

Historia de un imbécil Interiores

de Juana Escabias

Desde los años ochenta del pasado siglo he puesto mi empeño en sacar a la luz textos de autoras ocultos en el enorme cajón que todavía existe de un desconocido teatro español contemporáneo o de hoy o actual, o como queramos denominarlo. Las piezas de Juana Escabias que ahora son objeto de mi atención, por fortuna, no se encuentran en tal situación. Fueron representadas en 2008 (*Interiores*) y 2009 (*Historia de un imbécil*), gracias al esfuerzo de una mujer que asume en el teatro múltiples funciones y alterna la escritura teatral con la narrativa y su actividad docente.

Las obras que componen este volumen son un claro ejemplo de compromiso con su tiempo (la autora avisa en el «Prólogo» de que su intención no es la de dar respuesta, sino la de «lanzar preguntas inquietantes en todas direcciones»), dotes dramáticas y riesgo en la experimentación de los elementos constructivos.

En la «Introducción», Francisco Gutiérrez Carbajo se ocupa con acierto de estas obras y afirma que «el compromiso con la realidad, con el texto y con la representación constituye el rasgo más singular del teatro de Juana Escabias». Por su parte, la autora, en las consideraciones que coloca como «Prólogo» de las obras, expresa su decidido propósito de «lanzar preguntas inquietantes en todas direcciones: al público, a los lectores, a los propios protagonistas de la historia», al tiempo que declara la calidad de «experimentos» que comparten las piezas.

Historia de un imbécil centra su atención en la carnaza televisiva. Su protagonista, Ramiro Gisbert Martín, relacionado desde el título por una condición negativa, realiza una bajada a los infiernos de ese inframundo degradante en el que se ve absorbido sin remedio, después de perder su puesto como periodista de investigación. Ramiro consigue un empleo de redactor en un progra-

ma donde se filma la muerte en directo y las víctimas concursan durante el transcurso del mismo para obtener el título de «Muerto de la semana», con lo que su familia ganará una cuantiosa suma de dinero. Pero Ramiro no llega a ese inframundo limpio de inmundicia. Cuando en el culmen de su brillante carrera queda en paro, a sus cuarenta y cinco años, un monólogo frente al retrato de su difunta madre, con la que mantiene una discutible relación, alerta al receptor de que el personaje ya se había contaminado para obtener los privilegios que mantuvo en otro tiempo, desde que decidió ser periodista antes que persona. En el transcurso de su peripecia dramática seguirá su proceso degradante, por más que él quiera disfrazarlo con acciones menos viles que las cometidas por otros. Cuando el programa de la muerte en directo es vencido por el de *La pareja perfecta* y Ramiro es admitido en él por el ridículo Mari «ano» (apodado así por su comportamiento servil), su antiguo compañero y ahora su jefe, la dramaturgia permite ver, con los dos momentos del final que propone, la aniquilación del periodista. Pero también la difícil huida del individuo atrapado por sus otras debilidades. No obstante, aunque el hilo conductor de la obra es Ramiro, la escritora avisa de que el protagonista es la telebasura, y su tema, «la incidencia que los medios de comunicación ejercen sobre nuestra sociedad».

Los elementos temáticos y argumentales con los que está articulado el desarrollo de la historia, sobre todo el eje de la misma, la denuncia a las presiones de los medios y el envilecimiento de quienes en ellos participan, hacen recordar cómo las autoras, desde la segunda mitad del siglo xx, han sido sensibles a esta realidad, que se ha ido propagando y ampliando, como bien muestra el texto que comentamos y con el que podríamos relacionar *Usted también podrá disfru-*

Virtudes Serrano

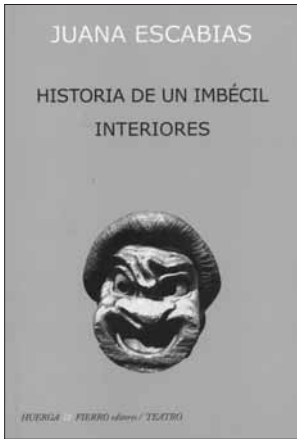
*Historia de un imbécil
Interiores*

de
Juana Escabias

Introducción
«La realidad
y la representación
en Juana Escabias», de
Francisco Gutiérrez Carbajo

Prólogo
«Conflictos»,
de Juana Escabias

Edita
Huerga & Fierro,
Madrid, 2010



tar de ella (1973), de Ana Diosdado; *El pasamanos* (1994), de Paloma Pedrero, o *¡Arriba la Paqui!* (2006), de Carmen Resino.

El texto de Juana Escabias supone, como ella indica, un ejercicio arriesgado de estructura dramática. Solo dos actores, los que representan a Ramiro y Noelia, llevarán sobre sus hombros la responsabilidad de asumir al resto de los componentes de la trama (para la propuesta escénica, dirigida por la autora, se realizó un videomontaje desde donde surgían Ángel a secas, Mariano Marañez —Mari «ano»—, el psicólogo de Ramiro, la Prostituta y el Mendigo). Tal economía de medios obedece a una característica que también ella indica: «Los dramaturgos formados sobre la práctica real de un escenario terminan escribiendo irremediabilmente y afortunadamente como directores de escena». El texto se organiza en tres actos que contienen en perfecta distribución planteamiento, nudo y desenlace. No obstante, cada uno de ellos se encuentra dividido en secuencias, que dependen de los personajes que intervienen o del espacio donde transcurre la acción, desde donde surgen el pasado, el presente y el futuro del personaje central, en lo relativo a relaciones familiares y en lo que concierne a su difícil situación laboral. Escabias emplea diversos procedimientos de la expresión literaria para conseguir poner en pie un complejo argumento; se vale de las técnicas narrativas para colocar al receptor ante las situaciones vividas por Ramiro y Noelia; usa del monólogo y del diálogo dramáticos, y todo ello sin perder nunca la teatralidad del proceso presentado y matizando contenido, acciones y personajes con ciertas pinceladas de expresionismo.

Si la obra que acabamos de comentar se ocupa de un tema de ámbito general y público, *Interiores* descubre desde su título su carácter personal y privado; ahora se coloca ante la mirada de los receptores a unos seres en desacuerdo. El eje temático de las difíciles relaciones entre padres e hijos lo desvela la autora en su reflexión inicial: «Elegimos a nuestras amistades o parejas, pero no a nuestra familia». La obra trata de renuncias en un tiempo que se corresponden con desagradecimientos y desafectos en otro. Un conjunto de ascendientes y des-

cendientes se distribuye a lo largo de los tres actos y cuatro décadas del desarrollo de la acción. El tiempo (el representado, el elidido y el marcado en las acotaciones y en los diálogos) es factor fundamental en esta pieza donde las actitudes de los personajes van unidas al avance de sus existencias. El primer acto corresponde a Carla (madre), separada de un marido que la maltrataba, y María (su hija), que cuando comienza la acción tiene solo once años y tiraniza a su madre, impidiéndole rehacer su vida con otro hombre. Al final de la secuencia, María, ya mayor e instalada en su trabajo y sus afectos, será quien abandone a Carla en la soledad de la vejez. Treinta años después, al comienzo del acto segundo, María es la madre separada y otra Carla ha venido a ocupar su lugar de hija en un hogar donde no existe la comunicación entre ambas. Con habilidad dramática se plantea el conflicto entre estos dos personajes y su proceso de desencuentro mediante diálogos paralelos de María con el chat y Carla en el teléfono. Mientras que el padre ausente tampoco acepta responsabilidades con la chica. El Acto III conlleva una ruptura del hilo argumental mantenido con las parejas de mujeres en los anteriores; la autora vuelve a su experimentación al introducir un elemento nuevo, al dejar paso a los hombres; tres generaciones se juntan en la casa de Carla (personaje ausente en la escena) al tener lugar el reencuentro de Miguel (marido de Carla, solo aludido al final del Acto II) y su padre, muchos años alejado de su familia por causa de su homosexualidad, cuando acaba de nacer el hijo de la pareja.

Los reproches entre Miguel y su padre acercan al receptor a otra de las claves de la pieza, la que obedece a una intranquilizadora pregunta que se hace y proyecta la dramaturga: «La leyenda contrapone la entrega incondicional del padre al egoísmo absoluto del hijo, pero ¿existe algo más egoísta que ese incondicional “todo por los hijos” que enarbolan tantos padres?».

Como la dramaturga, tampoco podemos ni debemos responder a las preguntas que desde estos textos se formulan. Nuestra misión es mostrarlos con la esperanza de haber animado a su lectura y con el deseo de poder contemplarlos nuevamente en escena. ■

Vagamundos

de Blanca Doménech Casares

¿Acaso soy yo mi isla?

Aparentemente, Max es un hombre de negocios. De edad, como dice Diana. Con seguridad, con dinero, con control de las cosas y hasta de sí mismo. Llega a la isla, en invierno. Un viaje de invierno, como el de Schubert y el de Juan Benet, pero la muerte no parecer ser el objetivo.

Max llega a la inhóspita isla para encontrar a su hermano. «Hermanos», dice a veces, como si se le escapara, o como si se confundiera. Buscar. A eso ha venido, a buscar. A una isla en la que no hay nada. Nada. No hay electricidad, no hay teléfono, solo cuatro vagamundos que, se diría, solo se conocen de dos en dos (Diana y Oliver, Jimena y Samuel; nunca vemos juntos a los cuatro). Somos toda la gente de esta isla, asegura Diana de Oliver y de ella. Quiénes son esos cuatro. Parece que se ocultan, que han huido. No de una falta cometida, ni de un delito. No son *hippies*, ni personajes decepcionados, *blasés*. Son algo, y lo son con fuerza. Pero no sabemos qué son. No lo sabremos. Y sin embargo todo el tiempo nos lo sugieren. Esa sugerencia es la clave de esta excelente pieza de Blanca Doménech Casares. Junto con la atmósfera que dibujan. Acaso el hermano se transformó en alguien como esos habitantes de la isla. Hermano, hermanos.

Dice Oliver en la página 111: «es imposible encontrar aquello que no quiere desvelarse». Pero antes, en la página 81, había dicho: «No siempre buscamos lo que creemos buscar». Es más, lo repite después. Y no es que Oliver hable con contundencia, pronuncie máximas; llega a estas conclusiones como quien no afirma, como

quien rescata sentidos para dejarlos escapar pronto.

Además de un enigma, una amenaza. La amenaza no viene de fuera; es Max quien va a buscarla a la isla. Y esa isla es metáfora, y base para una parábola de varios sentidos, ninguno concreto. Una isla que puede recordarnos la isla de varios films de Bergman, pero las islas son habituales de la narración y del misterio. Misterio en tanto que iniciación, incluso en el sentido de misterio medieval, no otra cosa. Max va en busca de su hermano, desaparecido hace diez años. Oliver y Diana ocultan algo que sucedió hace diez años, precisamente, allí. Personajes inquietantes, como lo son Jimena y Samuel. Heridas en el ojo, heridas en la memoria, heridas sin que se nos diga cómo surgieron. Caras cruzadas por heridas, como en *El séptimo sello* o en *Andrei Rubliev*. La ambigüedad y el enigma potencian la obra.

Al final de este planteamiento del enigma, el enigma permanece. ¿Es un final forzado en su exceso de enigma? Felizmente, lo que parecía que iba a ser edificante, por las críticas al modo de vida de Max, no lo es. Pero Max es otro al cabo de la función. ¿Qué es un drama sino la transformación mediante el conflicto?

De una joven dramaturga, Blanca Doménech, que ya es capaz de escribir esta obra cabe esperar muchas cosas. Una obra amplia; no esperen ese formato infantil que tiende a la brevedad por incapacidad de desarrollo. Al contrario, esta obra de atmósferas más que de acciones es rica en desarrollo. Como siempre decimos y queremos: habría que estrenar esta espléndida obra. Cinco personajes, un solo decorado. Caramba. ■

Santiago Martín Bermúdez

Vagamundos

de

Blanca Doménech Casares

Premio

Teatro Calderón de la Barca
2009

Edita

Ministerio de Cultura, INAEM,
Centro de Documentación
Teatral, 2010, 134 pp.



Visita nuestra web
www.aat.es

Baile de huesos

de Elena Belmonte

Ignacio del Moral

Baile de huesos

de
Elena Belmonte

Edita
Publicaciones de la
Asociación de Directores
de Escena de España,
Madrid, 2010

Leyendo *Baile de huesos* en seguida le viene a uno a la memoria una serie de textos (al pronto, podría citar obras como *A puerta cerrada*, de Sartre, *Auto*, de E. Caballero, o *La antesala*, de M. Sánchez) que constituyen una especie de subgénero, el de las obras situadas en la incierta ubicación espacio-temporal que es el momento entre la vida y la muerte, o entre la muerte y la eternidad.

En estas obras, los personajes, conscientes o no de su situación, desnudan su alma, revelan sus secretos y descifran las claves de sus vidas, sabiendo que ya nada tiene remedio.

La paradoja de la circunstancia se presta al ejercicio del humor —humor negro— y también a la reflexión.

La obra de Elena Belmonte se inscribe fielmente en este pequeño género, y utiliza las bazas que el formato le ofrece para ofrecer el retrato de cuatro personajes y, alternando el humor y la melancolía, mostrar algunos de sus defectos, que son también los de la sociedad que los rodea y condiciona. El humor y reflexión propios del género están ya presentes en el título de la obra, que a la conocida expresión «Danza de la muerte» opone un irónico «Baile de huesos».

El humor, por tanto, tiene una fuerte presencia en la propuesta de Belmonte. Los personajes, certeramente caracterizados, se muestran al desnudo, con la explicitud propia del trance confesional en el que se encuentran; cada uno de ellos se esfuerza en ofrecer una imagen de sí mismos, pero durante su entrevista con la Muerte —que se presenta aquí como una dulce y algo atolondrada funcionaria— se van despojando de sus disfraces y se van encarando a su verdadera identidad. Sus discusiones, reproches y enfrentamientos muestran a unos seres que, aun siendo conscientes de la situación en la que están, siguen presas de sus prejuicios y empeñados en defender unos puntos de vista que, evidentemente, resultan ya ociosos.

En *Baile de huesos* se introduce, además, un elemento menos habitual, que propor-

ciona un pequeño suspense, y es que sabemos que uno de los cuatro personajes, que en principio están en la puerta de la eternidad, ha sido convocado por error, y en realidad aún tiene que seguir viviendo. Esto provoca en algunos de los personajes un sentimiento de competitividad, una necesidad de convencer o demostrar que son ellos quienes merecen seguir en la tierra. Este inteligente recurso introduce dinamismo y conflicto en un texto que, como otros que tienen punto de partida similar, podría caer en una cierta falta de progresión, riesgo que sortea con habilidad.

Baile de huesos es un texto amable, solentemente escrito, que renuncia a un desarrollo que podría ser más ambicioso, y prefiere ofrecer una partitura para un espectáculo accesible, además de una ocasión para desarrollar un elegante ejercicio actoral. Su suave humor y el cariño con que se trata a los personajes permite al espectador elegir a sus favoritos sin forzar la simpatía hacia unos u otros: cada uno de ellos tiene algo con lo que identificarse; cada uno de ellos merecería seguir viviendo para corregir sus errores, aunque solo a uno de ellos le es concedida esa posibilidad.

Con este texto, Elena Belmonte obtuvo el Premio Internacional de Literatura Dramática en su edición de 2011.

Anteriormente, la autora ha escrito y/o publicado otros textos, como *Que hablen las farolas*, *Comamos algo*, *Los vanidosos*, *Clara sin burlas* y otros.

El texto está editado por la ADE en su excelente colección de textos dramáticos. ■

