acusaciones. Rencillas personales. Interrogatorios. Torturas. Asesinatos.

Una larga hilera de prendas de vestir (abrigos, característicos gorros rusos de pelo, gorras militares de plato) suspendidas en un elástico parte en dos el escenario. Representa una cola. Una cola rusa. Un siglo haciendo cola: desde la Rusia zarista hasta la de Gorbachov. Un triste saco de patatas es el objeto de tan geométrica espera.

Los intérpretes desarrollan un juego cómico entrando y saliendo de las distintas prendas a partir de las cuales encarnarán diferentes personajes y actitudes. Todos llevan una bolsa en la mano. Repiten frases recurrentes en ruso:

¿Quién es el último? Perdón ¡Soy funcionario! Su Carnet. ¡Me he dejado el carnet!

Son profesionales de las colas, da la sensación que viven instalados en ellas.

Tienen derecho a una patata; para poder conseguirla enseñan siete carnets y firman un papel que es timbrado, datado, sellado y perforado cien veces. Al conseguir el ansiado tubérculo inmediatamente lo guardan en un bolsillo para luego añadirse disimuladamente a la cola. Uno de los insolidarios es descubierto por alguien de la misma cola, éste se defiende acusando al otro de capitalista y reprochándole su intención de vender la patata en el mercado negro, al tiempo que acusa a la que le antecede de ser su cuñada y la que va detrás de ser su amante y que no son de este barrio y etcétera, etcétera... Dos militares lo reducen sometiéndolo a un inmediato interrogatorio. Amarrado a una silla que ha aparecido de pronto sufre una

especie de retorcido martirio chino que habrá que idear. Uno hace el papel de bueno y otro el de malo. La tortura da risa y el pájaro acaba cantando:

Stalin es mi salvador, yo le he traicionado y suplico su perdón. Si, soy un contrarrevolucionario, un miserable contrarrevolucionario. Merezco el destierro. Merezco la muerte. Seré un mártir de la Revolución de Octubre.

Esta confesión la dice el militar bueno como un ventrílocuo, mientras el torturado mueve la boca como un muñeco (se puede hacer más explícita la imagen). La manipulada víctima se expresa en ruso. El militar malo va sacando cartelitos con la traducción simultánea. Este juego se puede hacer extensivo a toda la escena. Dos de las tablillas de la traducción están unidas por una bisagra; al plegarlas enérgicamente el sonido es de disparo. El torturado se desploma con la silla a la que lo habían amarrado. El militar bueno exclama: Fallo cardíaco y le roba la patata al muerto. El malo, a su vez, se la roba al bueno.

[13] LOS NIÑOS DE LA GUERRA

Mapas que son jeroglíficos en la cabeza. El frío y la soledad del destierro. El pecho extraña el aire que respira. Inquietud ante un paisaje y una luz desconocidos. Los tímpanos resentidos, los ojos saturados.

Niños con grandes abrigos prestados hacen preguntas. Los bolsillos llenos de nieve, las manos frías, los pies mojados.

¿Escarbando la nieve salen patatas?

¿Por qué los rusos no son de color rojo?

¿Sin madre, como se nace?

¿Sabes hablar del revés?

¿Qué significa huérfano?

¿Por qué el sol tiene dientes?

¿Tú eres rusa de Rusia?

¿Los hombres comen casas?

¿Tú sabes despertar muertos?

¿La nieve cae de los aviones de Dios?

¿Tú sabes leer cartas?

¿Sabes dónde está mi mamá?

¿Por qué han cambiado el mapa del maestro?

¿Por qué los rusos no son rojos?

¿Tú has matado a mi mamá?

¿Yo estoy muerta?

¿Cuándo duermes te mueres toda la noche?

¿Las bombas son para dormir?

¿Qué es fusilar?

¿Me puedes llevar al refugio, por favor? Huérfano.

Se lanzan la palabra como bolas de nieve. Dolores vencida camina sobre un globo terráqueo forrado con las hojas estrujadas de un atlas viejo. En la mano una pequeña maleta. Es una funambulista negra resbalando sobre el mundo. Abatimiento, tristeza y coraje acompañan el forzoso viaje. Las preguntas de los niños se agitan a su alrededor con la nieve y el viento. Espiral. Sale despedida. Cesa el viento, la nieve se posa sobre el es-

cenario, la tierra gira sobre sí misma como una peonza. Dolores se refugia en la maleta y la cierra desde dentro. David hace resonar el asa como si de una aldaba se tratara; no hay respuesta. David pega el oído a la superficie de la maleta, le sorprende un ruido: batir de huevos en un plato.

Dolores se refugia en la casa con los suyos. Coreografía: Esperanza y Cristina bailan literalmente dentro de un plato mientras baten huevos. Multitud - mi nieto. Despacho - tortilla de patatas. Partido - estufa. Ideas - sentimientos. Bandera - escoba.

[14]

OTRAS OCURENCIAS CON FRANCO

Franco es un títere, básicamente unas botas de oficial, una barriga y un bigotito. El que lo manipula (David) va sentado en un carrito de ruedas. Se desplaza rápidamente acompañado siempre de su séquito (la Sección Femenina) que lo lleva en volandas de aquí para allá; inaugurando pantanos, presidiendo desfiles militares y procesiones, saliendo en el NODO y desgranando soporíferos mensajes navideños. Las muchachas sostienen por las asas una enorme paella (símbolo autóctono de orgullo patrio) sobre la cabeza del militar. Bajo palio. Al mismo tiempo cantan muy pizpiretas y desafinadas una versión ilícita del Cara al Sol.

Cara al sol me voy a hacer morena

Y mi novio no me va a querer

No me importa que ya no me quiera

Me quiere un requeté

Requeté me compra caramelos

Y me lleva al cine cuando quiero...

Franco juega en la intimidad, manipula dos títeres de guante con clandestina fruición. Monta una escena con títeres de cachiporra, un obispo con mitra y una gran cruz a modo de estaca se ensaña a garrotazos con un cornudo diablo todo rojo. Es una secuencia corta de inspiración clásica, con persecuciones, malabarismos y lengüeta. Se puede ver inicialmente a los títeres sobresaliendo por la circunferencia de la paella en vertical, a modo de teatrillo. Cuando acaba la función descubrimos a franco el titiritero que enseguida cambiará de personalidad al sentir sobre sí la sombra del palio-paella.

La paella colocada sobre la silla de ruedas se convierte en cama. El dictador se acuesta cubriéndose con un cobertor rojigualda, antes de dormir pide a su ayuda de cámara un papel con la perorata del día siguiente. Ensayo.

¡Españoles! Si nos hubiéramos inhibido y no hubiéramos sentido en el corazón un recio espíritu de rebeldía ante las desgracias patrias, hoy sería España, pasto del comunismo. ¡Viva José Antonio! ¡Viva yo! ¡Arriba España!

Pide algo a su asistente, éste le entrega el títere-obispo, despide al criado con un gruñido y, una vez solo, acuna al muñeco como si fuera un oso de peluche. Sufre un pequeño brote de esquizofrenia infantil y lo estrangula para luego darle fuertes sacudidas contra la paella. Vuelve en sí, ahora convertido en un

querubín le hace carantoñas y monadas al masacrado jerarca de la iglesia mientras reza con devoción de niño.

Jesucito de mi vida

Tú eres niño como yo

Por eso te quiero tanto

Y te doy mi corazón

Tómalo, tuyo es, mío no.

Se duerme.

La paella puede convertirse en la camilla que soportó la muerte del dictador. Los cuatro intérpretes rodean el cuerpo ya consumido del agonizante. De todos sus orificios salen tubos que acaban en las bocas de los cuatro médicos que parecen insuflarle el aire que necesita para mantenerse con vida. Uno de los médicos se atraganta y escupe los tubos. Franco se angustia. Uno tras otro y por distintos motivos se desconectarán. Franco lanza un último y desesperado gemidito de auxilio y seguidamente la palma. Lo cubren con una sábana y se lo llevan a hombros como si transportaran un ataúd.

[15]

CABARET INTERNACIONAL

Un ventrílocuo con americana de lentejuelas y su partener (Gemma) con sonrisa fija y una boa de marabú. Clásica peana de ventrílocua vestida con un tapete de terciopelo rojo, en una de sus esquinas, bordado en oro, la hoz y el martillo.





El ventrilocuo presenta a su compañera y agarra la maleta en la que se había introducido Dolores colocándola sobre la peana, todo ello con gran artificio y un extenso repertorio de poses y figuras. Corta con un gesto la trepidante música que le había introducido en escena, a continuación exclama:

¡Pasionaria show!

Comienza el perverso número. Pasionaria queda convertida, por primera vez ante el público, en un muñeco. A estas alturas del espectáculo resulta perturbador verla de esta guisa. El manipulador juega con el típico toma y daca con su marioneta. El contraste da escalofríos. La actitud del ventrilocuo transmite la zafia condescendencia de quién está dispuesto a arrancar risas y aplausos del auditorio a cualquier precio. Su sonrisa congelada desvela la falsa docilidad que suele albergar la ambición del mediocre. Hay algo del gusano que se esfuerza patéticamente en complacer al censor. Alguna resonancia de espectáculo con fenómenos de feria.

La pasividad del público le desconcierta y cada vez que la tensión se hace evidente reacciona poniéndose avasallador. Los registros interpretativos al más puro estilo showbusiness aliñados con la iconografía comunista da un poco de dentera.

Pasionaria tararea la Internacional por boca de su animador, que pretende, con su disimulado falsete resultar muy gracioso. Ambos se mueven a un tiempo, acompañando con una especie de divertido contoneo la melodía. Disociación. Advertimos que Dolores se va resistiendo, a cada momento que pasa, al

ventrilocuo le resulta más difícil dominar a su muñeca, viéndose obligado a parar. Enfadado; medio en serio, medio en broma, le susurra algo al oído que el público no oye. Recomienza su numerito y le vuelve a suceder lo mismo. El enfrentamiento va a más y resulta tan evidente y embarazoso que el manipulador lo quiere detener, pero ya es demasiado tarde. En un último y desesperado intento por salvar la exhibición el ventrilocuo le hace una seña a su compañera, ésta le coloca una careta de Marx sobre el rostro. Dolores, más irritada, si cabe, se la arranca de un zarpazo. Luego vendrán las máscaras de Lenin y Stalin que padecerán idéntico destino; ambas acabarán rotas en el suelo.

Dolores intenta por todos los medios zafarse de las manos que la fuerzan. Dirige una mirada de auxilio a Esperanza que va hacia ella corriendo, una vez en sus manos se libran violentamente del ventrilocuo. En un plano distinto Pasionaria vieja contempla la escena y llegado este momento estrella contra el suelo el plato en el que batía huevos.

El ventrilocuo se queda pasmado sin saber que hacer. No entiende nada. Dolores fija su mirada en la de él con desdén, sale intimidado.

Dolores vuelve a casa, se introduce de nuevo en su maleta. Suena un teléfono, lo descuelga. No oímos nada. La llamada anuncia la muerte de franco.

Esperanza: **Y qué quiere usted que le diga... que la tierra le sea leve. ¿Dormir tranquila? Que poco me conoce usted. Adiós. ¡Irene! ¡Dónde está Irene!**

Dolores, muy contenta, trajina por el interior

de la maleta. Empieza a tirar cartas y más cartas, todas con el ribete tricolor del correo aéreo. Son las cartas que ha recibido durante los treinta y ocho largos años de exilio.

[16]

ACURRUCADA BAJO EL PESO DE LOS AÑOS

Un telón de seda blanco, ligero y translúcido. Se superpone como una pantalla en la boca del escenario. De manera muy esquemática lleva pintada una multitud. Miles de ojos expectantes. Un mitin de exilio en París, Roma o Ginebra. La tela tamiza la silueta de Dolores en el fondo de la escena. Un micrófono. Se oye amplificada su voz real en el momento de improvisar una antigua canción ante el numerosísimo auditorio. La Dolores que nosotros vemos no canta, no interpreta la canción. Acaricia el micro sin tocarlo, establece una relación tan singular con él que emociona. Sus gestos trascienden el objeto de tal modo que el pedazo de metal contiene a las veinticinco mil personas que la escuchan. La canción se desvanece. Un viento polar barre la escena, agita y arrastra el telón. De nuevo Moscú. Frío, mucho frío. Dolores en pie tiritita, tiembla su obstinación, su paciencia, su pertinaz rebeldía. Una ingravida columna de copos de nieve cae lentamente sobre su cabeza. Tiembla. Sola. Los intérpretes van cogiendo los abrigos de la

escena anterior que permanecían en el suelo y los van colocando sobre sus hombros. Uno, otro y otro... Va empequeñeciendo, el peso de los años y de la historia la aplastan. Aparece Irene Falcón (siempre con un libro bajo el brazo), le tiende la mano, le da calor... Juntas miran lejos.

[17]

RESONANCIAS DE LA TIERRA

Moscú. Interior. Irene Falcón y Dolores Ibárruri al calor de los faldones de una mesa camilla. La luz opaca y circular de un viejo flexo muestra un cuadro jamás pintado: la espera. Irene lee, como siempre. Dolores adormilada contempla el tiempo embobado. Un anticuado radiocasete las acompaña. El aparato emite el indescifrable sonsonete de una emisora moscovita. De la radio parece querer salir una canción española que comienza a oírse con dificultad. Irene la identifica inmediatamente, se incorpora de un salto e intenta ajustar el dial para oírla mejor. Le da volumen y reclama la atención de Dolores. La voz de Marifé de Triana se abre paso a duras penas entre tanta interferencia.

**La Loba,
ese es mi nombre.
No te calles,
¡qué más da!
Pero a ver si tú eres hombre
pa podérmelo quitar.**

Las dos atienden quietas, embebidas, emocionadas. La voz roma de un locutor radiofónico ruso se superpone a la melodía hasta acabar eclipsando totalmente a la tonadillera. El contraste las sobresalta. Irene apaga la radio. Ambas quedan indefensas ante los recuerdos que se apoderan de su pensamiento. La añoranza brota de los ojos de Dolores como lágrimas. Irene le ofrece un pañuelo que ella rechaza como queriendo decir: -No es nada, ya está, una pequeña debilidad. Se enjuga con la manga. Su compañera le acaricia la mano, las dos se miran con infinita comprensión. Dolores se duerme. Irene le acaricia con delicadez el blanco cabello para después levantarse y cubrirla con una prenda de lana. Saca de su bolsillo una cinta de casete que incrusta en el reproductor. Pulsa, le da volumen y todos oímos la voz de Raimon.

Però nosaltres al vent

La cara al vent

Els ulls al vent

El cor al vent

Les mans al vent

Al vent del món

La imagen de las dos ancianas queda fijada por la luz del flexo; permanecerá tenue e inmóvil toda la siguiente secuencia. Mientras suenan los acordes de la canción de Raimon sale David y prepara un porro de marihuana. Las primeras bocanadas de humo las atraviesa un haz de luz alto y horizontal. Un pequeño avión de Iberia navega entre las nubes de humo verde. Por debajo parece una percha niquelada de hospital, con rue-

das y varios goteros colgando. Los tubos de goma que salen de éstos son muy largos y se pierden en un lateral. Los intérpretes, empuñando una enormes tijeras, recrearán la muerte del dictador mientras oímos la canción de Pepa Flores (no habrá alegría, ni champagne, ni tracas).

**Hay cosas que donde mejor están
es pudriendo bajo tierra
tapadas con una losa.**

**¡Ay Rosa! Dame un cigarrillo verde
para olvidar esas cosas.**

El humo que llenaba la escena se va diluyendo. Se impone una luz de mediodía intensa, limpia y vertical. La voz de Ana Belén sombreada con telas estampadas de flores enfrente de una juventud reposada de un país tendido al sol en compañía. Una juventud radiante. Savia renovada. Sonrisa abierta. Gesto curioso. En sus miradas el reflejo de un tiempo futuro de felicidad.

Efecto de sonido: un avión aterriza en un aeropuerto.

Una mesa grande llena de muñecos recrea el concierto de Víctor Manuel y Ana Belén. Jóvenes medio desnudos recostados en el césped. Un pequeño escenario estático. Un retablo moderno. Una tela protege del sol a los músicos. Es una imagen idílica. Suena la canción:

**Sí, veremos a Dolores caminar por las
calles de Madrid.**

Dolores e Irene se han levantado de la mesa camilla y se acercan al bucólico belén, bordeando la pequeña escena y mirándolo todo con entusiasmo infantil. Viejas frente a la

casa de muñecas soñada con la que nunca pudieron jugar. Cogen algunos muñecos, los miran y les sonríen como identificando sus nombres, les dan besos, cambian sus posiciones. Ríen, sobre todo ríen. Dolores coge a la muñeca que representa a Ana Belén y se la acerca al oído. El volumen de la canción aumenta. Un foco la aísla en este gesto. Una gran imagen en blanco y negro de la Castellana se proyecta en el fondo. Dolores aprieta la muñeca contra su pecho y contempla Madrid de espaldas al público. Esta imagen se funde con otra, la del inicio.

Una mujer vieja sentada en su silla de enea sobre la loma de una montaña al borde del mar Cantábrico, iluminada por el ocaso. El cielo, la vida, son el fondo sobre el que se recorta su presencia.

[18] IDEAS DESCOLOCADAS

Las ideas transcritas a continuación pertenecen a un momento bastante avanzado del proceso de ensayos, es por eso que están expuestas sucintamente. Cuando surgió la necesidad de nuevos contenidos el lenguaje y la estética del montaje en su conjunto ya había tomado forma y resultaba innecesario orientar las ideas en este sentido. Prefiero no organizarlas ni desarrollarlas conceptualmente a posteriori ya que este trabajo se hizo sobre las tablas a partir de estas y otras

muchas aportaciones. De este modo me gustaría ilustrar la sensación de búsqueda y confrontación de ideas que se impuso desde la primera lectura en nuestro taller.

El señor Presidente provisional: **Ruego a doña Dolores Ibárruri y a Don Rafael Alberti que suban a ocupar las dos vicepresidencias.**

Una presentadora de televisión (Gemma): **Tenemos con nosotros a la octogenaria dirigente comunista Dolores Ibárruri, Pasionaria. Dígame... ¿Es cierto que mantuvo relaciones, podríamos decir "íntimas", con Stalin? Ahora que ha regresado a España ¿seguirá vistiendo de luto? ¿Sería tan amable de regalarme uno de sus característicos pendientes para sortearlo entre los telespectadores de nuestro programa?**

David se acerca a Dolores y le lee esta carta: **Madrid, 1 de septiembre de 1997.**

Querida Dolores:

He confiado esta carta a mi nieto, entusiasmado con la oportunidad que le brinda de conocerte en persona. Siente por mi una devoción que en ocasiones me supera. A veces me llama por tu nombre y lleva siempre puesto uno de mis antiguos pendientes... ¡Juventud! Dice a todo el mundo que ese pendiente es de Pasionaria. Lo encontré en la plaza de toros de las Ventas medio enterrado en la arena, después de tu discurso en homenaje a las víctimas de octubre del 34.

Los intérpretes corean:

¡Amnistía! ¡Libertad!





¡Sí, sí, sí, Dolores a Madrid!

Pasionaria casi declamó el voto afirmativo a la Constitución, lo hizo con una intensidad que ya quisiera para sí Núria Espert.

Esperanza: **Dolores Ibárruri Gómez...**

¡VOTA!

Dolores introduce su sobre en una maleta que hace de urna electoral. Todos exclaman al unísono: ¡Sí! La escena se llena de sobres que vuelan por los aires.

Dolores se enjuga los ojos con un blanquísimo pañuelo.

Dolores ante un micrófono piensa, ya no sabe que decir, ya no tiene nada que decir, es vieja, demasiado vieja.

VIEJA-NIÑA

La cabeza de Dolores regresa. El tiempo se disuelve en su cerebro. Se concreta ante sus ojos su propia imagen de niña; frágil, tenue, quieta. La anciana acerca cuidadosamente su mano con la intención de acariciar su mejilla. Al contacto la niña cobra vida y corretea riendo a su alrededor. Dolores la mira con mucha ternura, la coge en brazos con sumo cuidado, como se agarra un pensamiento. La acuna en su regazo. La niña ríe, la mira a los ojos y le acaricia una mano. Fundido muy lento a oscuro.

Mi voz. La voz de una niña (Soledad). Sobre un oscuro. Final.

Jugando al escondite he descubierto un tesoro, es un tesoro de los de verdad, enterrado en la tierra, como una patata. Abuela ¿de quién son las cosas que guarda la tierra?



SOBRE EL ESPECTÁCULO

(una vez que éste existía)

En cada momento de la vida, en cada edad, la mirada, por sí misma, se queda prendida de unas imágenes; no siempre son imágenes nuevas, pueden haber pasado antes por delante de tus ojos cien veces y, sin saber porqué, inesperadamente, un día cualquiera, adquieren toda su dimensión y se revelan, se fijan con una voluntad casi autónoma de permanecer vivas y hermosas en el pensamiento. Lo mismo ocurre con las ideas, las preguntas, las personas, el teatro...

Pasionaria amaneció un buen día en nuestras cabezas sin más, porque sí, sin la concurrencia de la lógica y la razón, una idea rara, rarísima, si piensas que nuestra seña de identidad son los títeres. Y aquí está, seguramente, la respuesta: una acentuada conciencia artesanal tan característica del titiritero que nos hace buscar siempre teatro en bruto, materia prima, MINERAL, y la vida de Dolores es una mina. Contienen infinidad de valores escondidos en los pliegues de su biografía. Hemos querido contagiarnos de esos valores, comprenderlos, asumirlos de algún modo y luego expresarlos en vivo, en presente: su devoción por la gente humilde, el inconformismo y la rebeldía como respuesta a una vida y destino injustos, la apelación constante a la capacidad de las personas para transformar la realidad, la conciencia de mujer libre, activa, solidaria con las demás mujeres, la animadversión al poder antiguo y forzoso, a los privilegios heredados, a la explotación. Una pasión desmedida en las ideas que la llevaron a incurrir en muchas contradicciones. ¿Pero quién, a estas alturas, no ama la contradicción enfrentada a una coherencia construida a base de estratégicos silencios, premeditada ambigüedad e interesada prevención?

Nuestro espectáculo no pretende ser un documento sobre la vida de Dolores Ibárruri, ni recrear su vida en el escenario para que el público la conozca o la reconozca. Nuestra aspiración es incorporarla, beberla, mezclarnos con ella. Ella es el reactivo, el componente que propicia el nacimiento en escena de esa calidad de emociones, imágenes y experiencias que nos dejan perplejos y cavilosos, porque contienen raros misterios que nos remiten a la esencia del teatro, de la mujer, de lo humano.

¿A quién le interesa la distancia? ¿A quién la aséptica objetividad? ¿La perspectiva? ¿El rigor? Preferimos la verdad, la verdad de Dolores, aunque luego la tenga que rebatir y corregir otra verdad posterior y así sucesivamente.





guión y espacio escénico
JAUME POLICARPO

composición musical
VÍCTOR MANUEL SAN JOSÉ

coreografía
CRISTINA ANDREU

dirección
JORGE PICÓ

intérpretes
CRISTINA ANDREU
ESPERANZA GIMÉNEZ
GEMMA MIRALLES
CRISTINA GARCÍA
DAVID DURÁN



iluminación
VÍCTOR ANTÓN

equipo técnico
EDU BOLINCHES
XIMO MUÑOZ

diseño gráfico
ESTUDIO PACO BAS-
CUÑÁN

fotografía
PEPI UREÑA

producción ejecutiva
JOSEP POLICARPO
ÁNGELES GONZÁLEZ







TEXTO PARA ACOTAR LA ESCENA

LA SONRISA DE FERRERICO GANCIÀ LORONA



Empezar con una sonora sonrisa franca y abierta. Federico cantando al piano una de las canciones populares que armonizó con Falla. La luna es un plato de loza blanca que vierte blanca leche. La luna es una hogaza redonda de pan blanco que una mano descuelga del cielo para despedazarla. La luna se recorta sobre el cielo azul nocturno poblado de estrellas que son cascabeles que suenan cuando el viento agita el tejido. Un perro aúlla a la luna. El manto de la noche con sus sonoras estrellas cubre a Federico que se hace el muerto para conjurar la angustia de la muerte y la superstición que no hay que tener pero tampoco ignorar ni hacer burla de ella.

El pequeño piano permanecerá toda la obra presente en la escena. Del interior de su caja de resonancia abierta irán saliendo distintos elementos que en algún momento participarán de la escena. Cuando se manipule el interior del piano resonarán las cuerdas del mismo. Puede que al final de la obra los manipuladores entierren dentro de la caja del piano el cadáver de Federico y lo cubran de tierra, flores o ceniza procedente de todas las guerras que se avecinan. Una vieja sentada sobre la tapa del piano de cola. Un intérprete arrastra el piano atado a una cuerda como el protagonista de *Un Chien Andalou*. La vieja patear el teclado del piano y se ríe pérfidamente. Se levanta los faldones negros y lleva colgando de entre las piernas una campana que hace sonar incontroladamente. Un intérprete le da un fuerte tirón al títere-vieja lo invierte y lo sacude como una campana. La secuencia debe recordar a otra famosa escena de la película *Viridiana* de Luis Buñuel cuando Lola Gaos retrata con una máquina que le regaló su madre a *La Santa Cena* representada por mendigos.

Ricardo Belda es un pianista genial y nos tiene que ayudar a desarrollar el concepto musical desde dentro. No se trata de proponer una banda sonora más o menos elaborada y bien resuelta sino de conseguir un espectáculo que contenga el sentir de un verdadero músico. La música ha de tener una importancia escénica y conceptual.

Federico tenía muchos lunares en la cara... Federico niño juega a pintarse lunares en la cara, pinta lunares a la luna, se los pinta a un árbol, a un perro, a los manipuladores.

Presentimiento de la muerte. Federico se vuelve a hacer el muerto. Será una imagen recurrente a lo largo del espectáculo. Es un juego al que se solía entregar frecuentemente, sobre todo en la época de la Residencia de Estudiantes. Aprovechar las posibilidades del títere para zarandearlo, cogerlo de un pie y dejarlo suspendido en el aire, auscultarle el corazón, buscarle el pulso... etc. Fingir un entierro en el que el propio Federico-títere participa. Sobredimensionar el ritual... plañideras, duelo, una supuesta viuda, pétalos de flores, rezos, procesión, misa, etc. Los manipuladores se pueden cubrir la cabeza con velos o pañuelos negros para subrayar el aspecto irónico.

132

La anterior secuencia ha de tener un final contrastado dramáticamente, el mismo Federico llega un momento en el que siente la sugestión real de la muerte y grita desesperado, nadie le hace el menor caso pensando que forma parte del juego y esto aumenta su angustia. El juego se torna trágico. Federico se queda muy impresionado como si hubiera tenido una premonición, como si despertara de una pesadilla. Aparece un títere que se asimilará a lo largo de toda la obra con la idea de la muerte y el paso inexorable del tiempo; se trata de Josefina la vieja madre de Bernarda de *La Casa de Bernarda Alba*, una mujer de pueblo que ha perdido el entendimiento y desvaría acunando a un corderito como si fuera un recién nacido. Toda de negro, con un pañuelo negro que le cubre la cabeza, apenas se le ve la cara y la tiene tan envuelta en oscuridades que, de lejos, parece una calavera. Josefina se balancea al ritmo del tic-tac de un reloj en una desvencijada mecedora mientras recita un viejo poema popular al trapo, que para ella es un corderito, que en realidad es un bebé y para nosotros es la bandera republicana recién reinstaurada y acunada por una vieja loca. Uno de los intérpretes tira de un cabo de la tela y se despliega la

bandera tricolor de la república española. La vieja gruñe molesta y sorprendentemente desaparece de escena en un arrebato de mal genio y cargando la mecedora a sus espaldas.

La bandera se convierte en un telón de teatro que al levantarse descubre unas manos que representan exclusivamente con sus posibilidades expresivas el final de *Yerma* cuando ésta, presa de la desesperación en un ataque de ira se lanza contra su marido para estrangularle al entender que él ya ha renunciado a dejarla preñada. El telón cae y cuando se vuelve a levantar vemos a Federico que recibe la calurosa ovación del auditorio de un teatro de la época en la que sus obras se representaban ante un público que le aclamaba como el autor más renovador y original del momento.

La música confiere un sentido metafórico a la secuencia en la que el títere Federico maneja a la actriz que con el tocado típico de la mujer que encarna a la República y la bandera envuelta en su pecho evoluciona con melancolía hasta llegar al centro de la escena desde donde avanza hasta el borde del escenario, desde allí abre las manos como solicitando del público real ayuda, memoria o reflexión.

Aparece un militar que se planta a su lado y le espeta una orden inaudible a la actriz que encarna a la República. A ésta le cambia la expresión y dolorosamente se va introduciendo la bandera por la boca hasta que no puede más. El militar estira sádicamente la situación hasta que de un violento empujón la lanza fuera de escena.

Pedro Salinas al hablar del efecto que Federico producía en la gente dice “cascabeles por el aire”, los cascabeles prendidos a la tela pueden convertirse en una lluvia repentina o en un caudal de agua corriente que suena al discurrir por la escena.

Un río de palabras, de versos o de letras sobre el que navega Federico... Luis Cernuda se pregunta dónde desembocaría este río. Una tela grande y vaporosa con muchos versos escritos. Un niño que duerme entre sábanas de hilo bordadas, cuajadas de poemas escritos... Federico niño rico. Una mujer canta una nana... *Mamá bórdame en tu almohada*. El niño despierta, la mujer tiende las sábanas, es una criada. Sobre las sábanas se proyectan sombras de sueños (Con una vela o un quinqué). Los manipuladores participan de la escena como raros engendros, para ello se prenden las pinzas en las orejas, en la nariz y en las mejillas.





Se despliega otro telón al que hay cosidos muchos cascabeles, uno por cada ventana de los rascacielos de Nueva York. Federico llega a la gran ciudad americana. El actor enarbolando un gran cuchillo de carnicero interpreta el poema New York (Oficina y denuncia). La actriz baila a los personajes marginales de esa ciudad. Vemos a Federico cargado con un madero como en los pasos de Semana Santa. La cruz lleva unas letras en neón rosa: *Marica – Walt Whitman*. La música es un híbrido de jazz y procesión de Semana Santa.

Federico llega a Cuba. Los actores bailan con él una bachata mientras suena el poema musicado *Son de negros en Cuba*. Es todo sencillo, cálido y sensual.

Buscar recreaciones plásticas sobre el hecho de escribir. Un panel de plástico transparente cubierto de barro, de sangre o de cualquier otra sustancia translúcida sobre la que se pueda escribir o dibujar directamente con las manos. Un manipulador escribe un poema mientras que el otro con el títere de Federico desarrolla otro contenido en una dimensión distinta. Federico títere escribe una tarjeta postal desde New York, puede que la tarjeta sea enorme y Federico vuele sobre ella como si se tratara de un avión trasatlántico o una alfombra mágica. Federico escribe un poema o una réplica significativa de alguna de sus obras dramáticas, la escribe primero, luego piensa en el personaje que la ha de decir, el personaje aparece en escena y dice la réplica como el poeta la imagina. Es un texto que habla metafóricamente de su gran frustración amorosa (Yerma) . . . el personaje es suplantado por Federico que dice su propio texto de manera desgarradora. Luego le vemos en silencio, deshecho.

Un fragmento de la *Casa de Bernarda Alba*. Los dos manipuladores representan todos los papeles utilizando sólo y de manera simbólica sus manos desnudas. Se trata de recrear una representación real de la obra en un teatro con actores y público. Federico contempla la representación de su propia obra. Las manos que animaban a los personajes creados por el autor son las mismas que le animan a él mientras les contempla diciendo las palabras que ha puesto en sus bocas.

Federico títere escribe sus poemas sobre los cuerpos desnudos de los manipuladores, sobre su vientre, sobre su espalda, sobre sus nalgas... luego los ve moverse mientras los manipuladores danzan con los poemas prendidos en su piel.

Unas alitas de plumas como las de los ángeles de los retablos vivientes antiguos, estas alas se añaden a los títeres para hacerlos volar... sobre todo a Federico cuando sufre algún arrebató amoroso o lírico. Un ángel vestido con un traje de faralaes a lunares con alas de plumas verdaderas y sin ropa interior baila un poco de flamenco y se burla de Federico.

Federico niño en el patio de la casa de Fuente Vaqueros. Hay unos chopos cuyas hojas agita el viento. El niño escucha el rumor de las hojas y le parece que los chopos cantan... Federico acompaña con su voz la canción de las hojas... oímos verdaderamente la canción de los chopos en la que al final suena el nombre de FEDERICO. Cuando el niño descifra su nombre corre a contárselo a su madre.

La mecedora en la que se balancea la muerte no sólo se utilizará para ésta. Cuando se columpie vacía representará el tic-tac de un reloj, la cadencia aumentará o decrecerá dependiendo del momento escénico. La mecedora también servirá para introducir la idea de sueño que nos puede conducir a su vez a secuencias explícitamente surrealistas, sobre la lona de la mecedora se puede columpiar la mano desnuda de un manipulador o la cabeza de algún títere separada del cuerpo.

Esperanza hará la voz de Lorca niño y David de adulto... o tal vez debieran representar una especie de doble personalidad, o doble sensibilidad y hablar o predominar uno u otro según el momento dramático. O incluso aparecer o intervenir los dos a la vez para doblar la fuerza expresiva. O enfrentarse el uno a la otra como expresión de las contradicciones interiores. Si ambos fueran chicos o chicas sería más fácil... el género que siempre puede adquirir matices simbólicos Aquí iría en nuestra contra... no me gusta asimilar la sensibilidad homosexual a la femenina.





Una escena erótica a partir del San Sebastián de Mantenga. David con el torso desnudo atravesado por flechas o con flechas pintadas como si de un dibujo Lorquiano se tratara. Puede que fuera mejor construir un títere San Sebastián que nos permitiera llegar más lejos con la violencia masoquista que parece atenazar a este bello Santo. Es muy importante que la escena se desarrolle en un ámbito onírico con ribetes surrealistas para que pueda expresar el componente sexual que marcó la relación entre Lorca y Dalí. El momento álgido de esta relación giró entorno a esta pintura y a la simbología que tanto uno como otro extrajeron de la representación pictórica de este famoso icono homosexual.

Los manipuladores para manejar a Lorca cuando está con Dalí y al mismo pintor utilizarán las típicas horquillas tan recurrentes en los cuadros del ampurdanés.

Tiene que haber un títere que represente a Dalí para no desperdiciar todo el potencial que surge de la sola posibilidad de poderlos enfrentar físicamente. Se pueden tocar, pelearse, mirarse, acariciarse...

Se jugará con la imagen tridimensional de la calavera que sodomiza a un piano en otra famosa obra de Dalí. Lorca cabalgando sobre ella la introducirá en la tapa del piano de cola y el manipulador sustituirá al títere para conseguir el clímax. La actriz con unos grifos que le nacen de los pechos verterá leche sobre el rostro de su compañero.

Lorca de niño presencia una función tradicional de títeres ambulantes que le deja vivamente impresionado. Se trata de un número clásico de Cristobitas con lengüeta y teatrillo portátil en el que aparece un toro y un torero que organizan una corrida de toros absolutamente loca... el torero acaba persiguiendo al toro a cachiporrazos. Federico intenta imitar al titiritero organizando en su propia función de títeres para lo que usa toda la parafernalia que tenía preparada para decir misa, su juego favorito hasta que vio su primera representación de marionetas. El actor con una máscara que reproduce el rostro de Federico y una palmatoria con una vela encendida se esconde debajo de una mesa. Está aterrorizado. La actriz con unas botas en los pies patea el escenario. Debe parecer un animal sanguinario o un engendro mecánico o ambas cosas a la vez. El soldado acucia a su presa como si se tratara de una cacería. Finalmente Federico sale gritando del agujero y el animal se convierte en verdugo. Dos larguísimas tablas pegadas a las botas son sus armas, al golpear el suelo con ella suena un disparo muy fuerte. El verdugo lleva una máscara que representa la más pura inocencia.

El actor después de su fusilamiento revive abandonando la máscara de Federico, en su rostro vemos reflejada la infinita tristeza que provoca la muerte de un poeta a manos de la sinrazón. Imágenes que provengan del principio de la obra y que interaccionen a nivel de significado con ellas.

Al final la muerte del poeta. Cinco muertes distintas. Y después de la muerte el silencio. El silencio atónito que provoca una sobredosis de terror. Terror sistemático, fanático e irracional... como todo lo que antecede y precede a una guerra.

Un ángel azul entierra a Federico en la caja del piano. El ángel va desnudo con el cuerpo pintado de azul y su pene erecto. Es una especie de ensoñación gay vista desde dentro y desde fuera con la distancia de quien sonríe por un exceso que se permite y desea que le permitan. Es una idea para cerrar la obra con un guiño de complicidad para quien la sepa percibir.



LA SONRISA DE FELIPE GANCIÀ TORO

guion y espacio escénico
JAUME POLICARPO

composición musical
RICARDO BELDA

dirección
JAUME POLICARPO

intérpretes
DAVID DURÁN
ESPERANZA GIMÉNEZ

cantante
ISABEL JULVE

músicos
RICARDO ESTEVE
LLÚIS LLARIO
FELIPE CUCCIARDI
RICARDO BELDA

iluminación
EDU BOLINCHES

realización títeres y objetos
SALVADOR COMECHE
XIMO MUÑOZ

diseño gráfico
ESTUDI PACO BASCUÑÁN

fotografía
JORDI PLA

prensa
MARIVÍ MARTÍN

producción ejecutiva
JOSEP POLICARPO
ÁNGELES GONZÁLEZ





29

UBÚ

GES TACI ON



Septiembre

2003

martes 30

Mi hermano puede ver una representación de *Las Comedias Bárbaras* de Valle que montó Bigas Luna para la Nau de Sagunt. Yo no pude porque se agotaron las entradas. Hago mención de esto porque Josep comentaba cada vez que podía alguna de las reflexiones que le había provocado la visión de este montaje, las más recurrentes eran el impacto que le causó la utilización de aquel apabullante espacio, lo imprescindible que le parecía su integración en el hábitat teatral valenciano y lo que éste podría llegar a significar para nuestro futuro.



ENERO 2004

Mi hermano amanece un buen día con esa dichosa palabra en la boca: Ubú. Hacía un par de años que había visto la obra de teatro en mi mesa y me recuerda que entonces le dije que el personaje seguía teniendo vigencia y que aunque hubieran transcurrido más de cien años todo aquello apestaba a absenta.

¿Por qué no te la vuelves a leer?

Al día siguiente trajo un catálogo del IVAM editado en 2000. *Alfred Jarry, de los nabís a la patafísica*. Él vio aquella exposición en la que se exhibieron obras de Picasso, Miró, Brauner, Dubuffet, Mata y otros. Esa extraña fascinación por la codicia.

El escaso interés que había despertado el gordinflón de *mierdra* en nuestro ámbito teatral tenía su reverso en el de las artes plásticas. Títeres y grabados: cosas menores.

Josep se refirió al panel que había en el flamante estudio de Paco Bascuñán dedicado a Alfred Jarry y a su personaje.

Una espiral.

El portugués que se colocaba enfrente del Bocatta tenía esos días la estampa de una Virgen de los Desamparados pegada al vaso de coca cola en el que recogía las monedas.

Habían transcurrido unos días y ya me había releído *Ubú rey*. Recuerdo que empecé a pensar algo parecido a esto: creas algo, le das autonomía y empiezas a tratarlo como si fuera ajeno a ti, lo alimentas...

UBÚ



FEBRERO 2004

La última escena de *Ubú rey* está fusilada del penúltimo capítulo del *Cándido* de Voltaire. Me resulta muy llamativo. La lectura me ha evocado un tiempo en Girona ideando maneras de representar un barco al que se pudieran subir los personajes. Se trataba del montaje de Moma y El Talleret para el que hice la escenografía. Por allí andaba Joaquín Hinojosa, al que acaban de poner de patitas en la calle por machacar con la cachiporra la vanidad teatral valenciana.

Hurgar en los complejos.

Las cosas que voy leyendo me ubican en un rincón de mi cabeza que se llama *Gabatx*, ya existía previamente y está habitado por todas las sugerencias que yo atribuyo aleatoria y subjetivamente a lo francés. En esta gruta mental conviven emociones de indole sorprendentemente variada, aunque hay algo que las cohesiona: la fascinación por los otros, los de afuera.

Josep ha estado hoy con Marisol (de Jácara) hablando de espectadores de teatro en una rueda de prensa. Mi hermano me lo cuenta y más que pensar en lo que me está contando me fijo en cómo me lo cuenta y advierto que después de estar con Marisol parece que venga del instituto. Pienso en la explanada de Alicante, frente al mar. Siempre que hablo de alguien de esa ciudad me pasa lo mismo.

Enésima conversación en cualquier cafetería de la plaza de la Reina sobre quienes somos, de dónde venimos y adónde vamos. Hablando de la última Bienal de Valencia Ángeles formula de viva voz la gran pregunta: ¿sería Bambalina capaz de abordar un proyecto para la Nau de Sagunt? (silencio tenso). Soltamos un sí a tres voces que suena algo desafinado y Josep aprovecha para sentenciar: “¡ese sí ha de sonar en otra boca!

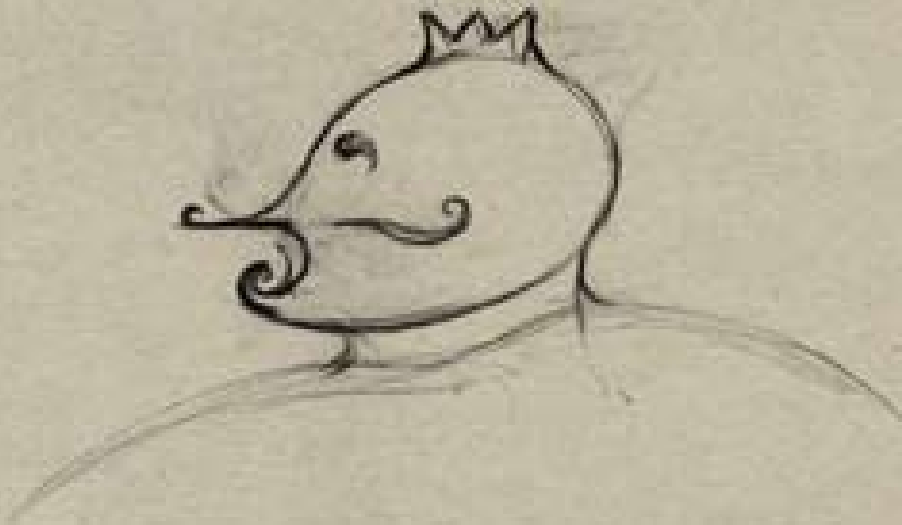
Mi mesa se ha llenado de libros de y sobre Federico García Lorca, me temo que en los próximos meses Jarry y su engendro tendrán que mudarse a la estantería del polvo.

MARZO 2004

Hablando con Paco Bascuñán en su estudio sobre la imagen del espectáculo de Lorca surge la palabra Patafísica. Además de ser la primera persona que conozco capaz de formular cuatro ideas comprensibles referidas a esta ciencia, Paco sabe de alguien que pertenece al selecto club de artistas e intelectuales patafísicos.

Marisol le cuenta a mi hermano que Juan Luis (de Jácara) además de conocer al patafísico contemporáneo por antonomasia, mantiene correspondencia con él, e incluso posee una fotografía de gran calidad (que utiliza como salva pantallas del ordenador portátil) en la que aparecen juntos en actitud provocadoramente campechana: Arrabal.

Un día de este mismo mes, al ir de casa al trabajo, me crucé con cuatro embarazadas.



MAYO 2004

Ya no volvería a pensar en *Ubú* hasta el día siete de este mes en el que estrenamos *La Sonrisa de Federico García Lorca* en la Mostra de Teatre d'Alcoi. Como durante la función saltaron las luces varias veces dejando el escenario a oscuras acumulé la suficiente tensión como para consentir que mis amigos del pub l'Escenari me invitaran a demasiados güisquis. Esta circunstancia hizo que me propasara verbalmente con el Conseller de Cultura que andaba por allí y que sufriera algo parecido a una alucinación, podríamos calificar de "etílica": *Ubú* capitaneaba una comparsa de moros y cristianos que desfilaban al tiempo que cantaban, muy desafinados, una canción de Camilo Sesto.

Josep ha hablado con Marisol de la posibilidad de abordar un proyecto juntos (*Jácara-Bambalina*) para la Nau de Sagunt. Ambos saben que no hay proyecto conocido para dicho espacio desde que entrara en crisis su anterior dirección. Puede que se dé la coyuntura apropiada para que prospere una propuesta netamente valenciana. Pensando en la importancia de la dimensión plástica en la realización de una idea de estas características se incorpora el estudio de Paco Bascuñán al equipo promotor. Ya está, hemos empezado a inflar a nuestro *Ubú*. Ahora se trata de encontrar el interlocutor institucional que pueda decidir al respecto.

La primera vez que hablo con Paco advierto que ya tiene una visión muy poliédrica (pensaba que jamás llegaría a utilizar este palabra) de *Ubú*, sobre todo de su creador, Alfred Jarry, del que conoce vida y milagros. Me explica algo de unos zapatos de tacón amarillos y no se qué de una bici.

Parece ser que existe una posibilidad real de que la idea prospere y arribe a buen puerto... el de Sagunt. Cuando esto sucede hay que aplicarse a preparar un proyecto conductor. Y eso hacemos.

¿*Ubú* público o *Ubú* privado? ¿El manifiesto o el oculto?

¿El de la tribuna o el del retrete?

Ubú latente... éste es el que más me inquieta.

MIER
DRA!

MIER
DRA!

JUNIO 2004

Paco, Juan Luis y yo leemos... y leemos... y hablamos. También dibujamos. Mientras charlamos del espacio escénico Paco me enseña la foto de la rejilla del sumidero de un lavabo convertida en objeto artístico.

Julio

lunes 5

martes 6

miércoles 7

jueves 8

Nos reunimos Paco, Juan Luis y yo en el hotel Abashiri a la salida de Valencia para perfilar las directrices y los contenidos del proyecto. En este momento solo veía defectos... Una estructura mal forjada, unos personajes huecos y una trama pueril. ¡Pobre Juan Luis que se encargaba de recrear el texto!

viernes 9

sábado 10

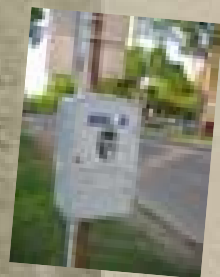
domingo 11



004

16 JULIO 2004

Estábamos haciendo unas representaciones en Santander del *Retablo de Maese Pedro*. Tomando café en una terraza próxima al hotel descubro el símbolo de Ubú en el luminoso de una churrería. Aquella imagen encerraba un misterio. A partir de este momento me obsesiono con la espiral y la busco por todas partes. El signo.



22 JULIO 2004

Hicimos una brillante exposición del proyecto en el estudio de Paco. Exhibimos un deslumbrante cartapacio lleno de sugestivas imágenes e ideas muy originales. Nosotros mismos explicamos de viva voz nuestras quimeras al respecto y pusimos tanto entusiasmo que más parecía que estuviésemos hablando del advenimiento de un nuevo profeta que de la representación de un cerdo facineroso. Alejandro, del estudio de Paco, proyectó una animación en flash a partir de un pequeño títere de Ubú que fabricamos que nos dejó a todos *ano nada dos*.

Ésta fue mi aportación escrita en aquella primera zambullida: LA SUPERMARIONETA QUE VIVE EN LO ALTO...
COMO DIOS

Ubú és una idea totalitzadora, una creació absoluta que genera per ella mateixa un univers propi i delimitat. En el interior de este mundo las relaciones entre los elementos que la integran tienen unas posibilidades de desarrollo infinitas. Se trata de una galaxia que se expande, que se renueva y está sometida a los avatares del tiempo (porque tiene pasado, presente y un futuro imprevisible) pero no, en cambio, a los inconvenientes del espacio porque su componente mental (virtual) es predominante desde el momento mismo de su invención; y las cosas que viven en el cerebro, mientras no se demuestre lo contrario, están libres de cálculos y aritméticas.



Jarry sembró una extraña semilla artística que ha ido secándose y volviendo a germinar en una sucesión de ciclos naturales idénticos a los de la vida orgánica. La gran pregunta sería quién le inoculó este germen a Jarry. ¿Sería el mismo que promovió la idea del alma, y todas las abstracciones que la acompañan, en la conciencia humana? La cuestión es que parece que esta extraña especie se ha integrado en todos los ámbitos artísticos existentes. Y todos aquellos que vayan a existir, no creo que consigan librarse de la bacteria *Ubú*. Es por todo ello que -atendiendo a la concepción primaria del mundo que soporta a *Ubú*- queremos trasladar a la NAU DE SAGUNT la idea de universo cerrado, autónomo, vivo y retroalimentario. El cielo poblado por los dioses. La tierra poblada por los hombres. El infierno quedaría abolido

AGOSTO 2004

Me quedo sin dinero y sin vacaciones y voy a ver a mis amigas bailarinas una vez por semana a un bar que hay cerca de mi casa, *Records de l'avenir*. Una noche, viendo a Pep y a Rosa darse bofetadas todo el tiempo en el escenario, pienso en la violencia y en Ubú. Títeres de cachiporra.

Me quedo colgado con los perros. Necesito un perro a mi lado. Madre Ubú tendrá un perro.

El portugués que se sienta enfrente del Bocatta cepilla compulsivamente a sus perros todo el tiempo.

Caca de perro. La actitud de disimulo de los dueños cuando sus perros cagan en la calle y no piensan recoger la caca tiene algo que ver con Ubú.



SEPTIEMBRE 2004

Estoy escribiendo un largo artículo sobre los primeros años de la Mostra de Titelles a la Vall d'Albaida, hablo sobre la importancia que tuvo la asistencia de Bambalina al Festival Mundial de Marionetas de Charleville en Francia en 1985 y recuerdo que, entre los muchísimos espectáculos que llegamos a ver, había un *Ubú*. Al día siguiente hago un poco de arqueología en los archivadores de la oficina y descubro que se trataba del espectáculo de Máximo Shuster *Ubu roi* hecho con esculturas en mecano de Enrico Baj. Apenas lo recuerdo.

OCTUBRE 2004

Visitamos la Nau de Sagunt que está en obras. Allí mismo nos dan un Sí bien grande que celebramos como una panda de adolescentes. La nave vacía es muy irreal y tiene algo de templo abandonado.

Tengo una libreta enorme en la que dibujo y escribo cosas. He pintado la palabra METÁFORA muy grande, en azul. Debajo en lápiz verde he puesto MITO. MITÓFORA. Ya empiezan ha salir las palabras híbridas.



NOVIEMBRE 2004

Recibo un sms sin identificación con el siguiente enigma: *ubu kaka kakalavera mierdrag queen papa papagapo papanabo xixi xixinabo.*

Mientras tomamos café en la plaza de la Reina escribo esta nota en una servilleta: UBULANDIA. Crear un país imaginario cuyos habitantes se desenvuelvan con un código de movimiento muy extraño y a la vez muy natural. Una cantinela o un acento particular en el que todos coinciden al hablar. Un idioma diferente que sorprendentemente se entiende a la perfección. Y un ADN de títere, sin duda, síntesis del nuestro.





DICIEMBRE 2004

Veo a Mamen García todos los días porque está ensayando *Taxímetros* de J. Ramos en nuestro taller. Su personaje ha de ir disfrazado de rata. Hablamos en algún descanso. Se acuerda del día, el año y la hora en que nació. Me da una cinta de casete con una canción de Gershwin grabada por ella de la que yo hice una versión de la letra hace unos años. Al oírla, recuerdo un día por aquella época en la que se puso a cantar y a tocar el piano solo para mí en su casa.

Juan Luis ya está trabajando en el texto desde hace semanas. Lo que más me preocupa es la transposición a nuestro tiempo y a nuestra sensibilidad de todas las gamberradas de Jarry, por ello que me obsesione en la adaptación de la exclamación más sonada de Padre Ubú "*Par ma chandelle verte*" ... Acabo destilando: "*por el penacho verde de mi rábano*"; ¡Patético! Le explico mis neuras a Juan Luis, es a él, al fin y al cabo, a quien le corresponde calentarse la cabeza con estas *uburraciones*.



Veintitrés de este mes. La papelera de mi hermano está atiborrada de hojas arrugadas llenas de números con un encabezamiento más que explícito: PRESUPUESTO. Marisol y Josep llevan bastante tiempo intentando que las cifras dejen de bailar y se queden a vivir en cualquiera de las partidas que ambos han ido definiendo. Después de sus eventuales incursiones en la jungla administrativa vuelven con la mirada perdida murmurando cosas en el argot de los colonizadores culturales, ideas sobre el verdadero valor del producto teatral interior bruto. Hoy nos han sorprendido a todos. Vienen con una sonrisa que va de la oreja derecha de Josep a la izquierda de Marisol. Les han aprobado el presupuesto definitivo del montaje. La cifra es enorme. ¡Qué agobio! La angustia no es por la astronómica cantidad, de pronto se hace muy patente la magnitud de esta movida y la correspondencia que esto puede tener sobre cualquier error. ¡Uf!

Una mujer le da al portugués que se sienta enfrente del Bocatta una ensaimada. En ese mismo momento no caigo, pero transcurrido un tiempo me vuelve la imagen a la cabeza. La mujer se ha convertido en Madre Ubú y la ensaimada en un pastel típico del día de San Ubú rey.



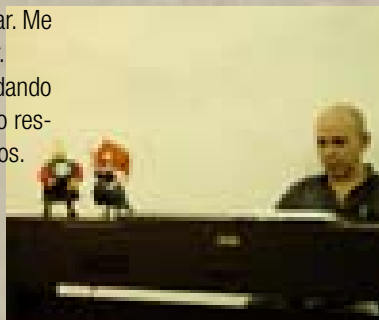
FEBRERO 2005

Hablamos con Chapi para proponerle que se haga cargo de la banda sonora. Le hablo de Terrasse y de algunas referencias que he encontrado a la música que éste compusiera para el estreno de la obra en el Théâtre des Pantins.

Le envío un sms a Chapi: "¿Podrías hacer un concierto de perkusión palmeándole el kulo y las tetas a madre ubú?"

Paco ha elaborado un cuadernillo con todo el material que ha generado hasta el momento y lo hace circular. Me resulta genial este detalle en su manera de trabajar.

Juan Luis sigue trabajando en el texto y me va mandando versiones acompañadas de *e-mails* explicativos y yo respondo con más *e-mails* diríamos que... quisquillosos.



VERSIÓN DE JUAN LUIS MIRA DIRECCION DE JUEMPO LICARPO

From: Jaume policarpo
To: jlmira1@navegalia.com
Sent: Thu, 10 Feb 2005 15:12:12 +0100 (CET)
Subject: +polikarpadas! (siéntolo de lo más)

Hola Juanlu: Me he vuelto a repasar el texto con detenimiento. He ido añadiendo algunas notas (en rojo ¡joj!) para que te las pienses y repienses. Ya sabes que tienes toda la libertad interior y exterior (no por que yo te la dé sino porque la tienes ya de por ti mismo de nacimiento) para atenderlas o no y hacer las correcciones que te propongo y te proquito. Creo que básicamente estamos de acuerdo y estos detalles ya son una cuestión de sexibilidad individual, que cada cual tiene la suya, y menos mal, porque ahí está la gracia y el enriquecimiento rápido de los especuladores creativos autoriales. Repetirte que me ha gustado mucho el trabajo que has hecho. Creo que con este último repasito lo tenemos bien, de momento, para pasar el texto a los actores y al equipo artístico en general . Empezaré a trabajar en la puesta en escena cuando me mandes esta última versión y cuando la tenga desarrollada (la puesta en escena) te la mandaré para que me reciprocées las opiñones y continuar con este toma y caca que nos llevamos. Si no te aclaras con alguna de las notas (o con todas) me llamas y tal.

Ós-culos y abrazos partidos.
Polikarp



La obra (el espectáculo) de PLANTA
como un homenaje a las vanguardias,
no un homenaje nostálgico, sino a
la capacidad, de subvertir, de poner
de TRANSCEND

de todo ello

JARDY y UBÚ
SON PARADIGMA

Nº 1

NUVES VANDALAS

From: Jaume policarpo

To: jlmira1@navegalia.com

Sent: Friday, February 25, 2005 11:00 AM

Subject: y ya está!

Bueno Juan Luis: ya me he leído la obra sin pensar en las correcciones concretas que te propuse ni en detectar las diferencias que pudiera haber con la última versión y todo me ha resultado más coherente y expresivo, creo que ya has llevado el texto a la barriga de Ubú y allí nos tendremos que encontrar todos. Espero ser capaz de extrapolar todo el juego y el ritmo verbal al código de interpretación. Creo que ya tenemos un texto vivo y excitante y eso ya es mucho porque el original del que partíamos tenía muchos problemas (ahora ya se puede decir). Yo, la verdad, no estaba seguro de que los pudiéramos superar y con este texto en las manos ya me quedo muy tranquilo. Ahora no veo que le tengamos que dar más vueltas, tal vez cuando la puesta en escena esté desarrollada surja alguna modificación, pero en caso de que esto sucediera, pienso que sería algo muy puntual. O sea, que ahora unas semanitas de reposo y cuando haya hecho mi trabajo ya te lo paso y continuamos hablando. Posiblemente te quede un poco de trabajo textual ya que me han surgido algunas ideas que requieren tu contribución. Tal vez haya que desarrollar un poco más las letras de las canciones o algún detalle relacionado con la música. En principio me gustaría que el aspecto musical fuera adquiriendo más importancia. Pero como ahora todo resulta un poco indefinido y cada día cambio de idea ya te diré más adelante cuando me sienta seguro de las ideas que voy acumulando.

Beso. JAUME

Jaume Policarpo



A partir de este momento empiezo a trabajar en la puesta en escena elaborando un cuaderno de dirección. Para mitigar el vértigo que me produce la coordinación de un equipo tan numeroso intento plasmar en el papel mis ideas para discutir las conmigo mismo y con los demás y de este modo conseguir la máxima comunicación antes de que empiece a materializarse todo. De este **CUADERNO DE DIRECCIÓN** he elegido los fragmentos que me resultan más interesantes:

INTRODUCCIÓN

Sobre el espacio escénico central se ilumina, con un foco puntual y muy acotado, el rostro blanquecino de un actor que grita la primera palabra: **MIERDA**. Se oyen unos murmullos vocales que han de provocar extrañeza y funcionar como dos puntos o el subrayado musical de cada vocablo.

-MIERDA: Arte de representar obras dramáticas.

-TEATRO: Excremento humano o de animal.

-PISTOLA: Mujer que tiene hijos, con respecto a éstos.

-MADRE: Arma de fuego corta que se maneja con una sola mano.

-REY: Hombre o cualquier animal macho respecto de sus hijos.

-PADRE: Jefe del estado en una monarquía.

Así hasta que se conecta un monitor de vídeo a sus pies que nos permite ver que el actor estaba sobre la pantalla desde el principio. El monitor está colgado de una cuerda desde lo alto y el actor se agarra a esta cuerda. En el monitor se proyecta el primer plano de una mujer vieja muy pintarrajeada que va diciendo refranes a una supuesta interlocutora que tiene en frente. Come con voracidad churros con chocolate. El chocolate negro y espeso, el carmín de los labios de un rojo muy vivo. El texto de la vieja se superpone al del actor.

-No querías caldo, pues toma tres agujeros de ozono.

-A buen manipulador, pocas palabras bastan.



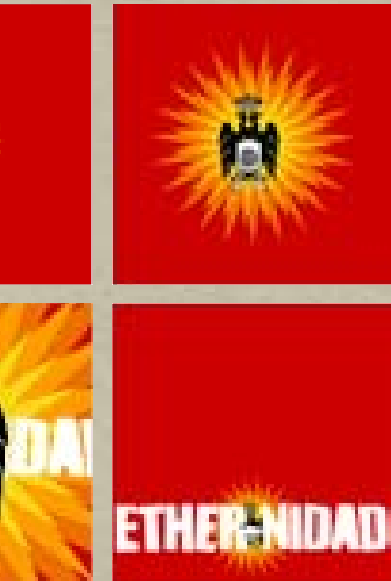


- A *rólex regalado no le mires el dentado.*
- A *Dios rogando y con el mazo fornicando.*
- A *donde fueres haz lo que de la polla te saliere.*
- A *enemigo que huye puñalada de plata.*
- A *falta de sexo, buenas son las hostias.*
- A *grandes males grandes partidos de fútbol.*
- Golpe en la sien y no mires a quien.*
- Agua que no has de beber, ensúciala y a correr.*
- A perro flaco todo son multinacionales.*

La gran pantalla recupera la posición perpendicular al público y empieza a ofrecer imágenes de una churrería. Planos cortísimos de la masa, el aceite hirviendo, manos pringadas... Pero, sobre todo, de la máquina que expulsa *defecativamente* la masa tierna y la espiral *chúrrica* y comestible de Ubú hirviendo en el bidón de aceite. Aunque es muy obvio, lo escribo: **CAGAR-COMER**.

TRANSICIÓN A LA SEGUNDA ESCENA. Cuando los personajes inician el mutis se activa la pantalla grande y sobre el canturreo de Madre Ubú vemos imágenes de perros cagando en la ciudad. Creo que lo que mejor funcionará serán planos largos movidos o un tanto desenfocados en los que se vea a los perros en la típica posición evacuativa. Si el montaje de las imágenes contribuye a dar cierta sensación de clandestinidad mejor. La posición canina para estos menesteres es tan característica que lo mejor será jugar con eso precisamente. Para enlazar con lo que se avecina en la escena, a estas imágenes habría que intercalar otras de ensaimadas comestibles por los suelos urbanos de Valencia, en clara alusión, en el momento en que son pisadas por alguna transeúnte, rueda de coche o autobús, etc

MATIZACIÓN en referencia al inicio: Madre Ubú pasea a su perro mientras maquina la estrategia que enseguida veremos desarrollada en la escena del banquete. El vídeo funciona como si fuera una mirilla (de ojo de pez) a través de la cual nos asomamos a su insólita inteligencia *ubuesca*. Es una pequeña prospección en su sensibilidad o manera de procesar pensamientos e ideas.





OTRA MATIZACIÓN. La *cacadeperro*-ensaimada funcionaría como una elaboración intelectual, aunque resuelta en imágenes que no sé explicar muy bien, pero es una de esas ideas que al escapárseme el proceso me gustan más. En escena funcionaría como referente formal o *leitmotiv* de la conspiración conectado con el rollo general que nos llevamos con las espirales comestibles.

La morcilla exterminadora será una ensaimada a la que se le ha introducido una traca con una mecha que alguien prende en el momento oportuno.

FINAL ESCENA DOS. Para darle lustre al juramento parodian cualquier ceremonia religiosa reconocible. Todos los conjurados arrodillados y dispuestos en cabizbajo semicírculo reciben agua bendita salpicada por la típica escobilla del penacho flácido o algo similar.

SEGUNDA PARTE ESCENA TRES. Padre Ubú rompe o estruja los soldados cuando decide agredir al rey justo antes del pisotón. Los conjurados se abalanzan sobre el mogollón de soldados desplegados y los desgarran en sentido literal. Ya que son de papel nos lo podemos permitir. Se monta una gran algarabía, Ubú y sus hombres dan sobradas muestras de su salvaje agresividad.

El asesinato del rey va a ser serio y sanguinario, muy dramático en contraste con el tono general de la escena. Con la contribución de la música y las luces, como un paréntesis. Al romperse este momento del magnicidio vuelve el desmadre general convertido ya en pura coreografía silenciosa sobre la que oímos la conversación entre la reina y su hijo Tontolaba. En la pantalla se ven transposiciones gráficas muy contundentes que ilustran lo que ven los dos supervivientes reales.

FINAL ESCENA TRES. El mandoble definitivo propinado a Padre Ubú por Tontolaba hace que se le desparramen todas las tripas por el escenario. Mientras unos y otros hacen lo posible para reintroducírselas en su sitio y coserle la tripa, el príncipe escapa. Después de cosido y recuperado milagrosamente se organiza un gran revuelo y se monta una pequeña cabalgata alrededor de un

llamativo y estrambótico trono con ruedas, con el que Ubú y todo su séquito se pasearán por los corredores que quedan entre el espacio central y las gradas del público. Padre Ubú lanza caramelos (de esos que tienen una pequeña espiral) al público como si fuera dinero. Se puede hacer algún juguetito de plástico de esos muy baratos como si fuera dinero o un pequeño Ubú o una *mierdra* y lanzarlo al públicos (que lbi está ahí al lado). La gente se lo llevaría de recuerdo y matábamos dos pájaros de un tiro.

ESCENA CINCO. La escena continúa con la tortura y posterior exterminio de los **NOBLES, FINANCIEROS y MAGISTRADOS**. Padre Ubú ordena que los hagan pasar: aparecen tres actores medrosos tirando de una burra con muchas perchas de las que cuelgan los distintos elementos que se irán poniendo para interpretar sucesivamente a todos los condenados. Otra posibilidad es que haya un títere al que se le van colocando los aditamentos para ir sufriendo una y otra vez la misma tortura (un títere siempre soporta mejor la violencia física). También puede haber un títere grande y sencillo por personaje masacrado (pero habría que pensar una técnica simple y eficaz que nos permitiera usar y tirar a cada noble, financiero y magistrado). Los músicos y el resto de los actores forman una cadena de tortura y exterminio pertrechados de distintos instrumentos; *descerebradores, sodomizadores* y machacadores en general. Cada torturita tendrá su propia coreografía cómico-salvaje que acabará con la correspondiente víctima colgada de una cuerda y sumergida en el agujero central de la escena que se destapará cada vez, como una boca hambrienta, para devorar al infortunado en cuestión. Cada vez que alguien es introducido en el agujero se siente un efecto explosivo. Los martirios serán inflingidos con máquinas autónomas de taladrar tuneadas apropiadamente y con mucha fantasía técnica. La tormentosa vibración que inflijan se verá complementada con patadas, hostias y otros maltratos más sibilinos.

SEGUNDA PARTE ESCENA CINCO. A su paso, los campesinos se van levantando como zombis y siguiendo al CARRO que conduce a Madre y Padre Ubú al centro de la escena donde se aposentan de





nuevo en sus tronos. Los campesinos finalmente se han convertido en masa aclamadora, forman un coro que hace una progresión básicamente vocal que empieza con un “¡viva!” y acaba en puro paroxismo. Los monarcas responden a su pueblo con una actitud de fallera mayor fastidiada aunque poco a poco van entrando en el juego y acaban enseñándoles el culo muy excitados (qué *metaforón*). Con lo del culo es cuando el pueblo se vuelve loco. De pronto se oye una explosión de bomba que corta de cuajo la exaltación general, un segundo después aparece el mensajero con mucha cara de despiste. Todos están paralizados. De pronto Padre Ubú grita: ¡**TERRORISTA!** Dos se abalanzan sobre el cartero y el resto huyen despavoridos. El mensajero enseña la carta temblándole en la mano y uno de los guardias se la pasa a P. Ubú. De este modo continúa la escena con los Ubús en sus tronos comentando la carta de Cenefo y hablando del derecho irrenunciable de un estadista moderno a la guerra.

ESCENA SIETE. Y llegamos a la jodida **GUERRA**. Vuelvo sobre la idea -creo que ya he hecho alguna alusión- del montículo de arena detrás del espacio cuadrangular central en el que hay incrustado un desagüe de pila. Al decir montón de arena hablo de tres grandes camiones de esos con volquete cargados hasta los topes que descargarán la tierra dentro de la nave en el lugar exacto que les indiquemos formando una montaña, digamos cónica. En la cúspide de la cual, y para esta escena, se habrá instalado un púlpito como el que separa a UBUCH de los periodistas en las ruedas de prensa en la White House. Con sus correspondientes micros y el aguilucho (que ya sustituiremos nosotros por una hermosa espiral) por alguna parte.

ESCENA NUEVE. El final de la gresca me gustaría que se resolviera con *sexibilidad* Tarantiniana. Me imagino que la acción va progresando hasta ponerse todo el mundo muy bestia y muy agresivo en la lucha cuerpo a cuerpo hasta que llegan Pila y Cotiza cargados de armas de fuego (de las que son y suenan como las de verdad). Las armas cambian de mano con mucha facilidad y esto provoca las





típicas situaciones a las que nos tienen tan acostumbrados el cine norteamericano y de las que intentaremos hacer parodia. Golpes inesperados, algún toque de lucha oriental, un poco de charcutería, rehenes con el cañón el la sien, maneras de coger las armas absolutamente rebuscadas, etc, etc. La cosa es que al final, como siempre, los Ubú y su parentela hacen la escabechina y huyen.

ESCENA DIEZ. ENTRONIZACIÓN TONTOLÁBICA: *el entronizable* en cuestión se halla en el centro de la escena acotado por un foco cenital muy cerrado. Dos de los actores le quitan el vestuario que ha llevado durante toda la obra y se queda desnudo. Le pintan una espiral en el vientre, le encasquetan el capirote de rey y luego le visten con unos ropajes idénticos a los de Ubú.

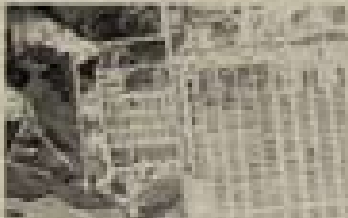
El espacio que dibuja el contorno de la zona central se tiñe de azul mediterráneo y vemos al barco bogar y bogar mientras los personajes que lo tripulan van rematando su devenir dramático. Con mucha prosopopeya Padre Ubú pronuncia su legendaria frase final: **“Si no existiera Pollonia...”** y a partir de aquí hay un colofón musical muy armónico con voces y percusión que se encadena con una gran **TEMPESTAD** que va acentuando el balanceo del barco. La tormenta alude en sí misma a los cielos, y si el público no cae en el detalle, la luz de un relámpago fulminará a la supermarioneta activándola como si del mismo Zeus se tratara (rollo Odisea). Tontolaba, a pie de escenario, va diciendo réplicas significativas que a lo largo de la obra ha pronunciado Padre Ubú, lo hará de un modo distorsionado, como si estuviera metido en una pesadilla. Todos van enloqueciendo progresivamente. La canción final se distorsiona y se va descomponiendo hasta convertirse en griterío. Los actores se van desquiciando, mezclan frases de la obra con otras en inglés (todas ellas pronunciadas en algún momento por Margaret Ubú Thacher). El caos va en aumento y cuenta todo el tiempo con el apoyo sonoro de los músicos.

Desde que los personajes han empezado a hablar de Sagunt y de la *Valencian Community* han empezado a salir imágenes de falleras desfilando en la ofrenda a la virgen de los Desamparados, la cámara pasa velozmente por encima de todo y se detiene en un primer plano de las ensaimadas pilosas asaeteadas por las agujas

de oro con cabeza de perlas que llevan las falleras tapándoles las *ornejas*. Estas imágenes van cogiendo velocidad hasta llegar al máximo. Miles de ensaimadas encadenadas en frenético bombardeo audiovisual.

Las imágenes de las falleras se mezclan con las de los churros y con otras que muestran una **MASCLETÁ**. Todo se va sumando hasta que alguien prende una traca verdadera, algunos actores disparan con las armas que se han venido usando en el espectáculo. Al final todo acaba de golpe con el petardo grueso que remata todas las tracas. Aparece una gran imagen de un ombligo femenino. Un plano muy próximo. No es una imagen fija, al contemplarla unos segundos advertimos el pulso del vientre. El ombligo es la antítesis de la espiral de Ubú. Remite a la maternidad, al origen de la vida, a la fragilidad y una infinidad de cosas, todas ellas delicadas e íntimas. Una actriz se mueve -en contraste con la inmovilidad absoluta de todo lo que hay en escena,- y dice:

“OMBRIGO: Yoyo irrigado que queda en el centro del vientro como risaduo del cordón umbilical.”





11 MARZO 2005

Voy a ver a Pep Cortés a una función de *Còmplices* en l'Alcúdia. Es un monólogo escrito por Isabel Clara Simó que se esfuerza por entrar en la cabeza de un maltratador. Pep compone un personaje que me retrotrae a mi infancia y a una idea de masculinidad que odio profundamente. La estética en la interpretación de este personaje es la antítesis de la que imagino para Ubú, es justo por esta pirueta mental que acabo viendo a Pep como perfecto contenido del continente Ubú. Cuando acaba la obra nos tomamos una cerveza en la cafetería del la casa de cultura. Pep me habla del *Saperlon* de Gildas Bourdet que él protagonizó en 1988. Yo vi aquel montaje fascinante en el Mercado de Abastos de Valencia, que en aquella época se parecía bastante a lo que ahora es la Nau de Sagunt. Pep me recuerda que aquel bruto con la pierna escayolada y armado con una metralleta se había comido previamente a Ubú y lo que se veía en escena no era más que la representación de su indigestión.




MARZO 2005

Fallas Ubú. Vivo al lado de la plaza del Carmen, todos los adolescentes de Valencia vienen a mear debajo de mi casa y a estampar algún graffiti. Alguien nos ha robado la bicicleta y nos peleamos... Algo que no hacía desde que era un niño. Valencia entera es el verdadero reino de Ubú. El ruido no cesa en cinco días con sus correspondientes noches. Me fascinan las churrerías ambulantes. Descubro el símbolo de Ubú en el peinado típico de las valencianas.

Un día entra Samuel Domingo en nuestro taller. Hacía un año que no le veíamos la calva. Justo el mismo año que se había pasado en Argentina trajinando con asuntos audiovisuales. Pienso que sería el complemento perfecto a la dirección, pero en vez de decirle esto le pregunto cómo anda de compromisos laborales: me dice que necesita un periodo de descompresión antes de liarse de nuevo y me deja un DVD con un corto suyo con este enigmático título garabateado en el disco con rotulador permanente: SISIRC. Pienso: ¡genial!

Volvemos a la nave con una cinta métrica. Yo también llevaba una maqueta de la pantalla agujereada con ruedas que finalmente alcanzaría las dimensiones de diez metros por diez. Había visto una fotografía en un libro de escenógrafos en la que se veía un enorme agujero practicado en el suelo e iba dispuesto a convencer a quien fuera de que aquello era una idea escénica rompedora, fabulosa y muy económica. Alguien dijo con fingida autoridad que aquel sitio era patrimonio industrial y que allí no se tocaba nada sin extender la correspondiente docena de instancias justo después de haber pasado por encima de su obediente cadáver. ¡Mi gozo en un pozo!





Hablo con Juanjo de la iluminación. Le digo que prefiero trabajar a partir de una propuesta suya y le cuento mi idea de montaje, sobre todo cuestiones estéticas. Me abruma la dimensión técnica de las luces en semejante espacio. Juanjo es tan grande, en todos los sentidos, que en pocos minutos reduce mi angustia tres cuartos.

Nota para Chapi. El material de base para la obertura podrían ser estribillos de canciones que han sido muy populares en el pasado. Aunque las melodías y las letras resulten reconocibles se tienen que interpretar de manera muy distorsionada y con las tergiversaciones *ubuescas* oportunas. Sería algo así como reciclar basura para conseguir música experimental.



Fabrico unas pequeñas maquetas de los diseños que Paco había hecho de Padre y Madre Ubú y los llevo a su estudio. Lupe se enamora instantáneamente de las dos figurillas. Me ruborizo un poco. Fani se lanza a hacerles fotos como una auténtica *paparazzi*. De estas fotos saldría la primera imagen promocional del espectáculo.

Voy a Mutxamel para explicarles a los actores de Jácara las exigencias que pienso puede plantear la obra a nivel interpretativo. Hablo de la confianza absoluta en el director pida lo que pida. Ese mismo día por la noche recibo un sms de Marisol: "no tendrías ke haber dicho lo d kagar en el escenario". Los muchachos de Inklude nos enseñan los primeros resultados de su trabajo de animación para la Guerra a partir de los diseños de Paco. Me deja flipado que hayan llegado a fabricar con sus propias manos algunos de los personajes, de tal manera que son auténticas marionetas, pero lo que más me gusta de ellos es el aire que se traen... fresco como las primeras horas de estos días de abril.

ABRIL 2005

Nos reunimos con Elisa Martínez que va a realizar el audiovisual. Después de la reunión, camino del taller, pienso en la preocupación constante de esta chica por comprenderte bien, hacía tiempo que no reconocía en alguien tanta implicación en la escucha del otro.



MAYO 2005

Quedo con Pep y Mamen en el taller para leer la primera escena. Al oír a Pep mi memoria sensorial recupera el *Saperlon* y alucino de las cosas del pasado que conservamos aletargadas entre los pliegues del cerebro. Le digo a Mamen que se ponga más sibilina y luego me arrepiento... Hay que empezar a quitar filtros y podemos empezar por el de la inteligencia. Actividad frenética. Conseguimos cerrar el reparto. Hablo permanentemente con todos para intentar que se empiecen a realizar las cosas. Comienzo a preparar en el taller dos prototipos de los títeres de Padre y Madre Ubú con Salva y Ximo. Josep de Odeón nos envía los planos técnicos de la escenografía para revisarlos. Ha hecho una recreación de la pantalla en 3D genial.

Juan Luis me pide permiso para organizar sus vacaciones.



From: Jaume policarpo
To: jlmira1@navegalia.com
Sent: Fri, 13 May 2005 13:04:33 +0200 (CEST)
Subject: Complejo de su-perro-ridad

Juanlusss:

Que me pidan permiso para organizar vacaciones, que lo sepas, es algo que no me había pasado jamás de los jamases. Pero, en fin, superado el impacto anocial te diré que, puestos a elegir, prefiero que estés las semanas previas al estreno para que des tu consentimiento, aprobación y bendición a los posibles cambios que puedan surgir en el proceso de ensayos. O por si hay que rescribir alguna cosilla... Ya sabes! Al margen, claro está, de que opines, critiques y pringues como todo hijo de vecino del montaje este. Si necesitamos tus servicios antes de empezar a ensayar será para que revises o rescribas los rollitos del principio y del final y para que veas como quedan las canciones con Chapi y en caso de que lo consideres necesario hacer alguna corrección. Pero, ya te digo, todo esto sería antes de empezar. Resumiendo: que entre mediados de julio y mediados de agosto creo que no hay porolema ninguno. Pero, estas cosas que quiero que remires, estaba esperando a que se concretara todo un poco más para pedírtelas, porque pienso que no va ha ser demasiado trabajo.

Y esto es todo, de momento.
Si no lo ves claro, dame un tok.
JAUME



Hacemos la primera reunión de todo el equipo en el taller. Todo el mundo parece entusiasmado. Más que lo que unos y otros nos esforzamos en decir queda la cordialidad y la confianza en el proyecto. Paco Salabert fotografía a todo el mundo para poder ir concretando el vestuario, dice que tiene el éxito asegurado ya que su materia prima (los cuerpos de los actores) es de máxima calidad. Chapi hace pruebas de voz a los actores, casi todos tienen aptitudes de cantante profesional.

DE LA RAZON



Paco Salabert me presenta a Salva Mateu, el sombrero. Él se hará cargo de vestir todas las cabezas, es un hombre delicado en todo y en sus manos cualquier cabeza puede sentirse verdaderamente arropada. Hablo con Pedro del Rey. Le pido que aparte de actor haga de coreógrafo del montaje. Como sé que tenemos los mismos gustos y debilidades en cuanto a danza se refiere, no me extendo mucho en explicaciones. Lupe, Marisol, Ángeles y Anabel han montado en nuestra oficina un taller clandestino de cajitas de cartón... Por donde mires hay cientos de ellas apiladas. Creo que se trata de una de esas ideas revolucionarias de *marketing* con el sello de Bascu.



JUNIO 2005

Las responsabilidades políticas no acaban de acomodarse a los nombres propios que les asignan y todo adquiere un matiz incierto, que parece aumentar cada día. Es por ello que pensábamos que este momento no iba a llegar nunca. Hoy se firma el contrato de coproducción.

Nace la frase *Ubú somos todos*.

JULIO 2005

Visitamos la nave de Odeón para ver como marcha la construcción de la escenografía. Me emociono al ver el brazo de una grúa que sostiene uno de los soportes de la gran pantalla. Le digo a Paco Bascuñán que es un hito en la vida de todo escenógrafo el día en que es necesaria una grúa para montar una escenografía suya y que él lo ha conseguido a la primera.

Marisol me cuenta una de sus últimas conversaciones con Inmaculada Gil Lázaro. Entre las dos han compuesto una parábola ejemplar con moraleja que expresa a la perfección el sentido humano y el divino de esta producción. Nos hemos convertido en una criaturita adoptada y, como les sucede a todos los niños adoptados de este mundo el amor que se nos profesa es responsable y premeditado, con lo cual se nos acaba queriendo mucho más que a un hijo natural. Y como venimos de todas las guerras, hacemos chantaje emocional preventivo. Creo que no lo explicado muy bien, esta metáfora se me hace muy complicada. Marisol lo hacía mucho mejor que yo, todo empezaba con una chinita que vivía en un orfanato...

Empiezo a pensar en los ensayos y en cómo conducir las energías de los primeros días. Escribo unas notas pensando en los actores.



IDEAS GENERALES PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES

- No vamos a trabajar un código expresivo concreto sino que vamos a ponernos eclécticos como corresponde a un montaje contemporáneo y supuestamente montado con retales de la vida, de la literatura clásica y de corrientes artísticas reconocibles.
- Vamos a trabajar sobre convenciones teatrales en general e interpretativas en particular. Pediré al actor normalmente distancia sobre el personaje y lo que está haciendo, diciendo o pensando. Esto implica una opinión, una perspectiva superior que se le puede atribuir al actor o al director, lo mismo da. No confundir perspectiva con juicio de valor.
- Quiero que resulte muy teatral y, en cierto modo, artificioso como una tele comedia mala. Aunque esto es el planteamiento inicial... Según se vayan concretando las maneras, o la estética interpretativa de cada secuencia, luego lo tenemos que estilizar, enervar, intensificar... No sé cual es la palabra. Hay que llevarlo a un territorio más sugestivo y contrastado... Más esquemático y más brutal.
- Por muy extraño o inverosímil que sea lo que se dice, el actor tiene la capacidad de encajarlo y ofrecerlo de manera que resulte incuestionable. Este talento de actor es importantísimo en este espectáculo.
- Me interesan las convenciones del teatro musical, la zarzuela o la ópera siempre que se les dé alguna vuelta de tuerca que nos permita ironizar.
- Todo ha de resultar muy brillante, muy alto de energía y muy veloz en contraste con otros pocos momentos que me imagino muy verdaderos e intensos que hagan el contrapunto.
- Por mucha distancia que pillemos de los personajes es muy importante que aunque sea de modo un tanto perverso resulten seductores y atractivos para el espectador. Han de despertar algún bajo instinto, el que sea. La inmoralidad absoluta tiene algo de liberador y tenemos que encontrar la manera de hacer sentir esta idea.
- Tendremos que evitar ser tendenciosos y no juzgar las situaciones ni a los personajes. Que el público concluya según su moralidad o sus gustos.
- Sobre todo Pep y Mamen han de defender a muerte a sus personajes y buscar los vericuetos *sexoriales* para comprenderlos.
- Me lo imagino como un mundo de locos en el que hay que desprenderse, desnudarse de la cultura, la educación, el catecismo, la bondad,



el civismo, etc. Y volverse un poco trogloditas incivilizados o adolescentes desbocados.

- Las transgresiones si no se exponen en un entorno lúdico y con buen humor resultan turbias y cutres (Esto me lo digo a mí mismo para tenerlo presente.)

- No estamos haciéndonos salvajes asesinos, estamos jugando a que lo somos. En el juego se nos puede ir la mano y, de hecho, se nos tiene que ir para poder reflexionar. Pero del juego se aprende, lo otro es locura. Locura que también podría resultar edificante vista en un escenario, pero no es lo que buscamos. No queremos llegar tan lejos.

Escribo unas notas para Pedro del *Ubú rey* con la intención de propiciar la complementariedad en la sala de ensayos:

- Manipulación en el sentido habitual de danza teniendo en cuenta las direcciones y corrigiendo las resistencias e iniciativas inconscientes del sujeto pasivo, o sea, del manipulado o manipulada en cuestión.

- Manipulación de unos con otros pero en un sentido más titiritero: el que manipula además de dar direcciones soporta peso y lo desplaza. Hacer grupos de dos o más manipuladores. Llegado un momento, se puede integrar la voz en plan más o menos abstracto (como quien pone voz a un títere que manipula)

- Garrotazos. Durante toda la obra me gustaría integrar en lo posible mamporrazos más o menos fingidos en plan teatro de títeres tradicional de cachiporra. Tendremos garrotes de los que no hacen daño. Me gustaría ir haciendo juegos para sacarle el máximo partido a esta idea... A ver que te inventas. Se supone que las porras sustituyen a las espadas y se combinan en algunas escenas con las pistolas. En algunos momentos quiero que haya un nivel de violencia grande y lo tendríamos que conseguir a base de garrotazos.

- Ya sabes que la percusión será la base musical del montaje. Tendremos un escenario hueco sobre el que se podrá hacer todo tipo de ruidos. Ten esto en cuenta para hacerles tomar conciencia a los actores de las posibilidades de hacer música o sonidos mientras bailan, actúan o simplemente se mueven. Como *claquetero-man* debes tener un repertorio acojonante. Así que no te digo más.



Rueda de prensa en la Nau para presentar la programación de *Sagunt a Escena* en la que se incluye nuestro *Ubú*. Es todo muy extraño porque hay prevista una acción de protesta de la Plataforma aprovechando la presencia de los medios de comunicación y de los altos cargos de la Conselleria de Cultura. La Plataforma aglutina a las distintas asociaciones de profesionales de las artes escénicas. Me extraña enormemente no conocer a ninguna de las personas que sostienen la pancarta. Me produce una sensación horrible verme enfrente de la dichosa pancarta y odio por un minuto a mis compañeros por colocarnos en esta situación. Hablo de mi idea del teatro valenciano y de la importancia que tiene para todos los que lo defendemos que los administradores públicos confíen en nuestro talento y en nuestra inteligencia. Los periodistas asistentes no me hacen ni una sola pregunta.



Una mañana de julio me levanto con una imagen chapoteando en las turbias aguas de mi cerebro: Un niño desnudo, solo, visto desde lo alto, grita... ¡Papá! ¡Caca!
Chapi me presenta las primeras maquetas sonoras que ha confeccionado con la ayuda del ordenador, y claro, todo suena muy sintético.
Sam lo fotografía todo, es como el informador de algún personaje anónimo que tuviera toda la potestad sobre lo que hacemos.
Ya sólo pienso en los ensayos. Voy a ver la sala en la que trabajaremos en l'Altre Espai. ¡Qué raro, no estoy acojonado!



21 JULIO 2005

Empiezan los ensayos. Me tiro en bomba y no salgo a la superficie hasta bastante después de estrenar. Lecturas mil. Explicaciones de aquellas tan particulares que piden constantemente los actores. Preguntas. Sorpresas. Desencantos. Juegos. Coreografías. El entrenamiento de Pedro e Inma convierte la sala en un mar de gemidos y exclamaciones variadas. Mamen inventa una expresión genuinamente Mamen y nos la contagia a todos: *papical*. Sam me pide que intente explicarle mis procesos para ayudarme mejor. Mamen se constipa. Me extraño de ver a Gema como actriz habiéndola tratado siempre como directora. Me agobio con la música. Le contagio mi angustia a Gloria y ella lidera el abordaje de las primeras canciones. Introducimos los títeres. Lo pasamos en grande. Nos damos mil mamporrazos. El día de descanso estoy extenuado. Sigo revisando todo lo que se va haciendo en paralelo. El trabajo con los actores se va volviendo cada día más exigente. David anda tan metido en harina que a penas consigue administrar la energía que le sale en plan propulsión a chorro por todas las terminaciones nerviosas de su cuerpo, Pep le llama el torito y estamos confeccionando una lista de damnificados. Pasamos lo que tenemos montado antes de irnos a la Nau a la gente del equipo. Paco y Lupe son los más positivos, les maravilla la transposición de todas las ideas a las que previamente les habíamos dado tantas vueltas juntos.

8 AGOSTO 2005

Empezamos en la Nau. Me reconcentro y me aíso. Aquel espacio es infinito. Acabo todos los días como si le hubiera dado la vuelta a la Tierra andando. Paco y yo flipamos viendo el movimiento de la pantalla al girar sobre su eje. Se incorporan los de Amores (Chapi, Pau y Àngel) con sus instrumentos que se extienden a lo largo de una docena de kilómetros cuadrados. Cantamos varias veces a tres voces, por sorpresa y con acompañamiento en directo el *Happy Birthday*, todos cumplen años esos días. A Pedro le pica un bicho exótico venido en algún barco de los que atracan allí mismo, Marisol lo lleva al ambulatorio de Sagunt y vuelve con el muslo vendado y una caja de antibióticos. Inma le apoya como coreógrafa. En la pausa diaria nos sentamos en la puerta trasera de la nave y por un momento me veo dentro de una imagen idílica de aquellas que representan la felicidad. Inma tiene problemas con el estómago cuando se estresa, como yo. Xavi, nos hace una instalación de cuerdas y poleas para subir a Paco



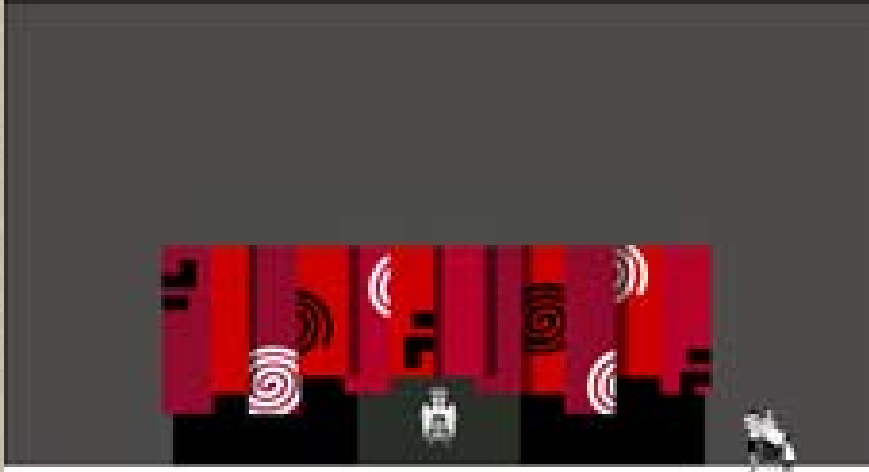
Martínez a seis metros de altura. Paco, Lupe, Ángeles, Marisol y Josep siempre andan por la Nau pendientes de todo, han puesto una cafetera ultrasónica en uno de los camerinos. Desde que dejé de fumar estoy gordo, me da igual, mejor para *Ubú*. No se aprenden el texto. Aumenta la presión y me reconcentro aún más. Discuto, como siempre, llegados a este estadio, con mi hermano. Marisol y Ángeles hacen un intento de intermediación. Dibujar. Montar. Componer. Recomponer. Muchas cosas que había imaginado las tengo que cambiar porque ahora no las veo. Paco pinta unas rayas

blancas en el espacio que queda detrás de la pantalla para conseguir integrarlo mejor en la escena, parece una extraña pista de aterrizaje. Esa noche sueño que sobre esas rayas blancas se posa una nave espacial de la que descienden unos marcianos con cabeza de ensaimada. Gloria se pasa el tiempo enganchada a la canción que ha de interpretar ella solita al final, más que difícil parece imposible de cantar. Todo hierve. La grabadora saturada de notas. Equilibrio precario. Tengo que pensar en todos y cada uno. Me pierdo. Me encuentro. Todos me ayudan cuando consiento en ello. Un día tengo que gritar y me sorprende ver este hecho irremediable y vivirlo de un modo natural. Esperanza asoma la cabeza por debajo del escenario. Ximo provoca una crisis en el grupo de tramoyas. Entran las luces. Juanjo se maneja a la perfección con todo el equipo técnico. Entra el vídeo. Le han teñido el pelo a Ángel de un rubio imposible. Hay que corregir cosas. Mas gente. Más problemas. Joan Gadea se muere increíblemente bien. Aumenta la sensación de irrealidad. Nos hemos caído todos en un mundo paralelo. Opiniones. Inseguridad. Velocidad que se domina con el cansancio. Nervios que se matan trabajando. El ronquido de la moto. Tracas, pistolas, explosiones, carreras, porrazos, mierda de palomas, grúas atronadoras. Jose Montesinos tiene vértigo y no puede subirse a lo alto del andamio. El trayecto Valencia-Sagunt y la visión diaria de ese extraño dinosaurio de hierro. Entrevistas, mi foto con el Ubú en El Mundo parece el



retrato de Dorian Gray. Mamen se queja del peso de su peluca y Quica intenta solucionar el problema. Se me rompe una chancla, me veo obligado a ir descalzo todo el día. Las canciones empiezan a sonar muy bien, Chapi tiene un don especial para trabajar con los actores. Ximo encarga ensaimadas gigantes en un horno de su barrio. David se alimenta exclusivamente de esas ensaimadas. Siguen sin aprenderse el texto. Ángeles anda tan implicada en todo el proceso que no consigue sustraerse a los problemas de los ensayos. Un día se pone tan nerviosa al ver que el texto sigue sin sonar de un modo inteligible y fluido en la boca de algún actor, que acaba en un camerino haciendo una vehemente exposición sobre el esfuerzo, el trabajo, el compromiso, el equipo y la profesionalidad. Esto produce una especie de milagro que repara las conexiones neuronales del desmemoriado en cuestión. Surge la palabra *Españacañaca*. Con la humedad, los tableros del escenario se han agrietado. Caen palomas muertas. Empiezan a montar el sonido. Siempre olvido activar el cronómetro al empezar los pases. David se encarama al marco de la pantalla como un verdadero chim-

pancé. Comienzo a tener perspectiva. Me invade una extraña lucidez. Todo el mundo cumple su papel. Me siento el producto de una coyuntura. Yo que me creía básicamente voluntad ahora dudo de mi propia naturaleza. Visualizo un gran dibujo con millones de rayas que es la representación gráfica de la energía que converge en la idea de *Ubú*. Me busco en el dibujo. Soy una maraña. Mil garabatos superpuestos. No me gusta. Cierro los ojos, contengo la respiración hasta casi ahogarme. Repito esta operación y vuelvo al dibujo una y otra vez... Al final consigo a duras penas ver algo que se parece a un títere.



9-9-05

SEPTIEMBRE 2005

¡¡ ESTRENO !!

Me voy a Alemania a recoger a la perra que

André ha comprado en Internet, quiero que se

llame Dadá.

DE COLOR ROJO FRESA FUERTE, LIMPIO Y BRILLANTE. APARECEN FINAS BURBUJAS DE CARBÓNICO NATURAL QUE DENOTA SU JUVENTUD. EN NARIZ ES INTENSO Y POTENTE, MUY NÍTIDO DE AROMAS, CON NOTAS DE FRUTAS ROJAS DE HUESO (CIRUELA, CEREZA, ETC.) Y TOQUES FLORALES QUE LE DAN CIERTA COMPLEJIDAD. EN BOCA ES MUY FRESCO DE ENTRADA Y BUENA APERTURA DE RETRONASALES, PASO AMPLIO Y MUY AFRUTADO A LA VEZ QUE CARNOSO Y EQUILIBRADO. MANTIENE UNA LARGA PERSISTENCIA.. DE COLOR ROJO FRESA FUERTE, LIMPIO Y BRILLANTE. APARECEN FINAS BURBUJAS DE CARBÓNICO NATURAL QUE DENOTA SU JUVENTUD. EN NARIZ ES INTENSO Y POTENTE, MUY NÍTIDO DE AROMAS, CON NOTAS DE FRUTAS ROJAS DE HUESO (CIRUELA, CEREZA, ETC.) Y TOQUES FLORALES QUE LE DAN CIERTA COMPLEJIDAD. EN BOCA ES MUY FRESCO DE ENTRADA Y BUENA APERTURA DE RETRONASALES, PASO AMPLIO Y MUY AFRUTADO A LA VEZ QUE CARNOSO Y EQUILIBRADO. DEMAS MANTIENE UNA LARGA PERSISTENCIA..

