

Universidad de Sevilla

Máster de Escritura Creativa

Trabajo Fin de Máster

Modalidad: Creación

LA LIGERA SOSPECHA DE QUE ALGO NO ANDA BIEN

Autora: Amalia Romero Parejo

Tutora: M^aJesús Orozco Vera

Curso 2021 | 2022



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Septiembre de 2022

Contenido

LA LIGERA SOSPECHA DE QUE ALGO NO ANDA BIEN	1
MEMORIA JUSTIFICATIVA.....	50
1.- Punto de partida de la creación. Objetivos y Fundamentos.....	51
2.- Estructura de la composición.....	52
3.- Técnicas y estilos ensayados.....	54
3.1. Género.....	54
3.2. Acción.....	54
3.3. Personajes.....	56
3.4 Tiempo y Ritmo	57
3.5. Espacio	62
3.6 Lenguaje.....	66
3.7. Códigos sonoros.....	68
3.8 Uso de la sátira	70
3.9 Simbolismo	71
4.- Dificultades y soluciones.	74
5.- Resultados.....	75
6.- Bibliografía consultada y aplicada.	76

LA LIGERA SOSPECHA DE QUE ALGO NO ANDA BIEN

Obra de teatro

escrita por

Amalia Romero

Trabajo de Creación Literaria

Tutora: M^aJesús Orozco Vera

Máster de Escritura Creativa | 2021-2022

PERSONAJES

ALCALDE

ACTAS

INQUILINO

CHICA

CHICO

NOA

MATEO

SANTIAGO

HOMBRE 1

HOMBRE 2

HOMBRE 3

HOMBRE 4

JEFA

REPARTIDORA

GENTE DEL CENTRO COMERCIAL

DOCTOR

RESTO DE MÉDICOS

BAILARINA

CLIENTES URNAS

ANCIANO

YERNA

HIJO

PINTORA

SOFÍA

1. CIUDAD SANA

Sobre el escenario se ilumina un cuerpo tumbado, de perfil. Es el ALCALDE. Puede verse la cara. Mantiene los ojos muy abiertos. Parece un muñeco disecado. Lleva un traje de chaqueta color gris. Su barriga tiene la forma de una gran cúpula de piel, de casi medio metro de alto.

(La camisa o camiseta que la cubre se sube sola lentamente, descubriendo la inflada barriga. Tras esto, una lágrima cae por la cara del tipo. Toma unos segundos para observarse la imagen, con un acompañamiento musical, hasta que las luces bajan ligeramente, dejando solo un foco blanco en la barriga, donde se proyectan unas sombras que van representando distintas escenas. Solo se observan siluetas oscuras de: un mayor regañando a un niño; una figura ajustándose la chaqueta; un mayor cortándose el pelo con tijeras; un sargento colocándose el arma en el hombro; dos mayores discutiendo sofocados; un mayor negando una copa que le ofrecen, y luego cogiéndola; y, finalmente, un mayor al que le condecoran con una medalla. Todas las escenas se han ido sucediendo progresivamente. En el campo sonoro: voces ahogadas, inentendibles, que provocan un embotamiento hipnotizante. Las sombras desaparecen. La camisa o camiseta envuelve la tripa a la misma velocidad. Se hace la luz en todo el espacio. No hay escenografía, salvo por una escultura de Apolo de Belvedere en primer término, en el lado izquierdo. Un joven encorvado, el ACTAS, aparece por una pata. Lleva consigo una máquina de escribir, un pupitre de primaria y una silla pequeña todo a la vez. Va corriendo como puede hacia la esquina inferior izquierda del escenario; coloca el pupitre con la máquina encima y la silla dentro. Se fija entonces en el ALCALDE, que no lo vio al entrar, y luego mira a público. Sigiloso, se le acerca por donde tiene las piernas y le da unos codazos en la tripa).

ACTAS.- Señor alcalde. *(Pausa. Mira nervioso al público. Le da otra vez)* Señor alcalde.

ALCALDE.- *(Sin cambiar la mirada)* ¿Mhm?

ACTAS.- Tiene que decir su discurso.

ALCALDE.- *(Le mira)* ¿Mhm? *(El ACTAS señala al público con la cabeza)*. Oh. *(Se levanta poco a poco, incomodado por su gran barriga)*. Gracias, gracias. ¿Qué día es hoy?

ACTAS.- Hoy es el día del discurso.

ALCALDE.- Claro, gracias, lo olvidé.

(El ACTAS asiente y se marcha corriendo a su puesto del pupitre. Saca de la pata más cercana una pequeña columna de folios de su misma altura, coge un folio de la cima, lo pone en la máquina y posa sus dedos en las teclas. Espera en tensión. En cuanto el ALCALDE hable, se pondrá a escribir. Entretanto, el ALCALDE se ha aproximado a proscenio a duras penas).

ALCALDE.- *(Se aclara la garganta. Pausa. A público)* Un babilonio se ha ababillado y atabillado con una trabilla y una hebilla mientras garbillaba. ¿Quién lo desababillará y desatabillará de la trabilla y la hebilla? El desababillador y desatabillador que lo desababillare y desatabillare de la trabilla y de la hebilla, buen desababillador y desatabillador será.

ACTAS.- *(Deja de escribir. Se acerca al ALCALDE con júbilo)* ¡Muy bien, muy bien! Gran discurso, gran sentencia, señor alcalde. Firme, escueto, incomprensible y muy pocos lograrán pronunciarlo.

ALCALDE.- Gracias, gracias, mi buen amigo.

ACTAS.- *(Pausa)* ¿Ha notado al nuevo inquilino?

ALCALDE.- La verdad es que...

ACTAS.- Tendrá que ir a verlo, cada vez se nota más. Está esperándole.

ALCALDE.- Nada me apetece menos, pero, cuanto antes, mejor. Venga, márchate y no nos molestes hasta que yo te indique.

ACTAS.- Sí, señor *(vuelve a su puesto y escribe a toda prisa. Escribirá todo el tiempo, haciendo sonar el traqueteo característico de la máquina de escribir).*

(Entra el INQUILINO. Observa la zona con precaución).

ALCALDE.- ¡Querido! *(Se acerca al joven y lo abraza fuerte por un hombro)* ¡Cuánto nos alegramos de verle en esta tarde tan lluviosa!

INQUILINO.- Pero, si no llueve.

ALCALDE.- No puedo controlar mi labia. ¿Nervioso ante la estancia que le aguarda?

INQUILINO.- Diría que motivado, señor.

ALCALDE.- ¡Esa es la actitud! Como ve, conservamos nuestro estilo nihilista, pobre, caucásico; casi gubernamental, ¿comprende?

INQUILINO.- No le llego a...

ALCALDE.- Mi oficio de alcalde no me ha impedido animar a que se sostuviera la estética del lugar. *(El INQUILINO observa el espacio y se encoge de hombros).* Es algo muy importante, yo mismo contraté a albañiles y decoradores profesionales para que

dieran a las calles un toque fresco y natural, pero sin abandonar la clase de la que estamos hechos. Y hablando de todo un poco, ¿qué opina usted de la política de hoy en día?

INQUILINO.- ¿De la política? (*Pausa*) Bueno, como no sé mucho sobre el tema, no puedo llegar a opinar nada.

ALCALDE.- (*Horrorizado*) Pero bueno, ¿cómo se atreve? ¡En este lugar está obligado a opinar de todo! Es una de nuestras leyes.

INQUILINO.- Pero es que no tengo nada que decir.

ALCALDE.- Siempre se tiene algo que decir, eso es lo que da identidad a alguien. ¿Usted se cree que es digno de confianza el que no opina nada de nada?

INQUILINO.- Quizá de algunas cosas sí que opino.

ALCALDE.- ¡De todo tiene usted que opinar! Eso es lo que le da sentido a la vida, nombre a los barrios, luz a los árboles, sabor a la carne...

INQUILINO.- Está bien, pues, opino que... me parece bien, que es necesaria.

ALCALDE.- (*En alto, al ACTAS*) Apúntelo: "es necesaria".

ACTAS.- ¡Sí, señor!

INQUILINO.- ¿Qué?

ALCALDE.- Por aquí, por favor. Aquí tendrá todo lo que necesite y más: atención primaria, centros comerciales, mujeres... Hasta tenemos un parque de homosexuales. Aunque solo salen los martes, viernes y domingos. Pero le va a encantar.

INQUILINO.- (*Contempla la escultura de Apolo de Belvedere*) ¿Y esto?

ALCALDE.- El bueno de Winckelmann.

INQUILINO.- ¿Quién?

ALCALDE.- El autor de esta maravilla.

INQUILINO.- ¿Él fue quien lo esculpió?

ALCALDE.- No, hombre, no. Esculpir sería demasiado trabajo. Él solo se encargó de alabar la figura del hombre griego.

INQUILINO.- Comprendo.

ALCALDE.- ¿Opina usted algo sobre el hombre griego?

INQUILINO.- ¿Tengo que responder en este momento?

ALCALDE.- Ah, el bueno de Winckelmann... ¿Sabe? Cuenta la leyenda que por las noches su espíritu se reencarna dentro de la escultura y puede oírse su voz salir de ella.

INQUILINO.- ¿Y no sale?

ALCALDE.- ¿Cómo?

INQUILINO.- ¿No sale de la escultura?

ALCALDE.- Ah, no, le gusta permanecer dentro. Es un amante absorto de la escultura griega... *(Se quedan en silencio observándola)*. Bien, podemos continuar nuestro paseo, pero, antes, tratemos de imitar su postura.

INQUILINO.- ¿Para qué?

ALCALDE.- Para empaparnos de su honor y de su bravura. ¿Tiene usted sentido del honor?

INQUILINO.- Tengo sentido de la orientación. ¿Le vale?

ALCALDE.- Mientras todo tenga un sentido... Vamos, siga mis movimientos *(procede a colocarse igual que la estatua. El inquilino hace lo mismo, más inseguro)*. Lo hacemos siempre, no se apure, da buena suerte *(con los últimos movimientos, la terminan de imitar)*. Ahora, quieto. *(Pausa)* No respire, joven. *(Permanecen los dos completamente estáticos. A los pocos segundos el INQUILINO mueve los ojos muy rápido; se está poniendo nervioso. El ALCALDE cesa)* Perfecto. Bien hecho. ¿Es su primera vez?

INQUILINO.- Sí.

ALCALDE.- Se nota. *(Pausa)* Como ve, no me gusta presumir, pero somos una ciudad sana y justa. Las cosas están muy bien, las cosas están como debieron estar.

INQUILINO.- ¿Y qué tal como deben estar?

ALCALDE.- *(Pausa)* Como debieron estar. Las cosas están como debieron estar.

INQUILINO.- Como debieron estar.

ALCALDE.- Así es, me entiende usted bien, bien...

2. CEPO

Sala de estar de una pareja joven. Hay un sofá en medio, de cara al público, donde está sentada la CHICA, leyendo un libro. A la derecha hay una encimera de cocina en forma de "L". A la izquierda del escenario, en primer término, un perchero.

(Entra el CHICO por la izquierda, desde el fondo. Sin mirar por donde va, pisa un cepo de caza grande que le atrapa una pierna. El cierre del cepo sonará como el crujido de un tronco pesado. Al momento de abrir la boca, el grito será sustituido por la Sonata nº16 en D Mayor de Mozart, mientras el CHICO se retuerce en cámara lenta. La música se apaga a los pocos segundos. El CHICO cojea para ir a la cocina. Coge una manzana

del frutero y empieza a comerla a mordiscos, todo con expresión de sufrimiento. La CHICA lo mira. Ella no puede ver el cepo).

CHICA.- *(Interrumpe su lectura) ¿Pasa algo?*

CHICO.- *(Le cuesta reaccionar, por el dolor) ¿Qué?*

CHICA.- *Que si pasa algo.*

CHICO.- *No.*

(El CHICO se retira el sudor con el dorso del brazo, deja la manzana y va hacia el perchero. Cada paso que da es un horror. Se quita la camisa vaquera y la cuelga. Lleva debajo una camiseta. Al dar la vuelta, tropieza y cae. Grita).

CHICA.- *(Pausa. Tranquila) ¿Necesitas que haga algo por ti?*

CHICO.- *¿Que no! ¿Cómo te lo tengo que decir? (La CHICA vuelve a su lectura. El CHICO se levanta poco a poco, con cierta torpeza. Va a la cocina, se termina su manzana y tira el corazón a la papelera. Se agacha e intenta quitarse el cepo. Tras un gran esfuerzo, lo consigue. Coge papel de cocina y se quita la sangre de la piel. Ahora vemos su piel blanca con la marca de la herida. Se adelanta cojeando de nuevo y se sienta en el sofá. Se miran y se sonríen forzosamente. Vuelven a mirar al frente. Silencio).*

CHICA.- *(Cierra el libro) No me encuentro nada bien.*

CHICO.- *La grúa se ha llevado el coche.*

CHICA.- *Llevo varios días sin pegar ojo.*

CHICO.- *La zona estaba sin pintar.*

CHICA.- *Tengo pesadillas.*

CHICO.- *No me di ni cuenta.*

CHICA.- *Me hacen caminar por una cuerda que está muy alta, entre dos edificios.*

CHICO.- *Cada vez te cogen más rápido y desprevenido.*

CHICA.- *No hay nadie más en el sueño, pero noto que me están obligando.*

CHICO.- *Después he tenido que pagar un ojo de la cara, vaya unos farsantes.*

CHICA.- *Y yo siento un vértigo terrible.*

CHICO.- *Se nota que están cómodos.*

CHICA.- *Cuando recuerdo el sueño por la mañana, todo se me hace más difícil.*

CHICO.- *La cola era inmensa y me hicieron llegar tarde a la reunión de ventas.*

CHICA.- *Tengo miedo a que me miren en el super.*

CHICO.- *Los cabrones no saben lo que es currar de verdad.*

CHICA.- *A que piensen algo malo de mí.*

CHICO.- Mucho hablar, pero luego nada.

CHICA.- A veces me siento como un mosquito.

CHICO.- *(A la vez)* Seguro que el jefe me echa.

CHICA.- Feo y desagradable.

CHICO.- *(A la vez)* Todo por la grúa.

(Silencio).

CHICO.- Ya son muchos años en la misma empresa...

CHICA.- Este libro no está mal, pero me aburre.

CHICO.- Sigo sin ascender y ya no sé qué hacer.

CHICA.- Me lo pintaron genial, pero es mentira.

CHICO.- No sé si es que soy yo el problema.

CHICA.- Me lo recomendó David, el del quinto.

CHICO.- Siempre creo que todo es una mierda.

CHICA.- No me quiso prestar el suyo.

CHICO.- Estoy cansado de pensar así.

CHICA.- Y solo había de tapa dura.

CHICO.- Porque no veo esperanza en el futuro.

CHICA.- Me dijo “yo es que no dejo libros”...

CHICO.-¿Cómo voy a saber mejorar?

CHICA.-¿Se puede ser más tacaño?

CHICO.- Cuando me creo que lo estoy haciendo bien, cometo algún error.

CHICA.- Es la última vez que me dejo aconsejar por el vecino.

CHICO.- Es un bucle infinito, inútil.

CHICA.- No hacen buenas historias.

CHICO.- A veces siento que no valgo.

CHICA.- *(A la vez)* Tendré que ver una serie.

CHICO.- Que no merezco nada.

CHICA.- *(A la vez)* De las de siempre.

(Silencio. Se miran serios. Se besan).

CHICO y CHICA.- Vamos a la cama.

3. DOS HUEVOS

Espacio vacío, salvo por la escultura de Apolo, en el mismo lugar del principio. Por un lado, entran NOA, MATEO y SANTIAGO, cada uno con un cubo de palomitas individual. Se quedan esperando por el medio mientras miran a su alrededor y charlan sobre la obra que van a ver: «tiene buena pinta», «no pensé que pudiéramos comer aquí», «¿cómo creéis que será?», «tengo ganas de que empiece», «tenía que haberme pedido las grandes», «parece que va a empezar», «son esos de ahí», «nos sentamos por acá». Se sientan, bien en unos asientos reservados de la primera fila de butacas, bien en unas sillas aparte que pueden ir en el pasillo de escaleras. Se hace oscuro. Empiezan a comer.

(Tras unos segundos, en el escenario entran a la vez HOMBRE 1, HOMBRE 2, HOMBRE 3 y HOMBRE 4 por cada esquina del escenario. Su ropa es atemporal, siendo HOMBRE 1 el más arreglado y HOMBRE 4 el que menos. Desde sus braguetas salen sus testículos, que son del tamaño de dos sacos de arena, y que transportan en un carro portamaletas que les llega por debajo de la cadera. Cada uno lleva el suyo. En la otra mano, un taburete. Caminan hacia el centro del escenario y se sientan en círculo. De fondo suena levemente el instrumental de lo que cantarán a continuación, pero de forma sutil, como si representara un caminar de puntillas. Charlan durante un rato sin que se les llegue a escuchar. Sus gestos son desgarbados. Comienza la canción:

TODOS.-

Es genial, es genial
el poder de gobernar,
pisar fuerte los pedales
y buscar el destacar.

Es el hombre verdadero
el que gana su dinero,
al que le pesan los dos huevos,
como a un genio su cerebro.

Honorable aventurero
apasionado como un perro,
el que suda por su esfuerzo,
el que gana su buen puesto.

Es genial, es genial
demostrar virilidad,
no por tener que esconder,
sino por lo de reinar.

(HOMBRE 4 se sale del grupo y se dirige a la estatua griega con un aire de nostalgia y victimismo. Canta con un ritmo más lento).

HOMBRE 4.- Pero en algo yo fallé,
no cumplí el cien por cien.

(agarrándose los michelines) Me cegué por mis pasiones;
(cabizbajo) no seguí las instrucciones.

HOMBRE 1.- *(Rompiendo la canción, se acerca al derrotado)* ¿"Fallar"? ¡Absurdo! Lo que prima aquí es el control. Hacemos lo que queremos cuando queremos y porque queremos.

HOMBRE 4.- *(Señalando el cuerpo esbelto de la escultura)* Pero este era otro de los puntos. Formaba parte de ser hombre.

HOMBRE 1.- *(A los otros)* ¿Y qué es también ser hombre?

HOMBRE 2.- ¡La fuerza de voluntad! *(Hace un gesto que indica que vuelva a sonar el instrumental).*

HOMBRE 1.- *(Retoma la canción al ritmo original)*

Si algo se vuelve complejo,
un ensayo es lo mejor;
cambiará los requisitos
para ser un buen varón.

(En el segundo verso, HOMBRE 3 se saca del atuendo una libreta y un bolígrafo, escribe un poco durante los versos siguientes y le hace un gesto de "okey" a HOMBRE 2, que se saca de su atuendo una maza de mango largo y destroza la escultura de un golpe).

TODOS.- Es genial, es genial

el poder de autoridad:
cambiar leyes al azar
si nos va a beneficiar.

(El instrumental se ralentiza, los cuatro se juntan y adquieren una actitud de confidencialidad, como quien va a contar una historia de terror).

HOMBRE 1.- Es fatal,
HOMBRE 2.- es fatal
HOMBRE 3.- lo que no es virilidad.
HOMBRE 4.- Todo lo externo al hombre,
HOMBRE 2.- (*Asustado*) lo que espero no explorar.
HOMBRE 3.- Es fatal,
HOMBRE 4.- es fatal
HOMBRE 1.- demostrar humanidad.
HOMBRE 2.- Lo que no es negro es blanco;
HOMBRE 1.- si lo digo yo es verdad.

TODOS.- (*Se cantará en decrescendo, siendo la última nota la más larga, como un canto profético*):

Y cualquiera que parezca
un hombre o similar,
que no cumpla estos principios,
sea-rre-pen-ti-rá.

(Pausa. Aplausos, en los que se incluyen los tres jóvenes. Luz de flash. Los cuatro hombres saludan a público un par de veces, se estrechan la mano entre ellos y se marchan. El ACTAS, vestido de esmoquin, sale con una escoba y un recogedor y retira las rocas más grandes que hayan podido quedar por el espacio. Mientras NOA, MATEO y SANTIAGO se levantan e intercambian comentarios que no se escuchan por el bullicio mientras se adentran de nuevo en escena. El ACTAS se marcha por donde ha venido y disminuye el bullicio. Escuchamos a los jóvenes).

NOA.- (*Por las palomitas*) ¿No os las acabasteis?

SANTIAGO.- No.

NOA.- ¿No?

MATEO.- ¿Qué quieres? No dio tiempo.

SANTIAGO.- Sí, un poco corto.

(Siguen comiendo de vez en cuando. Lo harán durante toda la conversación).

NOA.- Ay, pero no estuvo mal. Si bien tiene bastante razón. Tenemos mucho poder...

(Silencio) ¿Vieron que estamos perdiendo, poco a poco? Estamos perdiendo de nuevo

nuestra jerarquía, nuestra manera de ser, nuestro ranking. Siempre íbamos los primeros, pero ahora no se sabe quién está ganando. Y nosotros merecemos el balón.

MATEO.- ¿De qué hablas?

NOA.- De las mujeres. De las mujeres frente a nosotros. Las cosas han cambiado tanto que ya no se diferencia lo que está bien de lo que está mal. Lo justo de lo injusto.

SANTIAGO.- ¿Y por qué dices que merecemos el balón?

NOA.- Ah, yo hablo por mí. Yo no sé cómo serás tú, yo hablo por mí. Yo sé que soy el mejor. Soy mejor que las mujeres. Y, como soy varón y soy el mejor, por ende, todos los varones son mejores. Siempre ha sido así, además.

SANTIAGO.- Eso quiere decir que yo...

NOA.- Ah, yo hablo por mí. Yo solo aplico la lógica, yo no hablo por ti, no sé cómo eres tú; yo sé cómo soy yo. Yo sé muy bien que soy mejor, no es tan difícil.

SANTIAGO.- Pero estás hablando de los hombres, luego estás hablando en general.

NOA.- En general respecto a mí, porque de algún lado tendré que sacar la referencia, que es la personal. ¿Me entienden?

MATEO.- Sí, eso creo..., pero ¿cuál es el problema?

NOA.- Que ya no estamos como al principio. Tenemos que encontrarles los defectos a las mujeres para protestar. Venga, jueguen conmigo. Les propongo ese reto, decir defectos. Sabemos que las mujeres tienen cosas malas, ¿verdad?

SANTIAGO.- Sí, sí.

MATEO.- Oh, sí, claro.

NOA.- Bien. Vamos a nombrarlas una por una. Defectos de las mujeres.

(Silencio. Se alternan los ademanes de decir algo entre los tres, pero se apagan pronto: "El... La... Y qué tal... Lo de... Las mujeres... Pues... Bueno...").

SANTIAGO.- Sienten mucho.

NOA.- ¡Sí, sienten mucho!

MATEO.- Mucho, sí.

NOA.- Mucho, mucho.

MATEO.- Pero eso es por la empatía, ¿no?

SANTIAGO.- Ay, sí, son muy empáticas. ¿Se acuerdan de Olivia?

NOA.- Ah, Olivia...

MATEO.- Como para no olvidarla, con esa sonrisa tan dulce.

SANTIAGO.- Sí, tan dulce... Es como si supieran que tienen ese catalizador de dulzura. Pues, cada vez que hablaba con ella cuando tenía un problema, después estaba como

nuevo. Saben qué tienes y saben perfectamente qué decir. Bueno, y qué me dicen de mi madre.

MATEO.- Oh, tu madre...

NOA.- Venga, si te pones ahora a hablar de las madres...

SANTIAGO.- Ustedes saben que yo tengo la mejor madre del mundo. Me contaba cuentos, me cocinaba croquetas variadas...

MATEO.- Eh, si tenemos que hablar de la mejor madre del mundo, entonces tenemos que hablar de la mía.

NOA.- ¡Chicos, ya vale! No estamos aquí para hablar de las madres, estamos aquí para hablar de las mujeres. Ya sabemos que las madres son lo mejor del mundo. Defectos, defectos de las mujeres.

(Silencio).

MATEO.- Sangran.

NOA.- Sí, pero eso es natural en ellas.

MATEO.- Verdad, verdad.

SANTIAGO.- Cierto. *(Pausa)* Bueno, en esos nueve meses del embarazo... son bastante inútiles.

MATEO.- Sí, pero... sin esos nueve meses no sería posible la evolución de la humanidad.

SANTIAGO.- Ah, tienes razón.

MATEO.- Sí... Oigan, ¿cómo es posible retener la evolución de la humanidad dentro de tu vientre? Es como una especie de nave espacial que puede explotar en cualquier momento y tú tienes que cuidar de que no explote.

NOA.- No nos vamos a entretener con...

SANTIAGO.- ¿Saben que yo siempre tuve un complejo con ese tema?

NOA.- ¿Con las naves espaciales?

SANTIAGO.- ¡No, con el embarazo!

MATEO.- ¿Qué pasó?

SANTIAGO.- No pasó nada, realmente. El caso es que como yo siempre crecí con grandes referencias; qué se yo, con Neil Armstrong, Albert Einstein, James Brown...

NOA.- Y un largo etcétera, sí.

SANTIAGO.- Siempre tuve la sensación de que podía hacer cualquier cosa, de que era invencible, de que todo lo tenía al alcance de mi mano. Hasta que me di cuenta de que nunca podría hacer una cosa.

MATEO.- ¿El qué, *man*?

SANTIAGO.- Quedarme embarazado. Tener un bebé adentro y dar a luz. Y he de admitir que, cuando lo descubrí, de pequeñito, inocente, sentí cierta envidia. Fue duro luchar contra la idea en aquel momento.

MATEO.- ¿Y cómo se supone que arreglas eso?

NOA.- (*Hasta las narices*) ¡Pues casándose y teniendo hijos y acompañando a la mujer en todo el proceso! ¡No queda otra! Chicos, tenemos que pensar en defectos, ¡defectos!
(*Silencio*).

SANTIAGO.- Es que no se me ocurre nada porque las cosas en las que no eligen son naturales en ellas y las que eligen son bastante buenas.

MATEO.- Hablan mucho.

NOA.- ¡Sí, hablan mucho!

SANTIAGO.- Hablan mucho, es verdad.

MATEO.- Aunque..., si nosotros escuchamos poco, entonces es un problema, pero... si, cuando tenemos una conversación, escuchamos todo, eso no debería ser un problema, ¿no? El emisor emite y el receptor escucha, ¿no?

NOA.- ¡Ya lo estás poniendo difícil otra vez!

MATEO.- ¡Ay, lo siento!

NOA.- Piensa, loco, piensa. (*Pausa*) Ya sé.

SANTIAGO.- ¿El qué?

NOA.- Se me acaba de ocurrir un gran defecto, muchachos.

MATEO.- ¡Habla, habla!

NOA.- El caso es que, como ellas están en tal alta posición, a la hora de buscar a un hombre, siempre van a elegir a alguien igual que ellas.

MATEO.- ¡Ah, vaya, vaya!

SANTIAGO.- Ya sé por dónde vas...

NOA.- Y a los que no eligen se convierten en unos desgraciados...

MATEO.- ¡Tienes razón! Yo lo sé, me han rechazado muchas veces, conozco lo que dices.

NOA.- Siempre van a escoger al que está en la misma posición y, como la mayoría no estamos en tan alta posición, nos quedamos solos. ¡Nos quedamos sin mujeres!

SANTIAGO.- ¡Es horrible!

NOA.- Si pudiéramos, nos quedaríamos con mamá todo el tiempo, pero eso no se puede, porque ellas al final se mueren y...

MATEO.- ¡Ya lo tuviste que recordar, cabrón! (*se emociona*).

NOA.- Bueno, disculpa. Lo que quería decir es que al final las madres se van o, si no se van, no queda bien que estemos en casa de una madre todo el año, ¿verdad? Eso no... no queda bien.

SANTIAGO.- Bueno, habla por ti, porque si tenemos que hablar de mi madre la cosa cambia porque...

NOA.- ¿Quieres parar con las madres? ¡La madre que te trajo! *(Pausa)* ¡Pero muy bien, ya tenemos un defecto! Aunque sea uno chiquitito.

MATEO.- ¿Y ahora qué?

NOA.- Ahora hay que repetir este defecto todas las veces que podamos. Recuperar lo que es nuestro.

(Silencio).

MATEO.- Oigan, si para nosotros fue tan complicado encontrar un solo defecto de las mujeres..., ¿qué dirán ellas de nosotros?

SANTIAGO.- No lo quiero ni pensar.

4. ESFUERZO

Sala de estar de la pareja joven del cuadro 2. El sofá en el que estaban sentados está partido por la mitad, asomándose el relleno resquebrajado. Los lados están situados casi en los extremos del escenario. La CHICA está sentada en el lado derecho, y el CHICO está sentado en el izquierdo. Ambos lados miran ligeramente hacia dentro. En medio de ambos, se encuentra un rocódromo de un metro de ancho, colocado de manera que los separa. A oscuras.

CHICA.- Cariño, ya le he dicho al albañil que venga la semana que viene a pintar las paredes.

(Luz puntual en el CHICO, que retira la vista de su libro de manera súbita. Gira su cabeza en dirección a la CHICA. Luz puntual en CHICA, que lee cómodamente. El CHICO cierra su libro, lo deja a su lado, toma aire y... luz puntual en el rocódromo. Se muerde el labio concienciándose, se levanta, va hacia el rocódromo hasta arriba, suspira y se pone a escalar. Pasa al otro lado y baja. Descansa apoyado en las rodillas).

CHICO.- *(A la CHICA)* Cariño, verás... Quizá, y solo quizá, el que el albañil, ese albañil al que has llamado, que venga la semana que viene a pintar las paredes, justo la semana que viene, no es muy buena idea.

CHICA.- *(Deja el libro)* ¿Por qué, cielo?

CHICO.- Pues porque antes, como ya te comenté, quiero ver si podemos hacer ese hueco en el salón para colocar el tocadiscos de mi abuelo.

CHICA.- ¡Ah, sí! Tu tocadiscos, tu precioso tocadiscos. Es tan bonito ese tocadiscos... Sin embargo, mi amor, como ya comentó el albañil al que yo llamé, con el que tú hablaste también en manos libres, ¿recuerdas? Conmigo, por teléfono, el mío... Dijo que hacer ese hueco era una opción inviable, ya que por ahí pasaban los cables de la tele. Nuestra importante y necesaria tele.

CHICO.- Así es, tienes razón, ahora recuerdo, nuestra maravillosa tele, claro... Sin embargo, lo cierto es que mañana iba a venir un albañil diferente, amigo mío, de hace muchos años, al que le conté todo el tema del tocadiscos y que me dijo que a lo mejor había una manera de hacer ese hueco en la pared, tesoro. Nunca viene mal una segunda opinión *(va a marcharse, pero le detiene ella al hablar)*.

CHICA.- *(Pausa)* ¿Y qué manera es esa, querido?

CHICO.- *(Pausa)* Pues no lo sé, mi amor. Maneras, que seguramente conozca el albañil, el profesional, mejor que yo, que no es mi ocupación.

CHICA.- Ya...

(El CHICO le sonríe, se da la vuelta, sube el rocódromo, baja por el otro lado, se retira el sudor de la frente y vuelve al sillón con el libro. La CHICA se quedó congelada en la misma postura. Cuando él ya está en su sitio, ella intenta continuar su lectura, pero no puede concentrarse. Deja el libro de nuevo, se levanta, va hacia el rocódromo, retrocede, va, retrocede, se retuerce de la impaciencia y entonces sube, baja por el otro lado, descansa sobre sus rodillas y va hacia el CHICO).

CHICO.- *(Animado)* Hola, cariño. Qué alegría verte por aquí.

CHICA.- Ya, qué alegría... Hola. Verás, tesoro mío y de mi corazón. Respecto a lo de ese albañil amigo tuyo... ¿No crees que podría ser un poco precipitado el haberle llamado? Sobre todo sin avisarme, que no es el caso que nos ocupa, pero solo lo comento.

CHICO.- *(Ríe con un gallo)* ¿Y qué te hace pensar, pichón, que es una idea precipitada el haber llamado a un viejo amigo generoso amable y talentoso para una inquietud que nos ha salido en nuestra casa?

CHICA.- Bueno, básicamente, y no quiero sonar pretenciosa, quizá es el hecho de que: primero, llevarás un tiempo sin saber de él; segundo, que no te ha querido contar esa forma que tiene de evitar que el hueco de la pared dé con los cables de la tele; y tercero, que a lo mejor no tenemos mucho tiempo para esa reforma antes de pintar las paredes.

CHICO.- Y... ¿por qué no tenemos tiempo para esa pequeña, estrecha, diminuta e ínfima reformilla?

CHICA.- Porque mis padres vienen a visitarnos desde Polonia, mi amor.

CHICO.- Oh.

CHICA.- Por eso me gustaría que las paredes estuvieran listas para cuando ellos llegaran, tesoro. ¿Comprendes?

CHICO.- Sí.

(La CHICA sonríe, se da la vuelta, sube el rocódromo, baja por el otro lado, se airea la camiseta por el pecho y vuelve al sillón con el libro. El CHICO suspira con cara de enfado, deja caer el libro y mira el rocódromo con disgusto. Se levanta mucho más pesado y va al rocódromo a paso lento. Lo sube con más esfuerzo. Cuando llega arriba, mira hacia abajo y decide quedarse ahí, a medio camino).

CHICO.- Pedazo de trozo de bombón...

CHICA.- ¿Sí, mi cacho petunia?

CHICO.- Respecto a esa idea que has comentado, si me ha parecido oír bien, de que vengan tus padres... Bien, esa idea, esa ocurrencia, ese planteamiento, ¿cuándo pensabas comentármelo? Si se puede saber.

CHICA.- Pues, dadas las circunstancias, cuando tú me dijeras lo de tu amigo el albañil.

CHICO.- Ya... ¿Sabes? No sé, no estoy muy seguro, de si es tan buena idea el que vengan tus padres justo en este momento, cielo mío.

CHICA.- ¿Por qué dices eso, capullo de alhelí?

CHICO.- Pues porque ando un poquito, solo un poquiiiito estresado con el trabajo, mi amor. Un poquiiiito estresado. De modo que, como aún estamos a tiempo, y las agencias de viajes son tan generosas, agradecería que vinieran una semanita o dos más tarde, si no te importa a ti, pichoncito rechoncho.

(El CHICO elimina su sonrisa de súbito y baja rápido. Al sentarse se pone el libro abierto a la altura de los ojos y muy cerca. La CHICA resopla y tira su libro al suelo con rabia. Da vueltas toscas en círculo, con la mirada perdida, hasta que decide ir al rocódromo, pero se detiene para mirarlo de arriba abajo. Se frota la cara con las manos, asimilando

el esfuerzo que tiene que hacer. Se tira de los pelos, mira de un lado a otro y decide subir, pero se queda arriba, como él ha hecho antes).

CHICA.- *(Seca)* Cariño.

CHICO.- *(Sin bajar el libro)* ¿Sí?

CHICA.- Mis padres van a venir.

CHICO.- *(Seco)* Por qué.

CHICA.- Porque solo pueden venir a verme tres veces al año. Viven en Polonia, por si no lo sabías.

CHICO.- Lo sé, y no me lo has dicho antes. No me viene bien la fecha que has cogido.

CHICA.- Me pudo la emoción. Pero no te suele venir bien ninguna fecha.

CHICO.- Eso no es verdad.

CHICA.- Sí lo es *(se baja. Se queda parada delante del rocódromo).*

(Silencio. El CHICO baja el libro al regazo, mira al rocódromo y deja el libro en el asiento. Va hacia el rocódromo y se queda parado delante de él. Ambos están frente a frente, separados por el rocódromo. No pueden oírse con este en medio).

CHICO.- *(Susurro, posa su mano en el rocódromo)* No me avisaste... *(Pausa)* ¡Eres una egoísta! *(Empieza a golpear la pared con los puños y a proferir gritos. La CHICA permanecerá quieta).* ¡Impaciente, caprichosa, presumida, egoísta! ¿Por qué no me consultas las cosas? ¡Haces lo que te da la gana! ¡Te importo una mierda! ¡Pregúntame las cosas antes de hacerlas! ¡Asquerosa pesada, cansina, tocapelotas, cabrona estúpida! ¡Haces lo que te da la gana! ¡Haces lo que te da la gana! ¡Cabrona! ¡Siempre igual, decidiendo sin mí! *(Se queda clavado en la postura, recuperando el aliento).*

CHICA.- *(En el momento que el CHICO pronuncia la última palabra, estalla de la misma forma)* ¡Cabrón! ¡Insensible, no tienes ni idea de nada! ¡Siempre con tus tonterías, solo piensas en ti y en tus intereses! ¡Siempre quieres tener la última palabra! ¡Quejica, pesado de mierda, que no tienes ni idea de nada! ¡Ególatra pretencioso! ¡Chulo pedante, patético, sinvergüenza! ¡Estúpido gilipollas, no haces más que decidir tonterías que solo te benefician a ti! ¡Egoísta, cruel, egoísta! *(Se queda clavada en la postura).*

(Ambos deshacen su postura, cabizbajos. Silencio. Meditan un instante, miran hacia arriba y comienzan a subir el rocódromo poco a poco, a la vez. Cuando llegan arriba, están cara a cara).

CHICO y CHICA.- Vamos a la cama.

5. CONSTARÁ EN ACTA

En medio del espacio un cuarto de baño delimitado por un cuadrado de luz blanca. A la izquierda, tirado en una esquina y medio roncando, el ACTAS, con su máquina de escribir en el regazo y su papel preparado. El lavabo a la izquierda, en primer término. En el medio, atrás, un váter tres veces más grande de lo habitual. Encima, sentado, con las piernas abiertas, el ALCALDE. Está mucho más delgado que la primera vez, de manera que solo se le nota un cierto sobrepeso. Va pasando informes delante de él, usando el váter como mesa, y los va sellando con un sello de mano. Lo pasa a un lado y toma otro del suelo o bien de los aviones de papel que pasan volando por el espacio de vez en cuando. Él coge uno, lo deshace, lo lee, lo coloca y lo sella. Los que no le convencen, los hace bolas, y así sucesivamente.

(Por una pata entra el INQUILINO, que se aproxima a la puerta invisible del baño confuso, mirando hacia atrás varias veces. Abre con delicadeza y observa al ALCALDE junto a todo lo demás detenidamente).

INQUILINO.- *¿Puedo preguntar... (el ACTAS se despierta de golpe y se pone a redactar)* por qué se encierra en el baño para ejercer sus tareas? Tiene un despacho muy acogedor, lo acabo de ver.

ALCALDE.- Ahorro tiempo en venir a hacer mis deposiciones. No sabe lo efectivo que resulta no tener que desplazarse esos molestos metros. Por eso encargué que me hicieran un inodoro adecuado, donde cupieran mis informes.

INQUILINO.- *(Coge algunos papeles tirados y les echa un vistazo)* ¿Estos son los informes?

ALCALDE.- Así es, una tarea de mucho cuidado, chico. Hay que leerlo todo antes de aprobar nada *(coge otro avión, lo deshace, lo lee en dos segundos, lo coloca entre sus piernas y lo sella. Continúa con los que tiene pendientes, sin inmutarse).*

INQUILINO.- ¿Ya la ha leído?

ALCALDE.- ¿Qué?

INQUILINO.- La ley que acaba de aprobar.

ALCALDE.- Pues claro que la he leído. Vives en el pasado, chico. A otra cosa, mariposa.

INQUILINO.- Lee usted increíblemente rápido.

ALCALDE.- Ha sido cosa de muchos años. Primero debíamos leer un libro de cien páginas en un día. Después había que leerlo en doce horas y, al final, había que leerlo en tres horas, lo que equivale a casi dos minutos por página. Todo esto lo aprendí en la mili.

INQUILINO.- Ah, ¿sí? ¿Fue usted a la mili?

ALCALDE.- Por supuesto, la Milisecond School. Concretamente, yo estuve en el Departamento de trámites burocráticos. Me enseñaron a leer, ordenar y firmar sin mirar, ¡todo en menos de un minuto! Hay récords internacionales, pero nunca he querido participar. Mi vida está en esta ciudad, ¿comprendes, chico? Gracias a mi estancia aquí, la vida en la ciudad sucede más deprisa.

INQUILINO.- ¿La vida, señor?

ALCALDE.- Perdón, quiero decir el trabajo. ¿Qué trabajos ha tenido usted, amigo?

(El suelo se ha ido llenando de aviones que no han sido abiertos y de bolas de papel).

INQUILINO.- He trabajado en unas cuantas cosas, señor. No sabría por dónde empezar.

ALCALDE.- Tenemos todo el tiempo del mundo, amigo, siempre que sea rápido, escueto y clasificable.

INQUILINO.- Primero me especialicé en hostelería y estuve unos años de camarero. Luego fui limpiador en una barbería y después ayudante de sastre.

ALCALDE.- ¿Cómo se es ayudante de sastre?

INQUILINO.- Cepillando trajes y frotando zapatos.

ALCALDE.- Otro limpiador, vaya.

INQUILINO.- Sí...

ALCALDE.- No tienen mucha relación entre sí esos trabajos.

INQUILINO.- Qué le voy a hacer, la vida es dura.

ALCALDE.- ¡Eh! *(Se detiene por completo, y con él, el circuito de papeles. Mira al*

INQUILINO *con dureza)*. Según la ley veintidós mil novecientos treinta y dos, apartado estrella, cuadro izquierda, código bum bum, enraizado hip hip, subapartado c b d; solo es autorizado utilizar tal oración o referirse a ella a partir de la edad de cuarenta años.

INQUILINO.- ¿Qué oración? ¿Se refiere a “la vida es du...”?

ALCALDE.- ¡Chsst! Silencio si no quiere que se le encarcele. No importa, no constará en acta; usted nunca ha dicho eso. *(Al ACTAS, más bajo)* Lo que dijo él no lo escribas, que es delito.

INQUILINO.- No lo entiendo. ¿Por qué no puedo decirlo si soy menor de cuarenta años?

ALCALDE.- Porque es un acto incongruente; todo el mundo sabe que antes de llegar a los cuarenta no se tiene suficiente vida como para dictaminar algo tan totalitario como esa afirmación. (*Entre dientes*) Vaya un ultraje...

INQUILINO.- Creo que está exagerando, señor.

ALCALDE.- ¿Que exagero? (*Con mucha ira, de repente*) Desde el comienzo me pareciste un joven extraño, sin afirmar nada con precisión, demasiado relajado, insulso, desarreglado... (*Al ACTAS, que ya tiene un montoncito de folios a su lado*) ¡Déjame ver eso! (*Lo coge*) Eres curioso, eres inocente, pero seguro que guardas intenciones tenebrosas. ¡Jamás conocí a nadie curioso! Ser curioso es señal de ser ignorante. Todos dejamos de ser ignorantes en cuanto afirmamos cosas. La ciudad es azul, el cielo corta y el papel está vivo, ¿ves? ¡Afirme cosas! (*Pasa los folios deprisa y los va sellando compulsivamente, con cierto ritmo. Los aviones llueven a montones desde todas partes*). Afirme sus cualidades, sus gustos, sus protestas, sus inquietudes, sus opiniones, sus reflexiones, sus preocupaciones, sus valores, ¡pero sobre todo sus pretensiones, sus deseos, sus intenciones, por muy oscuras y perversas que sean! ¡Califique, por el amor de dios! ¡Solo diga algo, dígalos!

INQUILINO.- (*Muy incómodo*) Yo..., yo...

ALCALDE.- (*Furioso*) ¡Dígalo, dígalos! ¿No tiene nada que afirmar? En el acta permanecerá toda su mediocridad, ¿lo comprende? ¡Toda ella! ¡Porque todo está escrito, se está escribiendo y será escrito! ¿No tiene nada que afirmar? ¡Es usted gris, gris, gris! ¡Afirme para luego sellar! (*Como un muñeco estropeado*) ¡Sellar, sellar, sellar, sellar, sellar, sellar, sellar, sellar, sellar, sellar, sellar, sellar, sellar, sellar, sellar, sellar, sellar, sellar, sellar, sellar...

(*Los papeles han llegado a un nivel que han cubierto al ACTAS por completo y al ALCALDE por el pecho, que no ha dejado de pasar folios y sellar. El INQUILINO sale corriendo. Durante el parlamento final ha empezado a sonar la Cabalgata de las valquirias, de Richard Wagner, desde el momento más adecuado; in crescendo, hasta el final de la escena*).

6. NO DEJES PARA MAÑANA...

Luz general. Partiendo de la línea que divide en dos lados el escenario, en el lado izquierdo, atrás, se encuentra la JEFA en su escritorio, y en el lado derecho, en primer

término, se encuentra NOA en el suyo, que está sin nada que hacer. Mira hacia el frente, en tensión, sudoroso. Teclea su mesa con las uñas, mira su reloj, mira hacia los lados, juguetea con la oreja y con sus manos y luego hace percusión con la mesa. La JEFA carraspea, molesta por el ruido.

NOA.- *(Se levanta corriendo y va hacia la mesa del jefe, haciendo un pequeño recorrido como para marcar que hay una pared entre ambos despachos)* Jefa, por adelantarme, he hecho lo que había que hacer mañana y pasado y los tres días siguientes. No tengo nada que hacer. Me estoy poniendo nervioso.

JEFA.- Bueno, puede traerme un café.

NOA.- Se lo traje ayer, lo tiene en el primer cajón.

JEFA.- Oh *(lo saca y le da un trago)*. Ah, se ha quedado frío. Puede ir a calentarlo.

NOA.- Sabía que podía pasar, así que ya lo hice. Pruebe otra vez.

JEFA.- *(Le da otro trago)* Ah, mejor. Puede llevarle cafés al resto de la planta.

NOA.- Lo hice anteayer, los trajeron desde casa, probablemente ya lo habrán depositado en el baño.

JEFA.- ¿Y si saca las basuras?

NOA.- También lo hice, están todas vacías.

JEFA.- Entonces tendrá que llenarlas de lo que sea para poder sacarlas otra vez.

NOA.- Vale, señora, buena idea.

(Vuelve a su mesa en busca de papeles. Vacía los cajones del todo, incluyendo lo que hay sobre la mesa, y lo echa todo a la papelera, incluyendo marco de fotos, taza, figurillas y la lámpara. Saca la bolsa de basura y sale para tirarla. Tras un rato, vuelve y se sienta en su mesa. Después de una pausa, la registra y emite un grito ahogado. Vuelve a la mesa de la JEFA).

NOA.- Señora, ha habido un problema. ¿Se acuerda del trabajo adelantado? Lo acabo de tirar.

JEFA.- Bueno, mírelo por el lado positivo; este error ha sido la solución a su inquietud. Ya tiene algo que hacer el resto de la tarde.

NOA.- Es cierto, señora..., ¡qué fácil ha sido, qué alegría! Lo necesitaba tanto... ¡A trabajar! *(Empieza con ahínco a sacar papeles en blanco y rellenos para escribir, analizar, contar con los dedos, revisar, grapar uno con otro, etc. Comienza a sonar una música frenética que, conforme avance, él avanzará con ella. Cuando se sulfure con algo que no le salga, comenzará a mover la mesa, que tiene ruedas, ejecutando una especie*

de baile que consistirá en girar con la mesa alrededor de la sala. Poco a poco la iluminación irá bajando y él irá centrándose con el vaivén de la mesa hasta quedar en el medio, iluminado con un puntual, sin nadie alrededor. La música decrece. Suena el teléfono. Lo coge).

NOA.- ¡Movistar! ¿Cómo está mi telefonía móvil preferida? ¿Que tengo que cambiarme a fibra porque en mi edificio ya no funciona el ADSL? Me encantaría, bonitos, pero tengo mucho trabajillo que hacer, pero en cuanto tenga tiempo os doy un toque, ¿va? ¡Chaito! *(Pausa. Llamam a los pocos segundos. Lo coge)* ¡Ángela! ¿Cómo está mi sobrinita preferida? ¿Que tengo que recogerte del cole porque tus padres no pueden? Me encantaría, bonita, pero tengo mucho trabajillo que hacer, pero en cuanto tenga tiempo te doy un toque, ¿va? ¡Chaito! *(Pausa. Llamam a los pocos segundos. Lo coge)* ¡Don Berto! ¿Cómo está mi cardiólogo preferido? ¿Que las pruebas están regulares y que tengo que ir cuanto antes? Me encantaría, bonito, pero tengo mucho trabajillo... *(Pausa para escuchar)* Berto, ¡que no puedo, coño! ¿Me meto yo en tu vida? Me da igual lo urgente que sea. ¿Sabes qué es más urgente? ¡El prestigio! *(Cuelga de un porrazo. Sigue con lo suyo. Por un momento roza su brazo con un bolsillo de la chaqueta; entonces saca lo que hay dentro. Son unos mechones de cabello. Mira hacia arriba como queriendo mirar su cabello. Lo deja caer en el suelo. Sigue con lo que estaba. Ahora nota algo en el bolsillo del pantalón. Saca lo que hay dentro; más mechones. Los deja caer. Después le falta algo, así que abre el cajón bajo. Se queda mirando lo que hay. Saca el cajón lentamente y lo pone encima de la mesa. Está lleno de mechones de cabello. Frunce el ceño y vuelve a colocar el cajón donde estaba. Se queda algo trastornado, pero meneas la cabeza y sigue con lo suyo, más enérgico que antes. De vez en cuando usa más pelo de otro bolsillo para limpiarse el sudor, luego como goma de borrar y luego para limpiar el polvo de la mesa. Tras un rato, frena, mira el reloj, se levanta, coge el cajón bajo, se pone delante de la mesa y deja caer todo el pelo en el suelo. Luego lo agrupa para crear una especie de almohadón. Deja el cajón. Coge un bolígrafo y un papel. Se tumba de lado en el suelo apoyando la cabeza en el cabello y deja un brazo extendido con el boli en la mano y el papel debajo. Así, una vez que comience a dormir despierto, con los ojos como dos platos, le sucederán espasmos en los que escribirá rápido en el papel, frunciendo el ceño y farfullando cosas ininteligibles. El puntual se apaga de golpe).*

7. CALMANTES

La CHICA está sentada en el sofá de siempre, el cual sigue roto por la mitad, pero ha sido cosido de forma tosca con cuatro o cinco costuras, con un hilo tan grueso como un cable. Está delante de la tele, que mira a público. Le da al mando. En la pantalla sale un vídeo de imágenes aleatorias que se suceden muy rápido y sin pausa, con el que se queda embobada. De pronto le da al stop y mira de súbito el teléfono fijo que está en la mesilla de su izquierda, como si lo hubiese escuchado. Vuelve a dar a la play. Poco tiempo hasta que para y mira al teléfono. Vuelve a dar al play. Poco tiempo hasta que para y se abalanza a coger el teléfono, como si esta vez no dejara de sonar; se lo pone en la oreja esperando oír a alguien, pero en seguida baja el brazo lentamente. Decepcionada, lo coloca donde estaba. Vuelve a darle al play. Se mantiene un poco más. Entonces para, se yergue y, rígida, escupe su texto.

CHICA.- Limpiar la cocina, inflar las ruedas, devolver el libro a la tienda, mirar la oferta de la fruta, pagar la luz, ajustar la pata de la silla, teñir la mascarilla del pelo, comprar calmantes, llevar a las niñas al zoo, quitar las cagadas de pájaro, felicitar a mi tío por su cumpleaños, limpiar la mascarilla de pájaro, llevar las cagadas del pelo, inflar la luz, devolver a mi tío a la tienda, pagar calmantes por su cumpleaños, mirar las ruedas de la silla, comprar la cocina, teñir la pata al zoo, felicitar la oferta, quitar las niñas de la fruta, ajustar el libro. *(Pausa)* ¿Llevar las niñas al zoo? Si yo no tengo niñas... ¿Quiénes son esas niñas? *(Pausa)* Cariño.

CHICO.- *(Aparece desde detrás del sofá)* ¿Sí?

CHICA.- ¿Quiénes son esas niñas?

CHICO.- Las niñas que una vez nos imaginamos.

CHICA.- ¡Ah, ya recuerdo! Esas que imaginamos que dejaríamos en un colegio concertado, que comerían fruta siendo bebés para educar el paladar, llevarían ropa de segunda mano y no tendrían móvil hasta los trece.

CHICO.- Justo esas.

CHICA.- Las apuntaríamos a ballet, a refuerzo de inglés y al fútbol.

CHICO.- ¿Y si se hicieran daño jugando al fútbol?

CHICA.- No, no creo. Compraríamos zapatillas especiales.

CHICO.- ¿Y si al practicar un día lluvioso en el recreo, que no es de césped artificial, se resbalaran y se rompieran una pierna?

CHICA.- ¡En tal caso no podrían hacer ballet!

CHICO.- ¿Y si no las apuntáramos a ballet y en su lugar las apuntáramos a plástica?

CHICA.- No se sentirían tristes por no poder ir a ballet... Está bien, ¡decidido! (*Pausa*)

En ese caso, pasarían muchos meses en casa encerradas, recuperándose de la pierna, y se perderían todas las fiestas de cumpleaños de sus amigos.

CHICO.- En ese caso, al finalizar, estarían rebosantes de ganas de estar en la calle.

CHICA.- En el caso de que nos salieran rebeldes...

CHICO.- En tal caso...

CHICA.- En tal caso yo probaría a dejarlas con un profesional.

CHICO.- Querrás decir que nosotros iríamos a un profesional.

CHICA.- Quiero decir que ellas irían con un profesional.

CHICO.- No pienso dejarlas con un profesional cuando yo soy el que tiene las capacidades para educarlas.

CHICA.- Pero en el caso de que no funcionara tu trato...

CHICO.- En tal caso...

CHICA.- Se harían más rebeldes aún, rechazarían nuestra ayuda y te cogerían tirria.

CHICO.- ¿Qué me estás contando?

CHICA.- Y entonces saldrían de casa de un portazo, se marcharían, nos abandonarían, ¡mis niñas! (*Las ve en la lejanía y corre hacia ellas, pero no puede salir de proscenio. Alarga los brazos para cogerlas, pero no llega. Ambos sienten la urgencia y el sufrimiento reales*). ¡Cariño, rápido, se marchan!

CHICO.- ¡Niñas, esperad!

CHICA.- ¡Esperad, niñas, esperad, por favor!

CHICO.- ¡Volved, dadnos una oportunidad! ¡Un momento! ¡No!

CHICA.- ¡No, no, no!

CHICO.- ¡Por favor, por favor...!

(*Silencio*).

CHICA.- ¿Y ahora qué hacemos? ¡Se han ido!

CHICO.- Debemos denunciar su desaparición.

CHICA.- Pero no quieren vernos, ¡nos odian! Hemos sido unos padres terribles. Quiero decir... ¡lo seremos! Si nada sale como esperamos, ¡lo seremos!

CHICO.- Qué duro es saber que hay posibilidades de que seamos desgraciados.

CHICA.- Por eso nos abandonaron, es decir, nos abandonarán.

CHICO.- Siento un gran vacío. Hace frío... Es el frío que nos han dejado esos dos fantasmitas...

CHICA.- ¡Otro año que no somos padres!

(Se dejan caer en el sofá. Silencio largo. Suena el timbre de llamada desde el telefonillo. Esperanzados de repente, van corriendo a la puerta).

CHICA.- ¡Por fin!

(Desaparecen un instante por la pata izquierda. En la tele se enciende el videoportero, que está en blanco y negro, y se ve a una REPARTIDORA, con la cara pegada al objetivo, junto al portal).

REPARTIDORA PANTALLA.- *(Con el tono característico del repartidor que dice “paqueteeee”) Bidoneees.*

(Suena el clic de la puerta y se ve en la pantalla cómo entra. La tele se apaga. La pareja vuelve a la sala con una sonrisa de oreja a oreja y retorciéndose de júbilo).

CHICO.- ¡Jijiji! ¡Ya tenía ganas de que llegara!

CHICA.- ¡Sí! ¡Ya estaban tardando con el reparto!

CHICO.- ¡Menos mal, porque estaba a punto de tirarme de los pelos!

CHICA.- ¡Sí, yo también!

(Suena el timbre de la casa. Gritan. Van corriendo a abrir. Entra la REPARTIDORA. Viste como cualquier repartidor de comercio. Primero entra empujando un bidón encima de una carretilla, lo lleva al medio, luego retrocede y vuelve con el otro. La pareja aplaude y salta de alegría).

REPARTIDORA.- Ya estamos aquí.

CHICA.- ¡Oh, por fin!

CHICO.- ¡Por fin, por fin, por fin!

(Intentan abrir el primer bidón con ansia. Parecen dos niños pequeños).

REPARTIDORA.- *(Se saca la palanca que lleva colgada en el cinturón y que le llega hasta la rodilla) Calma, calma. He traído refuerzos (abre el bidón con la palanca).*

(En su interior hay miel. La pareja mete los brazos hasta el fondo y sacan objetos varios: bolsos, sombreros, pistolas, mochilas... Los alzan como tesoros, los lamen con cierta sensualidad y los rozan con su cuerpo. Hacen lo mismo con el segundo bidón. Llenarse de miel les hace gemir de placer).

REPARTIDORA.- ¿Lo han echado de menos, eh? *(Responden con gemidos).* Muy bien, les dejo disfrutar. ¡Que vaya bien! *(Se va. Suena la puerta cerrándose. La pareja pasa un rato disfrutando de los objetos y de la miel).*

CHICA.- *(En el mismo tono)* No podría estar más satisfecha.

CHICO.- Saben tanto lo que nos gusta.

CHICA.- Me sentía muy incompleta.

CHICO.- Ay sí, he sido un chico muy incompleto.

CHICA.- Pero no hay nada como un buen bolso.

CHICO.- Quién necesita hablar con esta pedazo de camisa...

CHICA.- *(Introduce el brazo muy lentamente en el asa)* Así, así, bien adentro, ¡sí!

CHICO.- *(Abriendo los botones de la camisa, le susurra)* Shh, calla, calla, no digas nada. Yo lo haré todo, déjate hacer.

CHICA.- *(Al bolso)* Cada día estás más suave, cómo es posible...

CHICO.- *(Poniéndose la camisa lentamente)* ¡Ohhhh! ¡Oh, sí! ¡Oh, sí! Entra tan bien... Entra tan bien... ¿Te gustan mis brazos?

CHICA.- *(Abre la cremallera del bolso)* ¡¡Oh!! ¡Y tiene cremallera, tiene cremallera! ¡Me encanta!

CHICO.- *(Abotonando)* ¡Qué bien cierra, no puedo más!

CHICA.- *(Mete la mano en el bolso. Ambos al borde del éxtasis)* ¡Bolsillos internos! ¡Bolsillos internos!

CHICO.- ¡Oh sí! ¡Me favorece, me favorece, me favorece! ¡Ahhhhh!

CHICA.- ¡Ahhhhh!

(Caen al suelo de rodillas).

8. COMUNICADO FUNESTO

Centro comercial. Hay una simulación de cocina con un horno amplio de cara a público y una nevera de perfil. También hay un sofá y unos maniqués. Hombres y mujeres, la mayoría en pareja de chico y chica, pasean y ven el mobiliario, que lleva colgado el precio en etiquetas grandes. Lo prueban y lo comentan con el otro. Una de las parejas camina con un carrito de bebé.

ALCALDE ALTAVOZ.- Atención, comunicado oficial desde el humilde despacho de este vuestro alcalde. Se notifica a los ciudadanos que está propagándose una especie de virus que bloquea el sistema lacrimal y otros tantos procesos con nombres técnicos que, en mi discurso, van a ser sustituidos por tintineantes vocablos de enredadera. En resumen,

es un percance que nos impide -me incluyo yo, por supuesto, el mortal alcalde- llorar. Derramar lágrimas. Ni lloriquear ni lagrimear ni mojar la almohada ni sentir los ojos húmedos y/o acuosos. Ante este inexplicable contratiempo, se ruega obligatoriamente a todo el mundo que realice una terapia psicológica (*en este momento todos los hombres muestran una cara de pánico y se esconden rápido, asustados por lo que acaban de oír, mientras el comunicado continúa. Uno se esconde dentro de la nevera, otro dentro del horno, otro en el carrito, otro debajo de los asientos del sofá, otro en el abrigo que lleva puesto su pareja y otro le quita el gorro de pesca al maniquí, se lo pone él se hace pasar por uno posando a su lado*) como mínimo dos veces a la semana hasta acabar con el virus. Como muy bien han dicho los médicos, se confirma que esta es la mejor manera de tratar el dolor y ahondar en ese pozo seco que llamamos cabeza de serrín. Sin embargo, una vez realizados ciertos cálculos por mi ejército de calculadores, estos me comunican que, en esta ciudad, hay más personas no-psicólogos que psicólogos. Lo cual tiene sentido, si no, yo no sería alcalde... Pero lo cual también significa que más vale que cojan sitio, no se vayan a quedar sin su terapia. ¡Los recuperados serán los más rápidos!

9. DESEQUILIBRIO

Salón de NOA. Luz de tarde-noche. Hay una mesa, cuyo mantel llega hasta el suelo, con dos sillas de perfil y una en el medio, tras la mesa, mirando a público. En una silla está sentado el INQUILINO. NOA le trae un café.

NOA.- ¿Oíste la gran noticia?

INQUILINO.- ¿Cuál?

NOA.- La noticia. (*Se sienta*) Lo de ese virus extraño que impide el llanto. Aunque no sabría decir si es extraño o normal. Pero sí sé que se podría normalizar sin problema.

INQUILINO.- Ah, sí, es terrible.

NOA.- (*Silencio*) ¿Y hace mucho que buscas ciudad para vivir?

INQUILINO.- Voy de ciudad en ciudad. Cada una me da lo que me da.

NOA.- ¿Y qué te da esta ciudad?

INQUILINO.- No sabría decirte, quizá... (*NOA saca un paquete de cigarrillos del bolsillo, coge uno y remueve el café con él*). Otra forma de ver la vida.

NOA.- ¿Otra perspectiva? (*Deja el cigarrillo y bebe un sorbo de café*).

INQUILINO.- Sí, son otras maneras de pensar.

NOA.- Gracias por pasarte, por cierto. Normalmente la gente no se queda conmigo más de una semana.

INQUILINO.- ¿Por qué hace eso la gente?

NOA.- No sé, debo preparar el café mal. Y eso que tampoco llego a invitar a todos a casa. *(Señala la taza del INQUILINO, que no ha bebido ni una vez)* ¿Te gusta?

INQUILINO.- No me va mucho.

NOA.- *(Con un bajón repentino y la cabeza gacha)* Soy un fracaso... No merezco tu compañía. ¿Para qué aguar las penas con algo que no sirve ni para entrar en calor?

INQUILINO.- ¿Qué? ¡No, no! Mira, me lo bebo, me lo bebo *(da un trago)*. Mmm, delicioso. Delicioso, ¿eh?

NOA.- *(Jovial de nuevo)* ¡Cool! Aprendí a hacerlo solo, el secreto está en usar agua mineral.

INQUILINO.- *(Silencio largo)* Últimamente... estoy probando algo nuevo que se llama “dormir”.

NOA.- ¿En qué consiste?

INQUILINO.- Pues es un momento de introspección muy íntimo y silencioso. Sirve para descansar.

NOA.- Ah, será de esos procesos cósmicos que se llevan ahora.

INQUILINO.- Bueno, pero... es más sencillo de lo que parece.

NOA.- ¿Sí?

INQUILINO.- Sí, realmente es una tradición que lleva durante siglos en la cultura humana.

NOA.- Ah. Me tendrás que explicar cómo se hace.

INQUILINO.- Es un poco complicado de explicar, porque entras en un estado en el que no sabes cómo has llegado, pero llegas. Hay que tener paciencia.

NOA.- Ya... ¿Y dices que eso es bueno para cuando estás cansado?

INQUILINO.- Sí, sí. Vives la sesión de “dormir” y, cuando terminas, el cansancio ha desaparecido. Pero debes tener paciencia, no es fácil salir del “dormir”.

NOA.- ¿No es fácil? ¿Eso quiere decir que es peligroso?

INQUILINO.- No, bueno...

NOA.- Porque te puedes quedar en él ¿atrapado?

INQUILINO.- A ver, no, en realidad...

NOA.- (*Nervioso*) Verás, yo no puedo permitirme perder el tiempo, tengo mucho trabajo. Si hay un riesgo así...

INQUILINO.- Hay que aprender a dominarlo.

NOA.- Yo ya lo tengo todo controlado (*le sale un gemido de pena, como un hipo*).

INQUILINO.- (*Silencio*) ¿Qué pasa?

NOA.- A mí nada (*le sale otro. Se queda perplejo*).

INQUILINO.- ¿Estás bien?

NOA.- ¿Por qué no iba a estarlo? ¿Quieres una manzana? (*Le sale otro más pronunciado. Se le saltan las lágrimas. Empieza a afectar al tono de la voz*) No podemos quedarnos hasta muy tarde, tengo que acabar unos informes (*le sale otro y comienza a lloriquear. Se levanta*) Estoy bien. ¿Te has dado cuenta de que las mujeres nos están comiendo terreno? (*Llora*).

INQUILINO.- (*Se levanta y le abraza por un lado*) Oye, está bien, ya va, tranquilo.

NOA.- (*Apoyado en la mesa, da un golpe*) ¡La madre que me...!

(*Silencio, salvo por los gemidos. Se oye el tecleo de una máquina de escribir*)

INQUILINO.- Eh, ¿oyes eso?

NOA.- Yo solo oigo mi voz, ¡está espantosa en este estado!

INQUILINO.- (*Busca de dónde viene el sonido. Encuentra a EL ACTAS sentado en el suelo bajo la mesa, con su máquina de escribir en el regazo*) ¿Ha estado escribiendo todo lo que hablábamos?

ACTAS.- Casi. Me he quedado en “¡la madre que me...!”.

(*De pronto habla el ALCALDE, que se encuentra sentado en la silla que ha dejado libre el INQUILINO. Ya no parece que tenga sobrepeso. Está bastante delgado. En cuanto lo oye y lo mira, deja caer el mantel de la mesa, tapando a EL ACTAS, a quien no veremos más en la escena, pero sí escucharemos su tecleo. Poco a poco, el INQUILINO irá desapareciendo mientras observa la acción*).

ALCALDE.- (A NOA) ¿Se declara religioso?

NOA.- (*Con una libreta invisible que es su mano. Calma el llanto y se espabila*) Puedo serlo, señor. ¿Para qué fecha le vendría bien?

(*Entra el CHICO, seguido de la CHICA, a paso ligero*).

CHICO.- ¡Las mujeres no hacéis más que querer, así no se gana uno la vida!

ALCALDE.- (*Se pone entre ambos rápidamente. A la CHICA*) Ahora estoy más delgado, *ma chérie*, ¿me quieres más así?

CHICA.- *(Al CHICO, como si no hubiera nadie entre ellos)* ¡Te has dejado la tapa del váter abierta!

CHICO.- ¡Te has dejado la tapa del váter abierta!

CHICA.- Joder, lo siento, ¿vale?

NOA.- *(Le tira el paquete de cigarrillos a la CHICA. Con voz de niño)* ¡Niñata! *(Huye)*.

CHICA.- *(Persigue a NOA corriendo. Con voz de niña)* ¡Tú, gilipollas, vuelve aquí!

CHICO.- *(Abrazado al ALCALDE)* Mira cómo juegan nuestros niños.

CHICA.- *(A NOA, quietos)* Tírame del dedo.

NOA.- *(Adulto)* Solo si me dices que me quieres.

(Todos en el mismo tono dulce y suave).

CHICA.- Te quiero.

NOA.- *(Al ALCALDE)* Te quiero.

ALCALDE.- *(Al CHICO)* Te quiero.

CHICO.- *(A la CHICA)* Te quiero.

CHICA.- *(Pausa. De súbito)* ¡Aaay, ya vuelven las pesadillas!

(Los cuatro se juntan. Tienen las cabezas en fila de frente a público. Sus ojos miran a todas partes y castañean los dientes).

ALCALDE.- ¡Ya las veo, son espeluznantes!

CHICA.- Tienen forma de, de, de...

CHICO.- ¡Papeles de divorcio!

NOA.- ¡Despido!

ALCALDE.- ¡Liberales!

CHICA.- ¡Niñas muertas!

CHICO.- ¡Ayuda!

NOA.- ¡Tiempo libre!

ALCALDE.- ¡Papel en blanco!

CHICO.- ¡Vulnerable!

CHICA.- ¡Al infierno!

ALCALDE.- ¡Mediocre!

NOA.- ¡Soledad!

ALCALDE.- *(Se sale del grupo, guiado por el lugar que ve en su mente)* ¡El parque! *(El grupo se deshace con él y emiten sonidos propios de un parque: el canto de un pájaro, el viento, el crujido de un árbol...)* Quiero ver el parque al amanecer, tumbarme en la hierba... *(Se tumba en el suelo. Alguien emite un ladrido agudo y tierno)* Peludo y

divertido. *(El ALCALDE Acaricia la cabeza de un perro invisible)* ¿Cómo estás? Menos mal que tú no comes cuero ni algodón ni licra ni poliéster ni nailon. Tú comes bien. *(El grupo se coloca a su alrededor)*.

CHICA.- Buenas tardes, señor...

CHICO.- O buenos días.

NOA.- ¿Qué más dará eso?

ALCALDE.- *(Relajado)* Qué más dará...

CHICA.- Yo me llamo mm.

CHICO.- Yo me llamo mm.

NOA.- Y yo me llamo mm.

CHICA.- ¿Le será fácil recordar nuestros nombres?

ALCALDE.- Me será fácil, ¡tan fácil...!

NOA.- *(Pausa. Grita como una alarma)* ¡Señor alcalde!

ALCALDE.- *(De golpe, se da la vuelta sobre su eje y empieza a hacer flexiones de prisa mientras habla)* ¡Sí!

NOA.- Me preguntaba...

ALCALDE.- En desacuerdo.

NOA.- Cuál es el mejor...

ALCALDE.- De acuerdo.

NOA.- Destino para...

ALCALDE.- En desacuerdo.

NOA.- Ir de vacaciones.

(El ALCALDE se detiene).

ALCALDE, CHICO Y CHICA.- *(Miran a NOA)* ¿Vaca-qué?

NOA.- Ya saben, ese lugar que sirve para desconectar de todo.

CHICO Y CHICA.- *(Serios)* La cama.

ALCALDE.- Los brazos de *ma chérie*...

CHICA.- Niñas cantando y correteando... ¡Niñas que me escucharán!

CHICO.- Niñas que me entenderán y me comprenderán.

CHICO Y CHICA.- Porque yo les diré la verdad desde el principio. Nadie más las envenenará *(se miran entre sí y fruncen el ceño)*.

NOA.- ¡La cima de la pirámide! *(Coge una silla, se sube y se pone de pie)* ¡Mira, mamá, estoy en lo más alto!

CHICA.- (Al CHICO) Eh, tú. (El CHICO la mira) U-a e-e u o-a e-e-ia e a-a-a e ía
(“Muchas veces, tu sola presencia me amarga el día”).

CHICO.- ¿Qué?

CHICA.- (Intenta pronunciar todo con más intensidad) U-a e-e u o-a e-e-ia e a-a-a e ía.

CHICO.- E-e i-o-i-e (“Eres imposible”).

CHICA.- ¿Qué?

CHICO.- (Igual de insistente) E-e i-o-i-e.

CHICA.- ¡Bah!

ALCALDE.- Yo solo quiero que mi madre me abrace...

NOA.- No, espera, esto no es lo más alto (se baja y va a coger otra silla).

CHICA.- (A NOA) ¡Te vas a caer, nenita!

CHICO.- Quién pudiera estar tan motivado.

ALCALDE.- (A la CHICA) Déjeme ver sus músculos, muchacho.

NOA.- (Que ha colocado la segunda silla encima de la primera, se sube) ¡Ahora sí que estoy en lo más alto! ¡El número 1! Bueno no, espera (se baja y va a buscar otra silla).

ALCALDE.- Oh, sí, usted sí que es un auténtico Apolo.

CHICA.- Mi novio estará orgulloso. Cari... (no puede verlo). Oh. ¿Cariño?
(El ALCALDE sale).

CHICO.- (Se coloca en el campo de visión de la CHICA de todas las formas) Estoy aquí, cariño.

CHICA.- ¿Cariño? ¡Cariño! (Los dos empiezan a perseguirse y buscarse por el espacio, primero caminando y luego corriendo).

CHICO.- ¡Estoy aquí, mi amor!

NOA.- (Arriba del todo) ¡Ahora sí que estoy en la cima! ¡Estoy en la cima! ¡Miradme!

CHICA.- ¿Cariño? Cariño, ¡¿dónde estás?!

CHICO.- ¡Estoy aquí, mi amor, estoy aquí! (La preocupación los excita y se apresuran. Rozan con la torre de sillas, que tiembla. NOA se desestabiliza. El ALCALDE entra con una cama grande de papeles de todo tipo. Esta puede ser una cama elástica cubierta de papeles o bien una plataforma de gomaespuma o silicona con forma de montón de papeles. NOA cae encima. Cesa el tecleo. Silencio).

ALCALDE.- Los sueños caen por su propio peso.

(NOA llora fuertemente, hasta el punto de chorrear y mojar la superficie en la que se encuentra y crear charcos. Lo hará hasta el final).

CHICA.- ¡Está echando a perder los informes! ¡Voy a por una fregona! (Sale).

ALCALDE.- ¡Estará usted contento! (*Sale*).

CHICO.- (*Se agacha y toca el líquido. Lo prueba*) Qué envidia, tío. A mí no me sale tan bien. (*Entra el ALCALDE con la fregona y friega*).

CHICO.- (*Por NOA*) Algún día seré como él.

ALCALDE.- ¿Quién querría ahogarse?

CHICO.- Yo es que estoy seco.

ALCALDE.- Pero ¿lubrica bien?

CHICO.- Sí.

ALCALDE.- Entonces tan seco no está.

(*Comienza a sonar la Marcha nupcial de Mendelssohn. En seguida entra la CHICA, con pajarita y chaqueta negras, sobre una bañera barroca con ruedas. A su lado lleva la urna, que lleva un velo de novia hacia atrás. La CHICA, sonriente, saluda cordialmente a una muchedumbre invisible, como si estuviera en una carroza de cabalgata. Todo sucede con cierta lentitud, sin llegar a la cámara lenta. El CHICO, al ver esto, grita mudo. La CHICA se baja de la bañera. El ALCALDE le da un pañuelo largo a NOA, que se lleva a los ojos. El ALCALDE se acerca la bañera a ellos. El CHICO, con gestos violentos, discute mudo con la CHICA mientras esta le mira sonriente, acariciando su urna, que tiene cogida con los brazos en cuna. El ALCALDE levanta a duras penas a NOA y lo mete en la bañera, que se llena de líquido en pocos segundos. El CHICO coge la urna y la tira. La CHICA se lleva las manos a la boca y va corriendo hacia el charco de ceniza. El CHICO sale. Cuando la bañera está llena, NOA lucha con pocas fuerzas para no hundirse, lo que le hace resbalarse. El líquido salpica y él no deja de llorar. La CHICA agrupa las cenizas en una montañita alta, le pone encima el velo como antes, se coloca al lado, de rodillas, y atiende a una ceremonia invisible de casamiento. El ALCALDE sale con la fregona. La CHICA vocaliza “sí quiero”. Mira la montaña y la abraza. Se desmorona. Ríe de alegría. Se levanta y da apretones de mano a invitados invisibles, se hace una foto con alguien, saluda, etc. Surge una conga y, con ella, sale de escena. NOA se tranquiliza. La iluminación se reduce a él. Oscuro).*

10. AYUDA

Espacio con luz blanca. Por el espacio hay varios médicos en bata charlando entre ellos y revisando fichas. Un DOCTOR examina unos informes en su portapapeles. En el centro

del escenario se encuentra el INQUILINO, en el suelo. Cuando vuelve en sí, aturdido, mira a todas partes.

INQUILINO.- ¿Dónde estoy? ¿Estoy muerto?

DOCTOR.- (*Que no hace mucho caso*) Procuraremos evitarlo.

INQUILINO.- (*Pausa. Se acerca al DOCTOR*) Oiga, tengo la ligera sospecha de que algo no anda bien.

DOCTOR.- Buen subtítulo.

INQUILINO.- Ese virus... Ese virus está destrozando a la gente.

DOCTOR.- Señor, no tenemos tiempo para hacer de la obviedad una preocupación.

INQUILINO.- Pero mis amigos... Es extraño, porque mi amigo empezó a llorar sin parar.

DOCTOR.- Pues es un hombre con suerte. Hay gente inmune. Poca, pero la hay.

INQUILINO.- (*Con la mirada perdida*) No podía parar, como si no lo pudiese evitar.

DOCTOR.- ¿Es el famoso ciudadano que ha donado sus lágrimas para las piscinas de jardín de la ciudad? Ha sido muy amable.

INQUILINO.- ¿Eso ha ocurrido?

DOCTOR.- Y tanto que ha ocurrido. Lo han comunicado hace nada.

INQUILINO.- ¿De modo que ha sido real? Qué lío tengo.

DOCTOR.- Pues como ese muchos más; estallan como cañerías. Esperemos no hundirnos todos juntos.

INQUILINO.- (*Pausa*) Tiene que haber alguna ayuda para los que se han quedado sin psicólogos.

DOCTOR.- Ya no hay más disponibles, se han agotado. Los que comiencen a sufrir el virus ahora, lástima. Muchos hombres se han escondido en sus casas precisamente porque un terapeuta se dirigía hacia ellos. No es mi culpa que hayan rechazado nuestra ayuda.

INQUILINO.- (*Pausa, nervioso*) ¡Recurramos a otro tipo de médicos!

DOCTOR.- ¿Cómo?

INQUILINO.- Médicos como usted. Neurólogos, odontólogos, nefrólogos, urólogos, podólogos...

DOCTOR.- Sí, claro. ¿Y a mí quién me paga todas las horas extra que tendría que hacer?

INQUILINO.- Pues, no lo sé. ¡Pero habrá que hacer algo! (*Le agarra y lo zarandea*) ¡Son nuestra única esperanza!

DOCTOR.- ¡Basta, estese quieto! (*Se libera*) Todo el día tocándonos las pelotas. Resolviendo granitos de arena y autolesiones absurdas. ¿Pueden ser más desagradecidos?

¡Se acabó, reniego de esta profesión! Es una injusticia que no merece la pena (*se quita la bata y la tira al suelo*).

INQUILINO.- ¿Se va?

DOCTOR.- ¡Me voy!

INQUILINO.- Pero ¿qué haremos? ¿A quién recurriremos?

DOCTOR.- Búsquense la vida. Yo me voy a hacer lo que siempre quise hacer desde que me convertí en médico: ¡regar las plantas! (*Se va*).

INQUILINO.- ¡Espere! (*Pausa. Más alto*). ¡¡Tienen que ayudarnos, joder!! (*Silencio. Todos los médicos miran al INQUILINO. Este agacha la cabeza. Uno de los médicos va hacia él lentamente, se quita la bata sin dejar de mirarle a los ojos, muy serio, y se la da*). ¿Qué...? (*Otro médico hace lo mismo, con la misma parsimonia, y, justo después, otro, hasta que lo hacen todos. Cuando ya son bastantes, van diciendo cosas en voz baja conforme se marchan: “habrase visto, qué sinvergüenzas, que les den, tienen un morro, vaya grosería, encima de todo el esfuerzo”... El INQUILINO se queda solo con una montaña de batas*).

(*Silencio. Entra una BAILARINA. Viste casual*).

BAILARINA.- Disculpe, no he podido evitar escuchar su conversación. Lamento lo que está ocurriendo. Yo tengo amigos y cercanos que están pasando por lo mismo. Se encierran en una especie de jaula que solo ellos mismos ven, y tienen respuestas forzadas. No llegan a ninguna parte..., pero están atrapados. Ojalá pudiera arrancarle esas lágrimas que tanto necesitan soltar, pero es duro dar con la clave.

INQUILINO.- Ya... Gracias por su comprensión.

MUJER.- Sin embargo, el otro día se me ocurrió algo que podría ayudar.

INQUILINO.- ¿Sí?

MUJER.- Sí... Gente con la que podríamos contactar. Y cosas que podría hacer esa gente. (*Pausa. Le ofrece su mano*) ¿Quiere usted bailar conmigo?

INQUILINO.- (*Pausa*) ¿Qué...?

(*Silencio. La BAILARINA mantiene su mano. Se quedan mirando. De pronto, el INQUILINO relaja el rostro, sonrío, asiente y le toma la mano. Se le caen las batas. Lentamente, comienza a sonar un vals lento, y bailan. Se equivocan de vez en cuando y ríen. La luz disminuye progresivamente hasta llegar al oscuro, y la música continúa en el siguiente cuadro. Se irá apagando conforme el siguiente cuadro se active*).

11. COMUNICADO FUNERARIO

En medio, la pareja joven sentada en su sofá que, de nuevo, está cosido de forma tosca. A los lados, en la oscuridad, dos mesas con mantel de poliéster blanco que miran hacia fuera, en diagonal, desde el sofá.

(La CHICA entra caminando con lentitud una vez empieza el comunicado. Está seria. Lleva una urna funeraria que usa como cubo de palomitas. Se sienta en el sofá. En cuanto se sienta, el CHICO entra con la misma urna, con las mismas palomitas y con la misma actitud, y se sienta a su lado).

ALCALDE ALTAVOZ.- Muy buenas, mis queridos ciudadanos. Esperemos que estén pasándolo lo mejor posible en esta terrible situación. Aunque algo me dice que los más desgraciados acabarán teniendo un golpe de suerte. Y en otro orden de cosas... ¡Se venden urnas! ¡Las tengo bien calentitas! *(La pareja agranda los ojos de golpe. Lentamente, la CHICA tapa su urna con la falda. Sus manos sujetan la falda, pero sigue cogiendo palomitas, así que lleva la boca a sus manos en lugar de llevar la mano a la boca. El CHICO encoge las piernas y abraza su urna completamente, teniendo que llevar directamente la boca a las palomitas).* No, no estoy loco ni bebido, al menos ¡de momento! Han oído bien, debido a esta misma dimisión de médicos que venimos diciendo, muchos pacientes en estado crítico se han quedado en el desamparo y han acabado mal, tan mal que ahora su aspecto es el de una urna funeraria. ¡Y su brillante alcalde ha tenido la increíble idea de ofrecérselas en calidad de compañía! Así es, no tendrán que pensar en cambiar a nadie porque ya tendrán la vida del difunto escrita de la *a* a la *zeta*. ¿Se imaginan tanta incertidumbre en su salón, sentada en su sofá y comiendo palomitas a su lado? *(La pareja se congela, se miran, sonrían falsamente y vuelven a mirar al frente).* Con las pareja-urnas podrán hacer sus planes con seguridad, eligiendo al perfil que más deseen, aquel con el que siempre hayan soñado, su ideal más profundo... ¡Como si fuera un modelo de coche! Recuerden: cómprense una urna para una vida taciturna.

(De pronto, desde la primera fila del patio de butacas, salen ocho personas corriendo hacia las mesas, que se iluminan, repartiéndose equitativamente. Gritan excitados agitando sus billetes en la mano: “¡Yo, yo quiero, por favor, quiero una oferta, necesito conseguir alguna, una urna funeraria, por favor, estoy interesado, yo quiero una, lo necesito...!”). Desde patas, unas manos empiezan a entregar urnas y a recibir billetes. La

gente va entrando y saliendo del bullicio conforme tiene lo que quiere. Entonces se alejan de la mesa, le quitan el papel que hay pegado a la urna, similar a un ticket largo de supermercado, lo leen, luego miran la urna y la abrazan o le hacen algún gesto de cariño. Durante toda la secuencia, la pareja joven tiene la mirada perdida, tensión en el cuerpo y comen muy despacio. Cuando todo el mundo está satisfecho, se van marchando, y las manos hacen desaparecer las mesas, que tienen ruedas, por las patas).

12. LA ESPERANZA SE ENCUENTRA EN LA INTIMIDAD

El INQUILINO, MATEO y SANTIAGO caminan por la calle principal de la ciudad. Hay papeleras tiradas, charcos de supuesto llanto, pañuelos usados, envoltorios vacíos de chocolatinas, montones de basura, etc.

INQUILINO.- Madre mía... Menuda catástrofe.

MATEO.- No hay ni un alma... ¿Somos los únicos que estamos en la calle?

SANTIAGO.- Creo que sí.

MATEO.- Será que somos inmunes.

INQUILINO.- Sí... Pero ¿qué hacéis para que no os afecte?

SANTIAGO.- Bueno, visitamos bastante a nuestros padres. Eso puede influenciar.

MATEO.- Yo ya iba al psicólogo antes de la primera alarma.

SANTIAGO.- Y yo a veces... lloro.

INQUILINO.- ¿Lloras?

MATEO.- Vaya, eso no me lo habías contado.

SANTIAGO.- Me daba vergüenza. También hago una cosa que se llama dormir y...

INQUILINO.- (*Gratamente sorprendido*) ¿Vosotros dormís?

MATEO.- Uy, sí, yo duermo mucho.

SANTIAGO.- Yo lo suficiente.

INQUILINO.- ¿Lo suficiente para no pensar o lo suficiente para pensar?

SANTIAGO.- Para pensar.

INQUILINO.- Me alegra oír eso.

SANTIAGO.- De todas formas, algo se me ha quedado de todo esto, pero en menor medida. Siento un poco de nostalgia.

MATEO.- Sí, y yo tengo ataques de ira, de vez en cuando. (*Pausa. Al INQUILINO*) Pero tú te has mostrado bastante sereno todo el tiempo. No te recuerdo especialmente alterado ni una vez desde que viniste. ¿Cómo puede ser?

INQUILINO.- No lo sé. (*Pausa. Da una ojeada de nuevo a la plaza*) He escrito un poema.

SANTIAGO.- De modo que por eso no te afecta... ¡Eres un artista!

INQUILINO.- El que lo haya escrito no significa que sea bueno.

SANTIAGO.- Ya, claro, eso ya lo veremos.

MATEO.- Venga, a qué esperas. Léelo.

INQUILINO.- De acuerdo... (*Busca un banco o taburete*).

MATEO.- (*A SANTIAGO*) ¿Por qué los poetas necesitan sentarse siempre para leer?

SANTIAGO.- Porque el poema pesa.

MATEO.- Ah. ¿Y si el poema es muy corto?

SANTIAGO.- Entonces flota. Y necesitan amarrarlo a una silla para que no se escape.

INQUILINO.- (*Ya sentado*) Ya está. No seáis muy duros conmigo, ¿vale?

MATEO.- ¿De qué va el poema?

INQUILINO.- De lo que está pasando.

MATEO.- Lógico.

INQUILINO.- (*Se aclara la garganta. Pausa*)

Si algún día los ojos, de ver frío y repetido, se cierran

y el cuerpo, tejido y conducido, te engaña,

no tienes más que ver las pintadas

que te trajeron al mundo;

el fuego que te impulsó al abrazo

y las semillas que rezan cada día por seguir adelante.

Entonces miraremos más allá de la piel rocosa,

recordaremos el ímpetu de un color vistoso,

comprenderemos por qué cantan los gorriones

y caminaremos juntos, otra vez,

para buscar leña.

(*Silencio*).

MATEO.- Magnífico... Inspirador... Pero no rima, ¿no?

SANTIAGO.- (*A MATEO*) ¡Paleto, no tiene por qué rimar! (*Al INQUILINO*) Ha sido una armonía preciosa.

MATEO.- Sí, sí, la armonía... La armonía.

SANTIAGO.- Creo que me estoy enamorando.

MATEO.- Qué típico; enamorarse de un artista.

SANTIAGO.- Mira, uno hace lo que le da la gana. *(Al INQUILINO)* ¿Me puedo enamorar de ti?

INQUILINO.- Si es lo que te nace...

SANTIAGO.- Me nace del hueso, del músculo y del órgano. *(A MATEO)* ¿Ves? Él ve bien que me enamore.

INQUILINO.- ¿Os ha gustado entonces?

MATEO.- Tienes un talento innato. Pero seguro que ya lo sabías. *(Pausa. MATEO y SANTIAGO se quedan mirando al INQUILINO arqueando las cejas).*

INQUILINO.- Quizá sí *(MATEO y SANTIAGO reaccionan a la vez con expresiones como “anda, claro, no te digo, si es que..., vamos, hombre”, etc.)*. Algo intuía.

SANTIAGO.- Entonces tú también puedes curar a la gente. En eso habías pensado, ¿no?

INQUILINO.- Aún no he terminado de formarme... ¿He curado algo en vosotros?

SANTIAGO.- En mí, desde luego, sí.

MATEO.- En mí también, amigo.

SANTIAGO.- De hecho..., tengo algún amigo artista por ahí. Creo que podría ayudar a bastante gente.

MATEO.- Me sumo a la acción.

INQUILINO.- Sí, por favor, avisad a los que conozcáis. Juntos haremos que el arte cure el alma deprimida del pueblo. Venga, vamos, ¡corred! *(sale)*.

SANTIAGO.- Qué bien habla.

MATEO.- Como que es poeta. ¡Tira, Cupido!

(Salen).

13. CURA CON PINCEL

Espacio en penumbra. Solo iluminan luces blancas laterales. Supuesto dormitorio donde se encuentran un ANCIANO, postrado en una cama blanca; su HIJO a su izquierda y su YERNA a la derecha. Llaman a la puerta. El HIJO abre. Entra por la derecha la PINTORA, con una bata similar a la de un médico, pero manchada de pintura. Lleva un maletín de médico de los años cincuenta.

PINTORA.- Buenas tardes.

HIJO.- Buenas tardes.

YERNA.- Buenas tardes.

PINTORA.- *(A la YERNA)* ¿Es usted la hija?

YERNA.- La yerna. Él...

HIJO.- Yo soy el hijo *(le da un apretón de manos a la PINTORA)*. Ella es mi mujer.

PINTORA.- *(Asiente. Al ANCIANO)* Cómo está.

ANCIANO.- Bueno, hija, he estado mejor.

PINTORA.- No se preocupe, acabaremos en un pispas. *(Coloca el maletín en un taburete. Al HIJO, susurrando)* ¿Ha traído todo lo que le dije por teléfono?

HIJO.- Sí, sí, todo.

PINTORA.- ¿Lienzo de metro por metro?

HIJO.- Sí.

PINTORA.- ¿Pincel de mango largo?

HIJO.- Sí.

PINTORA.- ¿Aguarrás?

HIJO.- Sí.

PINTORA.- Bien. *(Abre el maletín y saca su paleta. Refiriéndose al ANCIANO)* Se han asegurado de que cumple los requisitos para la sesión, ¿no? Si no, no tendrá efecto.

YERNA.- *(Mira al HIJO, como para asegurarse de que no se equivoca)*. Sí, los cumple: alta sensibilidad, paciente, silencioso y detallista.

HIJO.- Sí. Vamos, a mí siempre me llevaba a los museos de niño. Y luego cuando se hizo un poco más viejo, cogió la manía de quedarse mirando a los artistas callejeros, los que pintan postales del parque en otoño con acuarelas.

PINTORA.- *(Ablanda el gesto)* Es enternecedor *(los tres sonríen. Cortamente, se gira y sigue con su seriedad, concentrada. Abre el maletín, saca botes de pintura y pone distintos pegotes generosos en la paleta)*. Necesitaré un trapo.

HIJO.- Voy a por un trapo.

PINTORA.- *(Se incorpora la paleta en la mano. A la YERNA)* ¿Le importaría preparar los utensilios?

YERNA.- Oh, claro *(saca el caballete de donde lo tenía guardado de pie, junto al lienzo. Coloca ambos de espaldas al anciano)*.

PINTORA.- Déle la vuelta.

(La YERNA corrige y pone el lienzo mirando para ellos. Mientras, va colocando el pincel y el aguarrás cerca. Vuelve el HIJO).

HIJO.- Aquí está el trapo *(dándoselo a la PINTORA)*.

PINTORA.- Gracias. *(Pausa)* Y, dígame, abuelo, ¿qué es lo que le hace feliz?

ANCIANO.- Buh, a mí muchas cosas.

PINTORA.- ¿Podría ser más específico?

ANCIANO.- Yo no sé. No sé concretar. Ya soy muy viejo.

YERNA.- Con permiso; yo hablo mucho con él, quizá pueda responder.

PINTORA.- Muy bien.

YERNA.- Yo diría que... a él se le iluminan los ojos con... *(se acerca a la PINTORA y se lo susurra al oído)*.

PINTORA.- Vale *(se da la vuelta. Está frente al lienzo, de manera que los tres podrán verla pintar)* ¿Está usted atento, abuelo?

ANCIANO.- Muy atento.

PINTORA.- Bien.

(Silencio. Comienza a sonar Étude Op. 25, No. 1 de Chopin. Los trazos van al compás de la música. Consigue pintar un cuadro de estilo similar a las abstracciones de Vie Dunn-Harr. La música se irá antes de tiempo, en un momento adecuado al ritmo de la escena. La PINTORA se aleja un paso de su obra).

HIJO.- Vaya, es...

PINTORA.- Chst *(acompaña con la mano)*. Se contempla en silencio. *(Silencio. Durante unos segundos, el cuadro brilla)*. ¿Qué le ha parecido, abuelo?

ANCIANO.- Precioso... Es precioso.

PINTORA.- Ahora, abuelo... *(Se pone detrás del caballete e intenta levantarlo)* Tiene usted que dejarse llevar... Ayúdenme.

(El HIJO y la YERNA la ayudan a colocarlo más cerca del ANCIANO, a la altura de su cintura, detrás de la cama, de manera que puede ver de cerca los trazos y los pegotes de óleo).

PINTORA.- *(Continúa)* Y adentrarse en lo que está viendo. *(Ya colocado)* ¿Ve usted los trazos? ¿Puede verlos?

ANCIANO.- Los veo.

PINTORA.- Sígalos, vea adónde le conducen. Sienta los colores. Óigalos. *(Pausa. Comienza a sonar la música con la que pintó, continuando por dónde se había quedado)* ¿Los oye?

ANCIANO.- *(Pausa)* Los oigo... ¡Los oigo!

PINTORA.- ¿Qué le dice el cuadro?

ANCIANO.- Me dice muchas cosas, hija. Me muestra tanta alegría... *(El HIJO se emociona)*. Me dice mis años cogiendo uvas y bebiendo vino fresco. Me dice el sonido de los tacones de tu madre por el asfalto de la fachada de la iglesia cuando quedábamos con los tíos. Me dice los manguerazos que nos dábamos en verano. Me dice el caballo de madera con el que jugabas a las carreras. *(Pausa)* Me dice tu risa y la mía juntas. Me dice el día que tu madre dejó de bailar para trabajar en el campo *(se emociona)*. Me dice las lágrimas que derramé cuando vi las tuyas, pero al menos pude ver más veces sus pies descalzos sobre la hierba. Me dice que ahora quiero abrazaros, hijos míos, pero no tengo fuerzas; porque tú también eres mi hija, yerna mía, porque me recuerdas a mi Laurita, y tu risa me ha dado la vida. *(La YERNA se emociona y, junto al HIJO, abrazan al ANCIANO. La música suena más alta, inundando la escena. La PINTORA recoge sus cosas con tranquilidad. Una vez que tiene el maletín en la mano, observa la estampa, sonrío y se marcha)*.

14. CURA CON VALS

Espacio ocupado por la pareja. No hay rastro del sofá. Hay cajas de cartón abiertas en proscenio, una a cada lado. La CHICA entra por la izquierda y va hacia la caja de la derecha y el CHICO entra por la derecha y va hacia la caja de la izquierda. Cada uno lleva su urna en brazos. Antes de guardarla, se miran y se acercan. Mantienen una actitud de tristeza, con la cabeza gacha y arrastrando los pies.

CHICA.- Siento que haya tenido que suceder así.

CHICO.- Ya... *(Por su urna)* Esta es Clara. Era atleta. También dicen que era algo tímida, modesta, pero muy simpática.

CHICA.- Y siempre te ha atraído la gente simpática.

CHICO.- Y las atletas.

CHICA.- *(Por su urna)* Este es César. Era bibliotecario. También hacía surf y era gracioso.

CHICO.- Debe ser muy listo. Debía. *(Frunce el ceño)* Debiera.

CHICA.- Sí... Desde luego era paciente.

(Van a guardarlas, pero llaman a la puerta. La pareja se mira. El CHICO va a abrir. Entra SANTIAGO junto a la BAILARINA).

SANTIAGO.- Buenas tardes, venimos llamando a todos los... *(Mira las urnas)* ¿Qué hacen con eso?

CHICA.- ¿Esto? *(Mira al CHICO)* Ya sabe, las... Las compramos. Cada uno... la suya.

SANTIAGO.- No, no, pero eso no puede ser.

CHICA.- Bueno, ya escucharon al alcalde, es legal.

SANTIAGO.- Pero no todo está perdido.

CHICA.- *(Mientras ambos las guardan en las cajas)* Ya es demasiado tarde.

CHICO.- ¿Qué quieren?

SANTIAGO.- Presentarles a ella *(señala a la BAILARINA que hace una pose típica de comienzo de baile).*

BAILARINA.- *(Les coge de la mano, los lleva más a proscenio y los deja el uno frente al otro)* Déjenme que les ayude *(junta las manos entre ellas).*

CHICO.- *(Apartándola como si quemara)* No... Nunca hemos bailado juntos. Hemos hecho el amor, pero nunca hemos bailado.

CHICA.- Sí, hemos hecho el amor muchas veces.

CHICO.- Tantas que parece que no lo hemos hecho nunca. Pero jamás hemos bailado.

CHICA.- Jamás.

BAILARINA.- Es sencillo. Tienen que cooperar. Como si construyeran un castillo de arena juntos.

CHICO.- Nunca hemos hecho un castillo de arena.

BAILARINA.- Sígueme a mí. *(Al CHICO)* Primero tú. *(Se coloca más alejada de ellos de manera que la vea de espaldas. Realiza lo que va diciendo)* Avanzo con el derecho, pie izquierdo al lado, juntos. Luego avanzo con el izquierdo, pie derecho al lado, juntos. *(Se gira, mira al CHICO, que repite los pasos en cuanto ella cuente. La CHICA se aleja un poco)* 1-2-3, 4-5-6, 1-2-3, 4-5-6. Bien. *(A la CHICA)* Ahora tú.

CHICA.- ¿No tengo que hacer lo mismo que él?

BAILARINA.- Lo mismo que él, pero al contrario *(la CHICA frunce el ceño)*. Para que las piezas encajen *(se coloca en su campo de visión)*. Avanzo izquierdo, lado, juntos, avanzo derecho, lado, juntos. *(Se gira y le indica con la mirada que repita. Esta lo hace en cuanto ella hable)* Pum pa pa, pum pa pa, pum pa pa, pum pa pa. *(Sonríe)* Estupendo. Ahora hay que juntarse. *(El CHICO y la CHICA se acercan)*. La distancia entre vuestros cuerpos tiene que ser corta *(se acercan un poco más)*.

CHICA.- *(Aproximando su boca a la de él)* Y ahora es cuando nos besamos...

BAILARINA.- No, no, no. Vamos a crear algo juntos.

CHICO.- ¿Qué vamos a crear?

BAILARINA.- Lo que vosotros queráis. *(Pausa. Los chicos van obedeciendo físicamente a las indicaciones)* El hombre ofrece su mano izquierda a la mujer.

CHICO.- Te la ofrezco...

BAILARINA.- Porque hace falta generosidad.

CHICO.- Sí...

BAILARINA.- Ella deja descansar su mano izquierda en el hombro de él.

CHICA.- *(Muestra ese agotamiento en la voz)* Sí, la dejo aquí, porque estoy muy cansada...

CHICO.- *(Preocupado)* No lo sabía.

BAILARINA.- Los pies paralelos y ligeramente entreabiertos.

CHICA.- ¿Seguro que luego no hay sexo?

BAILARINA y CHICO.- No lo estropees.

CHICA.- Perdón.

BAILARINA.- Ahora, cuando queráis avanzar, el hombre tiene que expresar esa intención con su cuerpo.

CHICO.- ¿La intención...?

CHICA.- Tienes que expresarme la intención. Tu intención. Hacerme saber el próximo paso que vas a dar...

CHICO.- Oh.

BAILARINA.- Y ella responde retrocediendo, en cuanto sienta su inercia.

CHICA.- Ah, ¿yo tengo que retroceder?

BAILARINA.- Sí. A veces hay que retroceder para bailar con fluidez.

CHICA.- Ya...

BAILARINA.- ¿Listos? *(Ambos asienten)* Pues, música. *(Suena El Danubio azul, de Strauss. Ellos no comienzan hasta que escuchan a la bailarina)*. Un, dos, tres, un, dos, tres, un, dos, tres...

(La pareja baila siguiendo los pasos adecuadamente, desplazándose por todo el espacio, siguiendo una trayectoria circular en el sentido contrario a las agujas del reloj. Al principio están más rígidos y, poco a poco, van relajándose y sonriendo).

CHICO.- Es muy fácil... ¡Es facilísimo!

CHICA.- Es verdad, ¡nunca pensé que fuera tan fácil!

CHICO.- Todos me decían que era difícil.

CHICA.- Todos me lo decían.

CHICO.- Pero ¡qué va!

CHICA.- En el fondo ya sabíamos bailar.

CHICO.- Y lo hacemos muy bien (*ríen*).

(La música crece en volumen. La BAILARINA se va alejando hacia la pata más alejada. La iluminación también decrece y se queda un puntual blanco, que sigue a la pareja. Esta cada vez agranda más sus movimientos. Llega a realizar cuartos de vuelta, giros a derecha e izquierda y vueltas a la CHICA. Se miran intensamente a los ojos y no se pierden ni por un segundo).

15. CURA CON VIOLÍN

Casa del ALCALDE, que está muy delgado. Una mesa y una silla, donde él está comiendo. Lleva un pijama, similar a su traje habitual, pero es de seda fina. Tiene un aspecto deplorable. Se mueve muy lento, con cierto lamento y con una gran pesadumbre en el rostro, que está pálido. Durante sus acciones lentas, dos ayudantes vestidos de negro irán cambiándole el plato por otros de todo tipo: variopintos, sibaritas, costumbristas, estéticos... Se moverán lo más fluido posible. El ALCALDE se mantendrá siempre de la misma forma. Después se levanta, se mira a un espejo invisible y empieza a peinarse con el mínimo esfuerzo. Los ayudantes le siguen y le cambian de chaqueta todo lo rápido que pueden, siendo estas de todo tipo: vaqueras, moteras, rocanroleras, de cowboy, ochenteras, con capa... Pero sigue sin inmutarse. Entonces suena el timbre.

ALCALDE.- (*Sobresaltado*) ¡Ah! (*Asusta a los ayudantes, que huyen y desaparecen. Deben haberlo dejado como al principio*) Ah... No, no puedo más. (*Entra MATEO, que va a saludar, pero lo interrumpe. Sus desvaríos son mucho más pobres en intensidad*) No sé qué más necesitas. No sé qué quieres. Nuestro último encuentro fue muy inquietante para mí.

MATEO.- Para mí también.

ALCALDE.- (*Confunde la voz*) ¿Eh? No me situó... No consigo situarme... Nunca me había pasado esto.

MATEO.- (*Pausa, mira a su alrededor*) ¿Dónde está el que lo escribe todo?

ALCALDE.- Demasiado tiempo sin decir nada. Se cansó de esperar y se marchó. Añoro su tecleo. (*Intentando imitarlo*) Chic... Chic, chic... (*Pausa*) Desde que llegó el joven ese, ese amigo tuyo, el nuevo..., empecé a irme al traste.

MATEO.- ¿Al traste?

ALCALDE.- Me fui al traste, porque empecé a darme cuenta de la horrible persona que soy. ¿Sabes lo duro que es eso? Si me quisiera mi esposa quizá sería un mejor alcalde.

MATEO.- No sabía que tuviera esposa, señor alcalde.

ALCALDE.- No me acordaba de que la tenía.

MATEO.- Usted no es tan horrible, ¡es el alcalde! Usted dirige esta ciudad, hace que las cosas funcionen.

ALCALDE.- Nada de eso importa.

MATEO.- Es una gran responsabilidad, muchos papeleos, discursos, decisiones importantes...

ALCALDE.- Nada de eso importa.

MATEO.- Pero ¿cómo no va a importar?

ALCALDE.- ¡Porque no importa nada! ¿Entiendes? Da igual que las cosas estén o sean, porque no importa nada. Cuando te separas de lo de fuera, cuando no ves importancia ni en la comida que ingieres, nada importa. El valor, tan duro y a la vez tan frágil. Si no hay valor, no hay nada. No existe la importancia...

MATEO.- Es lo que usted está viendo ahora mismo... Pero nosotros le ayudaremos y conseguiremos que se encuentre mejor.

ALCALDE.- ¿Vosotros?

MATEO.- Bueno, nosotros no.

ALCALDE.- (*Ilusionado*) ¿Has traído a un artista?

MATEO.- Así es. Le presento a Sofía (*hace un gesto para que entre desde la pata. Entra SOFÍA, adolescente. Porta un violín con su arco*). Es mi sobrina. Es algo pequeña, pero...

ALCALDE.- ¿Me estás tomando el pelo?

MATEO.- Le aseguro que lo hace con mucha pasión. (*A SOFÍA*) Vamos, siéntate aquí. (*Al ALCALDE*) Dele una oportunidad, escuche atentamente.

ALCALDE.- Bueno...

(*Silencio. SOFÍA comienza a tocar Après un rêve, Op. 7, No. 1 de Gabriel Fauré, que hace que, en un momento dado, el paciente comience a llorar. Termina la pieza*).

MATEO.- ¿Mejor?

ALCALDE.- Sí, muchísimas gracias (*pausa. A SOFÍA*) ¿Te puedo contar mis problemas?

SOFÍA.- Eh, yo..., *(mira a MATEO, como pidiendo ayuda; este se encoge de hombros)* es que, no soy psicóloga. No conozco el lenguaje de la psicología. *(El ALCALDE asiente, decepcionado. Pausa)* Lo que conozco bien es el lenguaje de la música. *(Le ofrece el violín y el arco)* ¿Por qué no me cuenta lo que siente?

ALCALDE.- *(Pausa)* ¿Podré hacerlo?

SOFÍA.- Simplemente, inténtelo.

(El ALCALDE toma el violín y el arco, los coloca en posición. Respira, cierra los ojos. Pausa. La luz oscurece, dejando nacer un cenital blanco sobre él. Comienza a nevar, muy poco a poco, solo en el camino de luz que lleva a su cuerpo. Toca perfectamente algo similar a Das Lied der Geige, Op. 2, de Schebek. Al terminar, baja el instrumento lentamente, mira a SOFÍA y los tres sonríen).

16. BAUTIZO

Espacio vacío, salvo por NOA, que está en el lado izquierdo, vestido con ropa básica azul claro, dentro de la bañera barroca llena de agua, que simula ser líquido lacrimal. Tiene los brazos por fuera, la cabeza hacia atrás y los ojos cerrados. En el suelo hay algunos charcos. El espacio sonoro representa el interior de un gran tanque de líquido. También suenan gotas. La luz es ligeramente azulada y se muestra en el horizonte ondulaciones acuáticas iluminadas por el "sol".

(El INQUILINO entra a escena. Da pasos prudentes, mira a NOA desde lejos mientras se acerca. Llega a estar a pocos pasos de él y observa su cuerpo con detenimiento).

NOA.- *(Abre los ojos. Los tiene rojizos de tanto llorar)* Buenas tardes.

INQUILINO.- ¡Joder, qué susto!

NOA.- No quise asustarte.

INQUILINO.- Está bien. *(Pausa)* ¿Cómo...?

NOA.- Aquí me he quedado. *(Silencio. El INQUILINO no sabe qué decir).* ¿Y tú qué?

INQUILINO.- Yo... *(Pausa)* He escrito un poema *(saca de su bolsillo el papel doblado)*. Toma.

NOA.- *(Con sinceridad)* Gracias, amigo, gracias *(pausa. Lee)*. Vaya... Es... Es música.

INQUILINO.- *(Pausa)* ¿Por qué no lo hundes ahí, contigo? Esa bañera debe de ser muy especial.

NOA.- Aquí se quedará, conmigo *(lo introduce ligeramente y lo abraza. Pausa)*. Perdona mi aspecto, amigo. No sé bien qué decir. He llorado tanto que no recuerdo quién soy. Estoy vacío, desierto, blanco. No sé si seguiré llorando, porque escapa a mi alcance, pero sé que podría seguir haciéndolo. *(Pausa)* Puede que ese sea el fin de este caos: una especie de amnesia general. *(Pausa)* Yo tengo miedo de desaparecer. Pero, si desaparezco, quizá pueda renacer, y eso me da esperanza, porque significa que podré hacer mejor lo que llevo errado. *(Pausa)* Este tiempo que he estado en silencio, esperando para volver a llorar, me ha hecho recordar el barquito que dejé a medias cuando fui niño. Lo empecé a pintar con témperas. Madera roja y velas verdes. Pero entonces vino el dinero, la corbata, el reloj, el periódico... Y ya no hubo más barcos. No pinté ningún barco más. *(Pausa)* Si todos llenáramos el mundo con nuestras lágrimas, se acabarían las sequías, y aquellos barcos que estuvieran atrapados nadarían por las aguas de nuestra alma. *(Pausa)* Si nos quedáramos en blanco, si lo viéramos todo en blanco, como se queda el pecho después de llorar lo que no se ha llorado en treinta años, seríamos realmente precisos al escribir en ese nuevo hueco en blanco. Como tu poesía, amigo. Seríamos poesía. *(Pausa)* Seríamos poesía... *(vuelve a echar la cabeza hacia atrás)*.

(Comienza a sonar una música angelical que llena todo el espacio. Con ella, aparecen el resto de los personajes: la CHICA, el CHICO, el ALCALDE, MATEO y SANTIAGO. Llevan la misma ropa azul. Caminan lento, con cierta actitud fantasmal. De forma natural, recrean un ritual, en el que hacen una fila en dirección a la bañera, con amplia separación entre cada uno, respetan el turno del otro, cogen "agua" con las manos, se empapan el rostro y se retiran lentamente. El INQUILINO, después de ver a la primera persona hacerlo, se coloca en la fila y hace lo mismo. Una luz blanca, casi cegadora, los ilumina a todos, que toman distintos sitios en el espacio. Permanecen con las manos en el rostro y se lo acarician, reconociéndose. La pareja, también, sin mirarse directamente, tocan el rostro del otro y ejecutan la misma acción. NOA, en la bañera, levanta la cabeza, se pone ligeramente derecho y mira al público. Todos, progresivamente, acaban mirando al público, como si quisieran reconocerlo con la mirada. Miran con curiosidad, con inocencia).

La luz va bajando progresivamente, hasta llegar al...

Oscuro.

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Creación Literaria

MEMORIA JUSTIFICATIVA

por Amalia Romero

1.- Punto de partida de la creación. Objetivos y Fundamentos.

El deseo desde el que nace la construcción de la obra fue, al comienzo, muy dispar. Pensé en la elaboración de alguna distopía, utilizar el humor absurdo, el juego con el lenguaje en todas sus capacidades literarias, la fusión de disciplinas artísticas, el mundo onírico, etc. Mi motor de arranque se ha centrado en la investigación de los temas que, durante y después del proceso, se han ido analizando en función de sus posibilidades escénicas y metafóricas. Lo que todas tenían en común era la falta de sentido del comportamiento humano, reflejado en la sociedad actual y meditado bajo un punto de vista personal.

De modo que surge en mí la necesidad de un cambio; generar impacto con una obra que reflejara estos comportamientos. Como señala Fischer, “la obra de arte debe penetrar en el público no mediante la identificación pasiva sino mediante un llamamiento a la razón que exige, a la vez, acción y decisión” (1967: 9). Este ha sido uno de los pilares que sustentan la obra que presento. En esa línea, cabe considerar uno de los temas que se rescataría más tarde en mi proceso de trabajo, que sería el del arte terapéutico, convirtiéndose en una de las motivaciones de la obra a nivel externo: realzar el poder del arte.

Mi interés consistía en que el resultado provocado por este cambio tuviera una magnitud espectacular; de ahí la elección del género dramático, donde acción, lenguaje, imagen y sonido podrían aunarse y llegar de una manera más eficaz al espectador. Todo esto se ha visto influenciado por mi opinión sobre la poesía como lenguaje poderoso, que despierta asociaciones, refleja el subconsciente y aporta novedad. Además, después de mi experiencia de dos años como actriz en un laboratorio de investigación teatral, he podido aprender técnicas relacionadas con el *cuerpo poético* y el *juego con el objeto*, donde se exploran los diferentes grados de significación de un objeto dentro de la dramaturgia visual.

En este contexto me decidí a elegir un tipo de teatro simbólico para hacer realidad la poesía del comportamiento humano. Por ese motivo me incliné por la rama del teatro de vanguardia; ya que este muestra, como señala Ángel Berenguer en su ponencia titulada *Las vanguardias en el teatro occidental contemporáneo*, “la pasión por colocar el sistema de la representación simbólica frente sus propios límites convertida en actitud artística” (2002: 13).¹

¹ Actas del XV Congreso de Literatura Española Contemporánea Universidad de Málaga, 12, 13, 14, 15 y 16 de noviembre de 2001. Recopilación de ponencias en la edición de *Teatro y Antiteatro. La vanguardia del drama experimental*.

1.1 Influencias

Desde el comienzo me he visto influenciada por las obras de Ionesco, donde, como señala Barthes, “los objetos invaden al hombre, que no puede defenderse y que, en cierto sentido, queda ahogado por ellos” (1966: 1). De las obras de Ionesco, llegué a disfrutar de la puesta en escena de *La cantante calva*, dirigida por Luís Luque en el Teatro Lope de Vega de Sevilla (2018). Me atrajo principalmente la sensación de libertad en el movimiento escénico y la coordinación entre los actores a nivel vocal y gestual.

Además, tengo que destacar la influencia de Beckett; especialmente me atraparon sus diálogos sugerentes y a la vez arbitrarios; Fernando Arrabal, por su diálogo poético en la puesta de escena de *El Triciclo*, elaborada por la Escuela Municipal de Teatro “Ricardo Iniesta” (2021) ; Francisco Nieva por su capacidad retórica y el carisma de los personajes, y Miguel Mihura, por su humor ingenioso y la inocencia del diálogo.

Más tarde me ha influido la escenificación de Els Joglars, debido a sus acotaciones precisas, y, de manera especial, el juego con el cuerpo para indicar objetos, lugares y/o transiciones. También considero muy interesante su tono satírico y sus diálogos dinámicos, como se desprende, sobre todo, de la obra *Daaalí*, que ofrece una mezcla de disciplinas y de medios. (Boadella, 2006)

Por último, quiero destacar la influencia del *clown*, que se desprende de la visualización de algunas piezas de Mané Solano como *Nonna... nadie se marcha eternamente* (2021) y *Liliak* (2021). Me sorprenden siempre el efectismo, la sorpresa y el juego con la escenografía.

2.- Estructura de la composición.

Se trata de una estructura no-aristotélica que presenta las siguientes características:

- Está dividida textualmente en cuadros, que, como señala Dómenech, “implican una discontinuidad de situaciones, de acontecimientos y de sucesos que demandan su propia configuración de personajes, su propia espacialidad y su propia temporalidad”. Al final de cada cuadro, “al lector o al espectador parece facilitársele un periodo de análisis y reflexión de lo leído o presenciado” (2016: 20).

- Carece de estructura interna, dado que los personajes actúan por inercia en la primera parte de la obra. El mayor subtexto es el que hay detrás de los juegos de palabras y de los diálogos poéticos, pero no existe a nivel dramático.
- Destaca el uso del epílogo en forma de soliloquio final. Este refuerza una intención moralizante que se va construyendo hasta el desenlace.
- La estructura, además, posee una forma abierta. Estas son sus maneras de indicarse:
 - Acción-Trama:
 - Multiplicidad de acciones.
 - El todo se presenta a modo de fragmentos. No se sigue una evolución lógica, sino discontinua y puntual. Concierta episodios de igual importancia.
 - Personajes:
 - La sociedad es representada por la multiplicidad de sus miembros.
 - No hay un antagonista específico.
 - El número de personajes no depende de la verosimilitud, sino de la forma de adecuarse a la acción.
 - Temporalidad-Espacialidad:
 - El momento presente, por su intensidad, borra la idea de continuidad y progresión hacia una crisis, pues ésta se da en cada parte.
 - Casi todos los cuadros se basan en sí mismos, sin referencias temporales y/o espaciales de otros cuadros.

Cabe considerar, además, como señala Ramos, que “entre las escenas la relación es de identidad y de continuidad, identidad de elementos que se comportan distintamente en instantes sucesivos, de manera que la acción conserva su dinamismo temporal, pero no su coherencia lógica” (1981: 636).

3.- Técnicas y estilos ensayados.

3.1. Género

La obra es un drama con tintes de humor absurdo y de sátira, de cuya representación en el texto se abordará más adelante. Se oscila entre lo trágico y lo cómico. Adquiere algunas características del teatro posdramático, puesto que, como señala Dómenech, “se promueve la diversidad de la «aldea global», la hibridación, el debilitamiento de barreras entre géneros y disciplinas, la metaficción y la confusión temporal” (2016: 96).

Forma parte también de las nuevas tendencias de finales de siglo XX, que Doménech clasifica según los movimientos artísticos de los que parte y del estilo y de las características que promueve. Una de estas tendencias se denomina “modelo hermético” de la vanguardia: “parte del simbolismo, muy influido por el teatro oriental y la exploración del inconsciente, se aísla del mundo burgués y se repliega sobre sí mismo en busca de autosuficiencia expresiva y puede desembocar en el drama neolírico” (2016: 74).

La obra admite también algunas de las características del teatro del absurdo. Sobre todo, en lo que refiere a su poética y al uso del lenguaje. Doménech señala algunas las técnicas dramáticas que singularizan esta modalidad teatral, a partir de sus influencias y contactos.

“Delata una concepción metafórica del individuo aislado e incapaz de comunicarse, preso de los convencionalismos y la mecanización de la vida burguesa” (2016: 81). Esta afirmación refuerza la creación de los personajes de la obra. También esta presenta estructuras circulares que afectan al ritmo, por lo que es común regresar al punto de partida. Por último, Doménech comenta que “del surrealismo asimilan la terapéutica del mundo de los sueños” (2016: 82).

3.2. Acción

La diferencia que hay entre esta obra y el principio de no-lógica del teatro del absurdo es que la obra que presento en estas páginas, al trazar una resolución, debe mostrar cierta causalidad de los hechos para que se aprecie la transformación de los personajes. Los sucesos están tejidos dentro de una ilusión poética, y esta no se vislumbra hasta la segunda mitad de la obra. Así se manifiesta en las apreciaciones críticas de Sánchez. “Porque solo

la fantasía es capaz de un conocimiento de lo natural no coartado por los conceptos del entendimiento” (2002: 26).

Sin embargo, la obra cumple con tres de las cuatro características que posee la acción del teatro del absurdo, como bien señala Ramos (1981: 634):

- Transformación repentina del personaje. El ALCALDE pasa de tener su enorme barriga a estar bastante delgado.
- Intensificación progresiva de la situación inicial, como se desprende de *Desequilibrio*.
- Énfasis rítmico y/o emocional. Se manifiesta en los cuadros centrales, del 4 al 7. Este énfasis se explica a continuación.

Los primeros cuadros, 1, 2 y 3, tienen como función presentar a los personajes principales. Los siguientes, 4, 5, 6 y 7, ahondan en la absurdidad de los conflictos internos y los extremos a los que pueden llegar. El cuadro 8 permite mostrar una sospecha del trasfondo poético de la obra. A continuación, se produce el clímax en el cuadro 9, donde se muestra el caos interno de los personajes y la acción se trastoca. En el cuadro 10, el ritmo frenético que la obra ha ido alcanzando se calma, y comienza a apreciarse un sentido de causalidad. Cabe considerar además que el ritmo general cambiará mucho, de forma que los puntos de mayor intensidad serán de carácter emocional y místico, propio de la faceta meta-artística de los cuadros finales.

En resumen, nos estamos remitiendo, en palabras de Dómenech, a una *concepción esencialista*, donde el personaje es el que sostiene la *acción principal* de la obra (2016: 27). Así pues, esta acción, al comienzo, estará teñida por emociones como la ira y el pánico, después por la tristeza, donde todo se viene abajo y, finalmente, por la paz y/o neutralidad.

Por las circunstancias dadas, al comienzo de la obra no existe una verdadera **trama**. Es acción en evolución. Cuando parece que algo está sucediendo, en el siguiente cuadro el personaje parece no haber experimentado por lo anterior, y se produce una especie de bucle continuo. Además, conforme la obra avanza, se entiende que el conflicto principal ya está desde el principio, en la construcción absurda de los personajes. Por tanto, se observan dos tipos de **conflicto**:

- Un conflicto externo: el virus. Si bien afecta de una forma a unos y de otra forma a otros, provoca un desbarajuste en el comportamiento de cada personaje, que lleva a la confusión y a la autodestrucción. Es un conflicto simbólico que anticipa la verdadera solución (el llanto, el desahogo, soltar) en su forma más superficial.
- Un conflicto interno colectivo: los personajes son causantes de su propia desdicha. Esta se basa en algunos de los problemas actuales del alma humana: dificultad para comunicarse (el caso de la pareja), la necesidad de control, basado en un miedo a la pérdida de la identidad (como en el caso del alcalde) y la necesidad de aprobación y reconocimiento (el caso de Noa). La desnudez final de los personajes, en un sentido espiritual, deja entrever la verdadera trama como una gran metáfora, que es el conflicto interno grupal.

Por último, se comentan en este apartado las **acotaciones**, que, en general, están orientadas al espectáculo, por lo que cumplen el valor de impersonales y poseen una función representativa del lenguaje. En su mayoría, son escénicas (o técnicas) y, siguiendo la clasificación de Barrientos, son mayormente, con respecto al actor, paraverbales (por la manera de decir las cosas), de expresión corporal (movimientos y gestos), espaciales y sonoras. (2003: 50-51)

3.3. Personajes

Se rompe con el modelo aristotélico del personaje psicológico, que tiene un objetivo fundamental y se mueve por él. El motivo de elegir la estructura fragmentaria es la de mostrar una serie de situaciones y modelos de conducta a través de unos personajes, por lo tanto, estos no van a tener un recorrido interno lógico a través de la reflexión. Además, como este se considera un drama colectivo, en lugar de realizar un análisis de cada personaje, se centrará solo en aquellos que posean un perfil variable.

Nos centraremos en las agrupaciones jerárquicas que señala Barrientos en su obra *Cómo se comenta una obra de teatro* (2003: 183):

- Principales: entre los que se encuentran el INQUILINO, el ALCALDE, la CHICA, el CHICO y NOA. Situamos al INQUILINO en primer lugar ya que, a partir de su reacción orgánica ante los hechos, surge en él una *intención*, que no objetivo. En un modelo aristotélico, cumpliría la función de protagonista pasivo. Sin embargo, dado el escaso desarrollo del personaje y que se usa la causalidad

como principio organizador de las acciones, de forma que la trama “se resuelve sola”, no podemos considerarlo un protagonista. Adquiere la misma importancia que el resto.

- Secundarios: entre los que se encuentran el ACTAS, MATEO, SANTIAGO, la BAILARINA, la PINTORA, la YERNA, el HIJO, el ANCIANO y SOFÍA.
- Terciarios: entre los que se encuentran la REPARTIDORA, la JEFA, el DOCTOR, GENTE DEL CENTRO COMERCIAL, RESTO DE MÉDICOS y CLIENTES URNAS.

Cabe considerar la clasificación de Santos (2007: 128-131):

- Arquetipo: En este apartado se situarían INQUILINO, ALCALDE, CHICO, CHICA, NOA, MATEO y SANTIAGO.
- Rol: Lo asumirían PINTORA, BAILARINA, SOFÍA, JEFA, REPARTIDORA, DOCTOR, HIJO, ANCIANO y YERNA.
- Alegórico: El ACTAS. Se diferencia del resto de personajes en la ausencia de rasgos sociales o de carácter y de discurso repetitivo. Se define por su máquina de escribir, elemento simbólico que le otorga el título de personaje alegórico. Por medio de su función, representa a lo largo de la obra el ya mencionado “todo está escrito”, como hecho absoluto.

En cuanto a la capacidad de transformación, a partir de la segunda mitad de la obra, ocurre una *transición* arquetipo-deconstrucción (2013: 270-271), si aplicamos las reflexiones teóricas de Cevallos. Esta *transición* no está motivada por un descubrimiento de rasgos, como ocurriría con personajes psicológicos, sino que, está a merced de la progresión de la acción. Los personajes van perdiendo su identidad de arquetipo hasta llegar a la última escena, donde se deja abierta su conversión en individuos conscientes, sin rastro del personaje.

3.4 Tiempo y Ritmo

“La sucesión de espacios y de tiempos, si no está fuertemente justificada por la acción dramática, anima al espectador a buscar un sentido a su secuencia y, de esta manera, el espacio se tematiza y el tiempo se poetiza”. (2016: 57)

El tiempo es discontinuo. La primera parte de la obra, hasta el cuadro 10, muestra momentos remotos de la vida de los personajes y, a partir del cuadro 10, las acciones son claramente lineales. Esta circunstancia se puede apreciar, por ejemplo, en *La esperanza se encuentra en la intimidad*, donde el objetivo de MATEO, SANTIAGO y el INQUILINO se decide realizar activamente, de manera que cada uno visita a un personaje principal. Así se indica que el principio de causalidad comienza a tener un sentido.

Siguiendo el contenido teórico de Barrientos, se aprecia que el **orden** de la fábula es cronológico y que, en cuanto a la escenificación, presenta una acronía relativa y parcial, dado su carácter fragmentario (2003: 92-93). Además, en ciertos cuadros, el tiempo natural es roto, creándose un tiempo irreal, onírico, subjetivo de los personajes.

Por otra parte, cabe destacar algunas **técnicas** que refuerzan el tiempo y el ritmo:

- La cámara lenta. Se puede apreciar en *Cepo* y al final del cuadro *Desequilibrio* (aunque en este último la lentitud es menor que en *Cepo*).
- Ritmo picado. Aunque este tipo de ritmo puede suceder en varios cuadros en el momento de interpretar el diálogo, donde más se manifiesta es en *Cepo* y en *Desequilibrio*. En *Cepo*, las intervenciones de cada miembro de la pareja son de la misma medida. Si lo consideramos como secuencias de sonido, apreciamos dos fases, cada una con su remate final, reflejada en la intervención conjunta. Por otra parte, en *Desequilibrio*, el número de personajes, su verborrea constante, sus réplicas y sus repeticiones, reflejan este tipo de ritmo de forma más evidente.
- Acciones paralelas. Podemos apreciar este tipo de dinámica, que afecta al ritmo espacial, en *No dejes para mañana...*, en *Desequilibrio* y al final de *Comunicado Funerario*.
- Prolepsis. Se manifiestan en *Desequilibrio*, concretamente en la acción del casamiento con la urna por parte de la CHICA, que funciona como anticipación de *Comunicado Funerario* y el principio de *Cura con vals*. Otro hecho de este cuadro que funciona como prolepsis sería la colocación de NOA en la bañera, anticipando su misma disposición en *Bautizo*.

3.4.1. Análisis del ritmo en cada cuadro

Dada la influencia del campo sonoro -diálogo, ruidos y música- en la obra, se comentará la marca dinámica a nivel musical para hablar del cambio gradual de

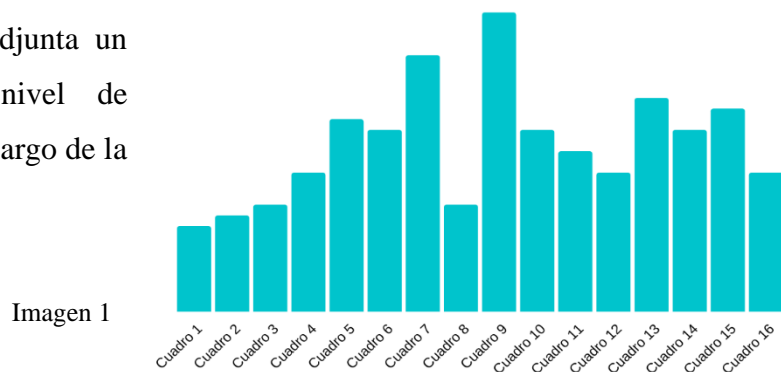
intensidad que hay en cada cuadro, si es lo que hay, así como su ejecución en la velocidad y los momentos en los que hay una ruptura con el ritmo. Tomaremos como soporte teórico el estudio de Candelaria (2014: 9-17).

- Ciudad Sana: La primera parte, con el ALCALDE solo, se identifica con *adagio*. La ruptura sucede con la entrada del ACTAS. A partir de ahí, nos situaríamos en *andantino*; ritmo continuo.
- Cepo. Un primer detonante sería la trampa del cepo. Después continuaría en *allegreto* y con un final abrupto.
- Dos huevos. Se suceden dos partes. La primera parte se sirve de la canción de los hombres, que adquiere su propio dinamismo. Acción, música y diálogo están conectados: comienza con una declaración de intenciones, que se expresa con gran energía; después uno de los cuatro cambia el ritmo, lo ralentiza, indicando otro tono en la voz y, a continuación, este declive se rompe de pronto con el golpe del mazo. El estribillo levanta la energía inicial; después adquiere una energía sosegada, por el tono de confidencialidad, conservando el ritmo y, al final, concluye con una profecía prolongada y gritada a los cuatro vientos. Todo está indicado en las acotaciones. La segunda parte del cuadro adquiere el ritmo natural y desenfadado de los interlocutores. Por ello, en la primera parte se podría hablar de *allegro* y, en la segunda, de *moderato*.
- Esfuerzo. Hay un primer ritmo apoyado por intervenciones, silencios y luz cenital, que resulta abrupto y lento. Es el detonante para el resto del cuadro, que podríamos decir que está en *moderato*. Al final, en cuanto a intensidad, hay un cambio súbito a *forte*, por los monólogos cargados de insultos de los personajes.
- Constará en acta. Comienza en *andantino*. Hay una ruptura clara en el “¡Eh!” del ALCALDE. A partir de ahí, la escena sucede *in crescendo*.
- No dejes para mañana... El cuadro dispone de tres fases rítmicas. La primera se ve afectada por las trayectorias que hace NOA hacia la JEFA. La segunda tiene que ver con las llamadas de teléfono y la tercera con el trabajo de mesa y el uso del cabello. Mientras que la primera parte está en *moderato*, las otras dos pasan a *allegro*.
- Calmantes. El cuadro mantiene una energía constante, en *allegro*. La ruptura sucede en el momento en el que llaman al timbre. En este caso, lo que varía no es el ritmo, sino el tono del cuadro. De nuevo termina abruptamente.

- Comunicado Funesto. El cuadro tiene un ritmo continuo, con un paso súbito de *piano a forte* justo en el momento en el que todos los hombres se esconden rápidamente.
- Desequilibrio. La primera parte, de carácter más naturalista, posee un ritmo continuo que se rompe en el momento en el que NOA se echa a llorar. A partir de aquí, el ritmo de este cuadro es caótico, por lo que destacan en él los momentos de serenidad, como el de la ensoñación del ALCALDE en el parque y el silencio que se crea tras haber caído NOA. La siguiente ruptura se da en cuando comienza a sonar la *Marcha nupcial* de Mendelssohn, dado que la acción pasa a ser muda y a cámara lenta. Las acciones paralelas serían, por un lado, la que muestra al ALCALDE arreglando el estropicio de NOA y, por otro lado, la que pone de manifiesto la reacción del CHICO a la boda de la CHICA con su urna. A partir de este momento se muestra un *diminuendo*, acentuado por la salida progresiva de los personajes.
- Ayuda. El cuadro sucede *in crescendo*, teniendo su acento principal en el grito del INQUILINO “¡¡Tienen que ayudarnos, joder!!” (p. 36), por lo que la ruptura tiene lugar con el movimiento silencioso de los médicos cediendo sus batas. A partir de aquí, se da un *adagio* continuo hasta el final de la escena.
- *Comunicado Funerario*. Este cuadro posee la misma estructura rítmica que *Comunicado Funesto*. La ruptura en *forte* se indica con los compradores que se dirigen a los puestos.
- La esperanza se encuentra en la intimidad. El cuadro tiene un ritmo continuo, en *andante*. Destaca la lectura del poema como momento de suspensión.
- Cura con pincel. El ritmo se muestra *in crescendo* por la intensidad progresiva de la acción y el uso del campo sonoro. Se puede apreciar también una ruptura leve en el momento en el que el ANCIANO comienza su monólogo, dado el tono emocional de la intervención larga y el crecimiento del volumen de la música. A parte de todo esto, a nivel estético, surge un marco nuevo al que prestar atención como imagen, que es el lienzo de la pintora. La escena representa un meta-cuadro, ya que el lienzo tiene su propio momento para apreciarlo y adquiere su propio ritmo visual, generado por los trazos. A partir de que esté terminado dicho lienzo, el movimiento escénico será mucho más estático, generando ese contraste entre la escena y el lienzo.

- Cura con vals. El cuadro completo se muestra como un *crescendo* progresivo. Al comienzo, la actitud física de la pareja crea un ritmo tranquilo, que se rompe en cuanto la BAILARINA toma el control de la situación: “(Les coge de la mano, los lleva más a proscenio...)” (p. 44).
- Cura con violín. El cuadro se divide en una primera parte en *adagio*, marcada por la secuencia de movimiento del ALCALDE y los ayudantes. Esta se rompe con el sonido del timbre y permanece con un ritmo continuo, en *andante*, hasta el final del cuadro. Los momentos de suspensión son los solos de violín por parte de SOFÍA y del ALCALDE. La intensidad crece y está marcada por la luz, el efecto de la nieve y, por tanto, por la imagen general.
- Bautizo. Tiene un ritmo continuo, en *lento*. Primero se concentra en el monólogo relajado de NOA y, después, se pasa al tempo propio de la ceremonia religiosa. Aunque simbólicamente se trate de un bautizo, podemos decir que el *modus operandi* es similar al de una eucaristía.

A modo de resumen, se adjunta un gráfico que indica el nivel de intensidad de la acción a lo largo de la obra:



3.5. Espacio

Si partimos de la clasificación de los espacios por su función dentro de la obra teatral, recogida del *Manual de Teoría y Práctica Teatral* de José Luis Alonso de Santos (2007: 184), estas son las categorías que aparecen en la obra²:

- A) TIPO: En esta variante se situarían todos los cuadros de la obra salvo 1, 5, 8, 12 y 16.
- B) AMBIENTE: *Ciudad Sana*. La estatua de Apolo de Belvedere, poco usual, será lo que haga destacar el espacio.
- C) FINALIDAD: *Comunicado Funesto*. El centro comercial sirve como medio técnico para la acción de los hombres en escena.
- D) ATMÓSFERA: *Constará en acta* y *Bautizo*. En ambos los elementos simbólicos y el juego con la iluminación serán los que provoquen una atmósfera concreta. También, en *La esperanza se encuentra en la intimidad*, la suciedad y el desorden Generan una atmósfera de deterioro, que contrasta con el equilibrio psicológico de MATEO, SANTIAGO e INQUILINO.

Cabe considerar, por otra parte, la clasificación del espacio de la obra que presentamos a partir de la teoría que ofrece Dómenech, que permite caracterizar los diferentes planos (2016: 50-51):

- En el plano escénico: la obra sucede por completo sobre el escenario. Se utiliza en ocasiones la interacción con las patas, de forma que los personajes entran y salen de repente, como en *Calmantes* y en *Desequilibrio*, y también al jugar con el escondite del cuerpo, como las manos que aparecen sin cuerpo en el puesto de urnas en *Comunicado Funerario*. Por otro lado, en *Dos huevos*, al producirse el juego meta-teatral, los personajes llegan a formar parte de la primera fila de butacas. Al mostrarse cómo van allí a sentarse y cómo se levantan tranquilamente, durante breves instantes, la fila de butacas forma parte del espacio teatral. Circunstancia que se aprecia también en el final de *Comunicado Funerario*, cuando un grupo de ciudadanos corre hacia los puestos.

² Según el estudio de Santos, la categoría de TIPO sirve para designar un espacio común, como, por ejemplo, un hotel, una oficina, etc. Por AMBIENTE, se refiere al espacio singularizado por los elementos que posee, como el mobiliario, la disposición de este, etc. Por último, por FINALIDAD, comprende el espacio como aquel que resulta útil para un objetivo, propio de la trama.

- En el plano dramático. Se trata de espacios múltiples y la mayoría solo aparece una vez. Se adjunta una tabla indicando los distintos espacios en orden de aparición:

1- Espacio onírico de recuerdos del ALCALDE. > 2- Calle o despacho del ALCALDE.	3- Salón de CHICO y CHICA	4- Fachada del teatro > 5- Teatro > Fachada del teatro	6- Baño del despacho del ALCALDE	7- Oficina	8- Centro comercial
9- Salón de Noa	10- Hospital	Salón de CHICO y CHICA > 11- Puesto de urnas	12- La calle	13- Dormitorio del ANCIANO	Salón de Noa > 14- Espacio onírico

Tabla 1

De estos espacios múltiples, la mayoría se caracterizan por ser “sucesivos”, salvo *Comunicado Funerario*, donde hay dos espacios en uno. Uno de ellos se define por el sofá, sin variación, y el otro se concreta en las mesas de mantel blanco; es decir, que el salón de la CHICA y el CHICO y el puesto de urnas son espacios “simultáneos”. (Barrientos, 2003: 130-131)

- En el plano diegético. En la obra, a penas se nombran espacios referidos o ausentes y, si se nombran, carecen de suficiente importancia como para añadirlos en esta clasificación. Pero sí se comentarán los espacios **contiguos**:
 - El despacho del ALCALDE en *Constará en acta*. La primera intervención del INQUILINO lo indica: “¿Puedo preguntar [...] por qué se encierra en el baño para ejercer sus tareas? Tiene un despacho muy acogedor, lo acabo de ver” (p. 19).
 - En *Calmantas*, la REPARTIDORA llama desde el portal, espacio referido que podemos ver en la televisión. Sin embargo, al abrirle y, a continuación, llamar al timbre, se le da acceso al rellano, un espacio contiguo. El uso del timbre para designar este mismo espacio ocurre en el cuadro 13, 14 y 15.
 - En *Desequilibrio*, conforme la acción se vuelve caótica, los personajes van saliendo de escena. La CHICA y el ALCALDE, después de salir por primera vez, entran con nuevos elementos. En el caso de la CHICA, con

la bañera, y en el caso del ALCALDE, con la cama de papeles. Podría decirse que el espacio contiguo es un espacio onírico que aporta elementos que contribuyen a trazar la locura colectiva y al aumento del absurdo.

3.5.1. Escenografía y decorado

La escenografía es, en la mayoría de los cuadros, escasa y, en su lugar, se sirve de determinados objetos para ambientarla: los escritorios con ruedas de *No dejes para mañana...* dan sensación de oficina; unas sillas y una mesa para *Desequilibrio*, mostrando un salón; una cama blanca para un dormitorio en *Cura con pincel*; una bañera para *Bautizo*, etcétera.

Sin embargo, existen algunos cuadros con mayor escenografía, como en *Comunicado Funesto* y en *La esperanza se encuentra en la intimidad*, donde es el decorado lo que llena el espacio. Los espacios minimalistas, que solo se sirven del vestuario de los personajes y/o del *atrezzo* para indicar el espacio dramático, se manifiestan en *Dos huevos* y en *Ayuda*.

Los demás espacios adquieren algún tipo de variación en su continuación. Algunos de los elementos de la escenografía van relacionados con los personajes. Por tanto, hay variaciones que van a tener un sentido simbólico. Los personajes que más variaciones van a tener en cuanto al espacio son la pareja, de CHICO y CHICA, y el ALCALDE.

La pareja aparece en cinco cuadros (sin contar *Bautizo*). En *Cepo*, el salón del hogar está, más o menos, arropado, teniendo en el centro el sofá y, a los lados, la encimera y el perchero. En el siguiente cuadro, *Esfuerzo*, lo único que queda es el sofá, con la variación de estar roto, dividido por la mitad, y con el añadido del rocódromo, que se sale del estilo inicial. En el siguiente cuadro, *Calmantas*, continúa estando el sofá, con la variación de, a pesar de seguir roto, llevar las grandes costuras que lo vuelven a unir. Por último, en *Cura con vals*, el sofá desaparece y solo hay cajas de mudanza, señal de un cambio en la trama. También la disposición de los actores al comienzo de los cuadros va a adquirir significado. Mientras que en el primer cuadro se sientan juntos, de repente se contrasta con la disposición de ambos en los extremos del escenario en *Esfuerzo*.

Por otra parte, en *Ciudad Sana*, el ALCALDE se ve acompañado por la estatua de Apolo de Belvedere. Sin embargo, este elemento, al ser el único que aparece en escena,

puede representar la calle, así se sitúa la llegada del INQUILINO y tiene lugar el uso que hacen los HOMBRES 1, 2, 3 y 4 de la estatua en el siguiente cuadro, o puede representar su despacho del ALCALDE, al no haber sido definido en la obra. No en vano se ha buscado la **maleabilidad** del espacio. Además, presenta una variedad que se articula entre lo realista y lo onírico. Incluso se fusiona con el tiempo, de manera que no hay nada del todo estable.

Esta misma circunstancia se aprecia en *Dos huevos*. Las palomitas de NOA, MATEO y SANTIAGO nos hacen suponer que estamos en un cine o en un teatro. Sin embargo, vuelve a aparecer en escena la estatua de Apolo. Será la acción de los actores la que hará que el espacio sea el que tenga que ser. Que los HOMBRES 1, 2, 3 y 4 acaben destruyendo la estatua refleja, por otra parte, el azar meta-teatral que sucede en la obra; como si esta se auto-manejara como quisiera. La estatua se erige como símbolo representativo del ALCALDE y, en esta ocasión, se mostrará como símbolo significativo para la canción de los hombres.

Es una señal de anticompromiso con lo que suceda en escena, con el *atrezzo* y con los personajes, pues todo forma parte de una enorme pieza simbólica y, por tanto, los sucesos técnicos ocurrirán a conveniencia del propio poema visual que se desarrolla.

Por otra parte, con el objetivo de considerar las funciones del espacio en la obra que presentamos, aplicaremos las que señala Erika Fischer-Lichte en *Semiótica del teatro* (1999: 207-216). Así se delimita la clasificación de los distintos decorados y sus respectivas funciones:

- Caracterizar a un personaje: son principalmente los espacios del ALCALDE. La estatua de Apolo de Belvedere, escultura que, como bien se explica en el cuadro, representa el ideal de belleza masculina promocionado por Winckelmann. La idea que representa este cuerpo esculpido y bello sugiere el modo de pensar del ALCALDE, que tiene principios perfeccionistas y absolutistas. De ahí también el simbolismo de la roca como elemento duro, firme, que señala ese “cerrado de mente”.
- Decorado que se manifiesta como signo del estado de ánimo: asociado con el personaje del ALCALDE, se muestra el cuarto de baño en *Constará en acta*, donde se desarrolla el huracán de aviones de papel, que se mueven según su temperamento. Por otro lado, entraría en esta categoría el aspecto deteriorado de *La esperanza se encuentra en la intimidad*, que nos situaría en un estado de ánimo colectivo.

- Decorado que permite introducir un significado simbólico. Así se desprende de *Esfuerzo*, con la aparición del rocódromo. Única vez que se muestra. Además, también permanece estático a lo largo del cuadro, por lo que forma parte de la escenografía de este. Es un símbolo de las fuerzas internas que cada personaje debe superar para intentar comunicarse con su interlocutor para pedir algo, para hacer un comentario o para expresar su desacuerdo.

3.6 Lenguaje

El lenguaje es el protagonista de la acción. Adquiere verdadera importancia, dado que el conflicto se tiñe del carácter intelectual de la sociedad, que oprime las personalidades y se sirve de patrones comportamentales. Este carácter intelectual se indica por lo que se cuenta, se nombra y se expresa con palabras. Así cabe señalar que existe una unidad de estilo culto que coincide con cierta homogeneidad en los personajes.

El lenguaje cristaliza en el diálogo, que se usa principalmente para caracterizar a los personajes, muestra también el discurso crítico e insistente sobre los modos de comportamiento y comunica hechos e informaciones (los cuadros de *Comunicado...*). Se utiliza también para comentar las acciones (como en el caso del INQUILINO en *Ayuda*) y para establecer relaciones entre uno o varios personajes (ALCALDE-INQUILINO, MATEO Y SANTIAGO-INQUILINO, etc.). Debemos también remarcar su función poética, que, como señala Barrientos, sirve para “poner en primer plano la *forma* en la que está construido el discurso”. (2003: 61) Observamos este tipo de función en otras intervenciones:

- En *Cura con pincel*, las peticiones sinestésicas de la PINTORA: “Sienta los colores. Óigalos” (p. 42).
- En *Cura con vals*, con el apoyo del uso de la ironía: “CHICO.- Hemos hecho el amor, pero nunca hemos bailado / CHICA.- Sí, hemos hecho el amor muchas veces / CHICO.- Tantas que parece que no lo hemos hecho nunca” (p. 44).
- En *Cura con violín*, llegando a la honestidad más pura debido a la deconstrucción del personaje: “ALCALDE.- [...] El valor, tan duro y a la vez tan frágil. Si no hay valor, no hay nada. No existe la importancia...” (p. 47).

En cuanto a la extensión de los diálogos, en general, se emplea la variedad y se intercalan escenas de intervenciones muy picadas con otras de intervenciones más largas. Los soliloquios son reservados para aquellos momentos sentimentales y de mayor profundidad (véase *Cura con pincel* y *Bautizo*). Con respecto al estilo de la obra, cabe considerar el decoro, donde se manifiesta, por una parte, el carácter de lo absurdo y, por otro, el tono poético.

El carácter del absurdo permite trazar la incomunicación que caracteriza a los personajes. Se pasa rápidamente de un tema a otro. No hay una relevancia implícita en aquello que se dice o hace. Anotamos a continuación algunos ejemplos de la obra en los que el lenguaje se distorsiona, evidenciando la ausencia de lógica:

- El uso del trabalenguas como discurso político en *Ciudad Sana*.
- El cruce de monólogos en *Cepo*.
- El juego vocal que se aprecia entre el CHICO y la CHICA, con la eliminación de las consonantes, en *Desequilibrio*.
- Sensación de anticipación temporal. En *Calmantas*, esta sensación pasa a inundar la escena en el momento en el que se indica la acotación “*las ve en la lejanía*”, recreando así la situación que acaban de suponer verbalmente. A continuación, se vuelve al presente con la intervención de la CHICA que afirma lo siguiente: “[...] Hemos sido unos padres terribles. Quiero decir... ¡lo seremos!”. Con estas palabras da a entender que lo que ha ocurrido ha sido una alucinación de los personajes, recreada únicamente mediante el lenguaje.

Los ejemplos citados nos conducen hacia el uso de la comicidad. Para abordarla nos parecen muy acertadas las técnicas que señala Bergson para generar humor con el lenguaje (2003: 78-83):

- Exageraciones, contradicciones y afirmaciones totalitarias. Son comunes, por ejemplo, en el ALCALDE: “Tenemos todo el tiempo del mundo, amigo, siempre que sea rápido, escueto y clasificable” (p. 20).
- El doble sentido. Se pone de manifiesto en *Desequilibrio*, con el hecho de estar “seco”. Así, mientras que el CHICO lo relaciona con la falta de llanto, el ALCALDE lo relaciona con la lubricación (p. 34).

- Ignorancia de las causalidades o razonamientos lógicos, recurso típico de las obras de Mihura, como señala Martí (2018: 35). Podemos observarlo en *Desequilibrio*. Así se desprende del breve diálogo entre el INQUILINO y NOA, que comienza con la intervención: “Últimamente... estoy probando algo nuevo que se llama ‘dormir’” (p. 29); y en las réplicas entre MATEO Y SANTIAGO en *La esperanza...*: “MATEO.- (A SANTIAGO) ¿Por qué los poetas necesitan sentarse siempre para leer? / SANTIAGO.- Porque el poema pesa. / MATEO.- Ah. ¿Y si el poema es muy corto? / SANTIAGO.- Entonces flota. Y necesitan amarrarlo a una silla para que no se escape” (p. 39). Dicho recurso también se aprecia en *No dejes para mañana...*, en toda la parte inicial en la que supuestamente NOA ha adelantado todo lo que tenía que hacer, incluyendo llevar cafés a la planta y calentar el de su jefa: “JEFA.- Oh (*lo saca y le da un trago*). Ah, se ha quedado frío. Puede ir a calentarlo. / NOA.- Sabía que podía pasar, así que ya lo hice. Pruebe otra vez. / JEFA.- (*Le da otro trago*) Ah, mejor” (p. 22). Un último ejemplo se concreta en *Constará en acta*, al trazar esa comodidad del ALCALDE, quien, en lugar de pedir muebles nuevos para el baño y así trabajar en él, ha pedido que se agrande el propio inodoro. Esto también le da cierto aspecto infantil, como el objeto que se construye en menor tamaño para adaptarlo a un niño.
- Efecto mecánico, producido por la periodicidad de las palabras. Esto sucede con la expresión de la pareja “Vamos a la cama” de la pareja, creando un patrón que se repite al final de dos cuadros.

3.7. Códigos sonoros

3.7.1. Ruidos

Se muestra una tabla indicando, por una parte, la división entre ruidos realizados en escena y ruidos grabados y, por otra parte, si son ruidos provocados por máquinas, si son determinados por acciones, si remiten a la naturaleza o si tienen un significado simbólico. Dicha clasificación se desprende del estudio teórico crítico de Fischer-Lichte (1999: 233-234):

Ruidos	Máquina	Naturaleza	Acciones	Sig. Simbólico
Escena		Sonidos realizados por actores (Cuadro 9)	Máquina de escribir	
Grabados	Timbres. Teléfono (Cuadro 6)			Atmósfera de voces ahogadas (Cuadro 1) Cepo (Cuadro 2)

Tabla 2

El cepo posee un significado simbólico dada la sustitución de su sonido original por el crujido grave de un tronco, que indica la resistencia que presenta el CHICO con respecto a su identidad. Se estaría, pues, apostando por un doble simbolismo. Por un lado, la aparición de un cepo como materialización de un sentimiento y, por otro, la sustitución de un sonido por otro.

3.7.2 Música

- En la mayoría de los cuadros se utiliza música grabada, sobre todo la que procede de piezas de música clásica, que permiten generar atmósfera. En *Desequilibrio*, sin embargo, la pieza clásica de *Marcha nupcial* se utiliza más para generar un contexto, indicado ya por la pieza. Por otra parte, cabe destacar el cuadro de *Cepo*, donde el supuesto grito del CHICO es sustituido por una sonata alegre y saltarina. Este contraste ridiculiza el dolor, lo evita, lo censura, reemplazándolo por algo más “positivo”.
- La música realizada en escena se concreta en el **canto**, en *Dos huevos*, y con el **instrumental**, en *Cura con violín*. La canción de *Dos huevos* sirve como representación de la sociedad. Los hombres que la cantan no vuelven a aparecer más, pero la letra de su canción, situada además al comienzo, ofrece una señal del tipo de personajes que rigen la obra. En *Cura con violín*, sin embargo, la canción que toca el ALCALDE figura como acción de desahogo. Como si formara parte de un nuevo lenguaje.

3.8 Uso de la sátira

Dado el tipo de lenguaje, que, en ocasiones, posee instantes de comicidad, y al deseo de representar el modo de actuar absurdo, se observan algunas de las técnicas de la sátira a lo largo de la obra. Se ha partido para ello de las apreciaciones teóricas de Hodgart (1969: 108-129):

- El ingenio, esencia de la sátira, “tiene su fundamento en la habilidad para descubrir y revelar el poder oculto en el lenguaje, por ejemplo, semejanzas de sonido [...] o insospechados paralelismos gramaticales y sintácticos” (1969: 111). Dichas apreciaciones se manifiestan en la canción de *Dos huevos*, que se sirve de la rima y de un diálogo directo, todo ello mientras se exponen las características del “buen varón” (p. 10). También se pueden encontrar chistes internos en contradicciones inconscientes, como se aprecian en la frase de NOA, dentro del mismo cuadro: “no estamos aquí para hablar de las madres, estamos aquí para hablar de las mujeres” (p. 13).

- La parodia, que utiliza la distorsión ridícula, se muestra sobre todo en el personaje del ALCALDE. El primer ejemplo se concreta en *Ciudad Sana*. El trabalenguas posee las características de la mayoría de los discursos políticos a nivel de contenido, pero estéticamente tiene una forma descontextualizada de lo político-social para ridiculizar dicho acto. El segundo ejemplo se aprecia en *Constará en acta*, donde el ALCALDE se encuentra trabajando en el baño, por lo que hay una descontextualización de la acción con respecto al lugar que le corresponde. Se juega de manera intrínseca con el origen del inodoro para que se asemejara al trono de su majestad, de modo que el objeto invita a relacionar las deposiciones que se pudieran hacer con las leyes y/o documentos que pudiera estar aprobando.

Por otro lado, en *Dos huevos*, el objeto-símbolo que más destaca en la primera parte del cuadro es el de los testículos de los hombres, dado su tamaño descomunal. Al tratarse de una parte del cuerpo naturalmente masculina, el símbolo viene a indicar el gran tamaño de su ego, debido a su identificación con el ideal masculino que describen en su letra. Los transportan en un carro portamaletas; sofisticación de algo, en principio, grosero y desproporcionado, lo que crea un contraste ridiculizante.

Cabe considerar, por otra parte, que entre los tipos de sátira destaca la sátira de aforismo y epigrama que, aunque no se da en la obra en su totalidad, se puede apreciar un gran uso del aforismo concentrado en el personaje del ALCALDE. El aforista, como señala Hodgart, “el significado más habitual del aforismo [...] ofrece una enseñanza ética

o «sentencia» en una forma breve y asistemática” (1969: 151). El ALCALDE, por su carácter arquetípico, es el personaje que más afirmaciones rotundas realiza. Así puede apreciarse en los cuadros 1 y 5: “Siempre se tiene algo que decir, eso es lo que da identidad a alguien” (p. 5); “solo es autorizado utilizar tal oración o referirse a ella a partir de la edad de cuarenta años” (p. 20). Se apoya en las leyes, cuyos nombres también se ridiculizan, aprovechando su extensión y su complejidad reales: “según la ley veintidós mil novecientos treinta y dos, apartado estrella...” (p. 20).

Sin embargo, el tipo de sátira que puede definir a la obra es la sátira de carácter. Esta se sirve de la tipificación, cuya función consiste en “comprender la variedad de la personalidad humana, y en parte una descripción normativa de los errores de la conducta social”.

De esta forma, el ALCALDE recibe su nombre por la identificación con su profesión. El CHICO y la CHICA funcionan gracias a su aparición conjunta; ambos forman la “pareja joven”, que aún no ha aprendido a comunicarse. Por último, NOA sigue una conducta de persona machista y adicta al trabajo.

3.9 Simbolismo

3.9.1 Objetos

El simbolismo de la obra tiene un fuerte impacto en los objetos. La mayoría presentan una entidad simbólica, tienen una identidad propia. Significativas resultan, en este sentido, las palabras de Barthes: “Todo objeto tiene, si puede decirse así, una profundidad metafórica, remite a un significante” (1966: 3). La mayoría de estos están por encima del personaje. Tienen una entidad propia. A continuación, se indican algunos objetos simbólicos que aparecen en la obra:

- El pupitre. El pupitre que utiliza el ACTAS en *Ciudad Sana*, por su tamaño y su diseño infantiles, refleja un punto de partida sin formar, sin madurez, que únicamente imita aquello que escucha o ve, sin mayor profundidad.
- La estatua de Apolo de Belvedere. Como ya se ha mencionado antes, y también aparece reflejado en el texto teatral, la estatua es simbólica por su contexto histórico y la ideología que hay detrás de su construcción. De ahí que el personaje del ALCALDE se identifique con ella.

- El sofá. A pesar de considerarse parte de la escenografía, dadas sus continuas variaciones, cabe considerar que el sofá es el símbolo de la pareja, del “hogar feliz” que ambos crean a partir de su relación.
- El cepo. Se emplea la cualidad del objeto, en este caso, que es rápido, sorpresivo y de dolor agudo, para imitar el malestar que produce un acontecimiento o pensamiento inesperado. De esta forma, la marca que deja el cepo en la piel es una perpetuación del símbolo, representando la marca psicológica que deja un dolor o una preocupación sin resolver.
- Los testículos. Como ya se ha comentado en el apartado que lleva por título **Uso de la sátira**, en *Dos huevos*, el tamaño de los testículos simboliza el egocentrismo de los HOMBRES 1, 2, 3 y 4.
- El rocódromo. Como ya se ha mencionado en los apartados **Escenografía y Decorado**, el rocódromo refleja la resistencia exteriorizada de los personajes para comunicarse.
- Los aviones de papel. No sería este un objeto simbólico, si no fuera por la cualidad de su movimiento volátil y arbitrario en *Constará en acta*. Simbolizan la novedad de la información y su tendencia a enredarse o a escaparse.
- La miel. Por la metáfora completa de la que forma parte, la miel vendría a simbolizar el valor de consumo que ponemos a los objetos. Les da la cualidad de consumibles, dulces y disfrutables.
- La nieve. En *Cura con violín*, el elemento de la nieve se produce por la pieza que toca el ALCALDE. Además de subrayar la belleza del sentimiento exteriorizado, simboliza el “dejar enfriar las cosas”, en contraste con los momentos de ira mostrados anteriormente (emoción comúnmente relacionada con el calor).
- La bañera. Se distingue, además de por haber sido contenedor de lágrimas de NOA, por lo que le dice el INQUILINO al darle el poema: “¿Por qué no lo hundes ahí, contigo? Esa bañera debe ser muy especial” (p. 48). La bañera se ha convertido en una caja de sentimientos. Es el lugar donde NOA siente y procesa las cosas de manera profunda. Y no habría podido “activarse” sin verter en ella sus lágrimas, tanto tiempo acumuladas.

Cabe considerar, por otra parte, algunos elementos que se repiten a lo largo de la obra que, a diferencia de los objetos anteriores, se caracterizan por ser manipulables. Se trata de:

- Las palomitas. En los cuadros donde aparecen, *Dos huevos* y *Comunicado Funerario*, adquieren un carácter desenfadado e inofensivo. Con ellas se pretende equilibrar la tensión en escena.
- Los papeles. Aparecen por primera vez siendo manipulados por el ACTAS, por lo que acaban simbolizando el lugar donde las cosas están registradas y que, por tanto, se identifican con la “verdad”. Son la prueba de lo que se ha dicho. También aparecen en *No dejes para mañana...*, como parte de una tarea. Después continúan en *Constará en acta* y, finalmente, el símbolo adquiere una propiedad curativa en *La esperanza se encuentra en la intimidación*.

3.9.2 Metáfora visual

El uso del poema visual requiere dar importancia a la composición total, es decir, a la utilización de todos los signos teatrales, asignando una coherencia estética y armónica a la imagen. Además, esta disposición de los signos sobre el escenario tiene una intención personalizada en cuanto a la información que se envía. Como bien señala Sánchez, “el actor pierde gran parte de su humanidad para convertirse en material a organizar” a favor del espectáculo (2002: 41). En este sentido cabe considerar el uso de la intermedialidad, referenciando a otros medios como la música, la pintura y la danza; además de fusionarse con el multimedia (véase *Calmantes*). Así lo pone de manifiesto Paniagua en su trabajo *on-line* sobre *La intermedialidad del siglo XXI*³ (2013).

Así pues, el tono poético se da en la manera de escenificar las situaciones, jugando con los objetos simbólicos que en estas aparecen, generando metáforas visuales. A continuación, se analizarán algunas de las que aparecen en la obra:

- En *Ciudad Sana*, la barriga inflada de manera exagerada y debidamente posicionada del ALCALDE, como muro donde puede reflejarse un proyector, está siendo foco, literalmente, de aquellos problemas que le han llevado a inflarse. El cuerpo sirve de contenedor de información.

³ Trabajo publicado en el volumen 14, nº2, de Diálogos, Revista Electrónica de Historia, de San Pedro.

- En *Calmantes*, la acción de vestirse o explorar complementos fusionada con otra acción que, en este caso, sería el acto sexual. Se hace hincapié en la calidad del movimiento (de lentitud y densidad) y en aquellos verbos que se asemejan al acto, como *meter*, *abrir*, *susurrar*, (p. 27) etc.
- En *No dejes para mañana...*, la acción de usar los mechones de pelo “como goma de borrar”, para “limpiar el polvo de la mesa”, etc. (p. 23). Dicha situación, atendiendo al contexto de la escena, resulta una contradicción. No solo el personaje no da importancia a la caída de su pelo, sino que, además, lo usa a conveniencia.
- La despersonificación al final de la obra (véase *Bautizo*). La sucesión de acciones simbólicas genera un poema escénico, basándose en la eucaristía, con un vestuario sobrio, sin rastro de juicio, la ambientación sonora y lumínica, el gesto de reencuentro (tocarse el rostro) con uno mismo y la ruptura de la cuarta pared, muy sutil, que simboliza el *despertar*.

4.- Dificultades y soluciones.

A continuación, señalo las dificultades que fui encontrando a lo largo del proceso de creación y las soluciones que consideré en ese arduo camino:

He encontrado cierta dificultad a la hora de reunir el verdadero sentido de la investigación sobre las distintas temáticas, es decir, encontrar el porqué de esta elección y la relación entre los temas. Aunque desde el comienzo he tenido muy claro los temas que quería afrontar, a lo largo del proceso me he dejado llevar por la búsqueda de bibliografía, olvidando la dirección a la que quería llegar. Para ello he tenido que cuestionarme varias veces el motivo de mi interés hacia esos temas y adaptarlos a mis propios valores. Dicha circunstancia me ha permitido acotarlos y quedarme con los más esenciales para crear la historia.

También, para mí, ha llevado trabajo concretar la información obtenida en lo que se refiere al género y a la estructura. Dado que he utilizado técnicas variadas, he tenido que considerar las que eran más pertinentes y me permitían concretar la modalidad dramática elegida. Gracias al uso de varios manuales, he podido dosificar la información y simplificarla.

Al principio me costaba establecer una relación entre los distintos cuadros. Estaba conforme con la materialización de las metáforas, pero no había ninguna conexión dramática. Fue el cambio del orden lo que me hizo encontrar el sentido. Surgieron personajes nuevos y otros se fusionaron. También pude apreciar la progresión de la acción y continuar en una dirección adecuada.

5.- Resultados.

Mi impresión general es que se puede ahondar mucho más en la construcción de la obra dramática que presento y en la teoría que sustenta a la obra en general. También considero que el estudio de una mayor cantidad de piezas literarias proporcionaría un mayor enriquecimiento, ya que ahora tengo una noción mucho más clara del estilo de la obra y de aquellos recursos que lo refuerzan. Sin embargo, teniendo en cuenta el lugar desde el que he partido y el tiempo del que he elegido disponer, me siento bastante satisfecha con la obra de creación, teniendo en cuenta, además, que es mi primera obra de teatro extensa.

Me ha resultado un proceso muy enriquecedor por la bibliografía que he ido encontrando. Siento que he podido aplicar eficazmente mis conocimientos gracias a mis estudios en Arte Dramático. He notado esta percepción en el uso de la imaginación a la hora de proponer acciones simbólicas, y en el uso del “reloj interno” del actor, para el desarrollo de las escenas, en lo que se refiere al ritmo de los movimientos y del diálogo.

Creo que he logrado emplear bien el lenguaje aunando distintas técnicas; que he sacado partido al uso de los elementos escénicos; que he logrado transmitir el mensaje deseado con la sucesión de acciones; que he utilizado adecuadamente lo onírico para generar atmósferas y que las acotaciones son lo suficientemente claras y sugerentes como para poder llevarla a los escenarios en un futuro no muy lejano. Aun así, no descarto aplicar cambios en un futuro, a favor de una mayor calidad en el montaje. Especialmente, en cuanto sea posible dedicarme con más calma al perfeccionamiento de la dramaturgia.

6.- Bibliografía consultada y aplicada.

Academia, 2020. *Historia y Curiosidades del Inodoro*. [En línea] Available at: <https://anmdecolombia.org.co/historia-y-curiosidades-sobre-el-inodoro/#:~:text=El%20curioso%20retrete%20%E2%80%9Creal%E2%80%9D%2C,to%20esta%20decisi%C3%B3n%20hasta%201848.>

Acuña-Pohl, G., Rubio, E. & Solano, M., 2021. *Liliak*. Sevilla: s.n.

Arenas, J. M., 2003. *Teatro mínimo: (pulgas dramáticas)*. Primera ed. Granada: Dauro.

Arrabal, F., 2021. *El triciclo*. Sevilla: Escuela Municipal de Teatro "Ricardo Iniesta".

Barrientos, J. L. G., 2003. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Primera ed. Madrid: EDITORIAL SÍNTESIS S.A..

Barthes, R., 1966. *Sémantique de l'objet*. En: *Arte e cultura nella civiltà contemporanea*. Florencia: Sansoni Editore.

Baudrillard, J., 1974. *La sociedad del consumo: sus mitos, sus estructuras*. Primera ed. Madrid: Siglo XXI.

Beckett, S., 1995. *Esperando a Godot*. Primera ed. Barcelona: Tusquets Editores.

Bergson, H., 2013. *La risa: ensayo sobre el significado de lo cómico*. Primera ed. Buenos Aires: Editorial Losada.

Boadella, A., 2006. *Ubú president; La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla; Daaalí*. Primera ed. Madrid: Ediciones Cátedra.

Candelaria, Á., 2014. *Teoría musical: Nivel 3*. s.l.:Angel's Guitar Music.

Cevallos, E., 2013. *Cómo escribir teatro: historia y reglas de dramaturgia*, México: Escenología Ediciones.

Contemporánea, Congreso de literatura, 2002. *Teatro y antiteatro: la vanguardia del drama experimental*. Primera ed. Málaga: Publicaciones del Congreso de literatura española contemporánea.

Cruells, A. P., 2019. *La gula*. Primera ed. Barcelona: Fragmenta Editorial.

Doménech, F., 2016. *Manual de dramaturgia*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

FASO, s.f. *VIE DUNN-HARR FINE ART*. [En línea]
Available at: <https://www.viedunn-harr.com/collections/122471>

Fischer, E., 1967. *La necesidad del arte*. Segunda ed. Barcelona: Nexos.

Fischer-Lichte, E., 1999. *Semiótica del teatro*. Primera ed. Madrid: Arco/libros.

Hodgart, M., 1969. *La sátira*. Primera ed. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Ionesco, E., 1984. *Las sillas; La lección; El maestro*. Primera ed. Madrid: Alianza Editorial.

Ionesco, E., 2018. *La cantante calva*. Sevilla: Pentación Espectáculos.

Jacquot, J., 1970. The Living Theatre. Création par l'Open Theatre Ensemble. En: *Les voies de la création théâtrale I*. París: C.N.R.S., p. 243.

Martí, L. M., 2018. *Miguel Mihura y el teatro del absurdo*. Girona: Facultad de Letras.

Mihura, M., 1980. *Tres sombreros de copa; Maribel y la extraña familia*. Primera ed. Madrid: Castalia.

Mosse, G. L., 2000. *La imagen del hombre*. Primera ed. Madrid: Talasa Ediciones.

Nieva, F., 1991. *Teatro Completo*. Primera ed. Castilla-La Mancha: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Paniagua, R. C., 2013. *La intermedialidad en el siglo XXI*, San Pedro: Diálogos: Revista Electrónica de Historia.

Ramos, R. N., 1981. El teatro del absurdo como subgenero dramático. *Archivum: revista de la facultad de filología y letras*, Issue 31-32, pp. 631-644.

Sánchez, J. A., 2002. *Dramaturgias de la imagen*. Tercera ed. Cuenca: Ediciones de la Univerisdad de Castilla-La Mancha.

Santos, J. L. A. d., 2007. *Manual de Teoría y Práctica Teatral*. Primera ed. Madrid: Castalia.

Solano, M., 2021. *Nonna... nadie se marcha eternamente*. Sevilla: Rafa Herrera.

Sousa, C. V. d., 2006. De la comedia del disparate al teatro del absurdo. En: *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. s.l.:Universidad de Sevilla.

