

CRISTINA MORALES

---

*Los combatientes*



---

**ANAGRAMA**  
Narrativas hispánicas

# LOS COMBATIENTES

CRISTINA MORALES



ANAGRAMA

Narrativas hispánicas

Edición en formato digital: marzo de 2020

© imagen de cubierta, lookatcia

© Cristina Morales, 2013, 2020  
c/o The Ella Sher Literary Agency  
www.ellasher.com, 2020

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 2020  
Pedró de la Creu, 58  
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-4135-0

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

[anagrama@anagrama-ed.es](mailto:anagrama@anagrama-ed.es)  
[www.anagrama-ed.es](http://www.anagrama-ed.es)

*A los miembros del grupo de teatro de la UGR que aquí son llamados por sus nombres*

# PRÓLOGO

## SÓLO LA SOSPECHA APREHENDE EL ARTE

Hay un fragmento de Heráclito, probablemente auténtico, o eso me dijeron cuando era estudiante de Filosofía, que reza así: «Guerra es padre de todos, rey de todos: a unos ha acreditado como dioses, a otros como hombres; a unos ha hecho esclavos, a otros libres.»<sup>[1]</sup> Al pensador de Éfeso le apodaban el Oscuro, y a pesar de que a menudo es de difícil interpretación, aquí no cabe duda de que, cuando habla de «guerra», no se refiere a la guerra humana, sino a un principio constituyente, a un origen del mundo, ya que es anterior a los dioses y a los hombres. «*Pólemos*», que es el término griego, no implica pues un discurso de guerra, sino una dilucidación fundacional, cuyo ejercicio no sólo establece qué es lo divino y qué lo humano, sino también quiénes entre los hombres son esclavos y quiénes libres.

El título *Los combatientes* de Cristina Morales es belicoso en un sentido muy heracliteano. No desvelo casi nada si hablo de su punto de partida, que marca un posicionamiento nada ambiguo. En el arranque de la novela, sus protagonistas, que se llaman a sí mismos «Grupo de Teatro de la Universidad de Granada. Alienados contra el poder», ven un espectáculo de otro grupo de teatro universitario donde la actuación es un *in crescendo* de violencia (de la bofetada al puñetazo, y de ahí a la paliza y a los estrangulamientos). El grupo de la UGR adquiere plena conciencia de estar siendo interpelado por lo que ve, y sus integrantes pasan de la fascinación atónita a la lucha verbal: se hace urgente esclarecer qué tipo de desenmascaramiento produce el espectáculo en cada uno de ellos, pues es en ese momento cuando se revela lo que libera o esclaviza. Entonces se actúa, y en la acción viene la otra parte de la iluminación.

¿Qué caminos supuestamente liberadores son, en verdad, trampas? Cuando *Los combatientes* se publicó en la editorial Caballo de Troya siendo su director literario Constantino Bértolo (corría el año 2013), ciertas luchas, convenientemente sometidas ahora a la corrección política, no eran aún rentables, y por tanto la Realidad no se había apropiado de ellas con tanto descaro. Entiendo por Realidad lo que decía Agustín García Calvo, en quien no puedo dejar de pensar cada vez que leo a Cristina Morales, aunque no siempre vayan de la mano. Señalaba García Calvo que «Realidad», escrito con mayúscula, no era un nombre de la lengua corriente, sino que venía de las escuelas de los teólogos para aplicarlo a Dios y legitimar el poder. Y así continuamos usándolo aunque nuestro mundo no sea ya teocéntrico. Por ejemplo, decimos despectivamente que alguien «no está en la realidad», y de ese modo aplastamos sin contemplaciones a quien vive fuera de la «norma». El «ser normal» es una de las formas del poder; lo que llamamos Realidad es una máquina de normalización, y para ser Real, para existir (o para que se tenga en cuenta nuestra

existencia), se deben cumplir las normas y normalizarse una misma.

La escritura de Cristina Morales descubre los mecanismos que el poder usa para llevarnos al redil, especialmente los que no son obvios, aquellos que se presentan como «buenos», y en eso hace lo que toda literatura que se precie, que es la que no se deja reducir a las categorías con las que el sistema nos sitúa a unos y a otros en una farsa cuya finalidad consiste en refrendar el todo. Por ello, en *Los combatientes* también se duda de la concepción sacralizada, salvadora, con que se suele presentar el arte: «Donde Camus dice que ningún juicio salvo el arte es capaz de aprehender la realidad, es decir que no la ciencia, no la religión, sólo el arte explica el mundo y nos enseña a repetirlo, yo añado que sólo la sospecha aprehende el arte y lo explica.»[2]

A Cristina Morales no la emparento únicamente con Agustín García Calvo en su escritura contra el poder, sino también con el *Lazarillo*, y con Teresa de Jesús, y con *El Quijote*, y con *Luces de Bohemia* y *La casa de Bernarda Alba*, y con *Los santos inocentes* y *Las ratas* y *La familia de Pascual Duarte*, y en general, con buena parte de la mejor tradición literaria española, formada por obras que casi siempre se gestaron a la contra de los que mandaban a través de personajes orillados, «anormales», fracasados, locos, pobres, marginados. Apunto esto por la sorpresa que me produjo una afirmación, supongo que descontextualizada por los medios, del jurado que le concedió el Premio Nacional de Narrativa por *Lectura fácil* (decisión valiente y refrescante que aplaudo a rabiar), según la cual la escritora no contaba con una genealogía propia en la literatura española. Ella misma, preguntada por este particular, dijo: «¿Mi tradición? La que va del Arcipreste de Hita, que ya era muy guarro, pasa por el *Lazarillo* y Quevedo y termina en *Makoki* y la tradición fanzinería y libertaria anónima.»[3]

Llegué a *Los combatientes* en 2012. Yo formaba parte del jurado de un premio de narrativa del INJUVE, y en la reunión del fallo estaba nerviosa. Era la primera vez que, en un premio, me topaba con un manuscrito que no sólo merecía ganar, sino también publicarse. ¿Y si los demás votaban por otra narración y no era capaz de argumentar de forma convincente por qué *Los combatientes* merecía el puesto de honor? Los manuscritos se habían presentado de manera anónima, y aquel, además, concursaba en dos categorías: narrativa y teatro. A Carlos Pardo, también integrante del jurado, le había entusiasmado, así que allí nos plantamos dispuestos a defenderlo a muerte. Y lo logramos. Cuando se abrió la plica y descubrimos quién había tras aquella bomba, recordé vagamente a su autora. Había coincidido con ella en la presentación de *Pequeñas Resistencias 5*, una antología del nuevo cuento español a cargo de Andrés Neuman donde Cristina firmaba su relato «Una niña preciosa» con sus dos apellidos, García Morales, al igual que su primer libro, *La merienda de las niñas*, al que pertenecía el cuento.

¿*Los combatientes* es una novela? Pues depende de lo que se entienda por novela. También puede ser teatro, o novela-teatro, o ninguna de las dos cosas. Sea lo que sea (¡y qué más nos da lo que sea!), en ella varias voces distorsionan, usando incluso el intercalado de textos de otros autores, para enfocar mejor la fuerza política de la juventud. Cuando el libro vio la luz, el 15M acababa de tener lugar, y como el aviso de contracubierta escrito por Bértolo para Caballo de Troya hacía referencia a una asamblea de indignados, se asumió que *Los combatientes* recogía el espíritu del movimiento. Morales lo desmintió, y fue además crítica con él: «Bajo una apariencia revolucionaria, no es sino pienso para el sistema», declaró en una entrevista.[4] Entendía la autora que el 15M fue la protesta de unos jóvenes que «no quieren perder la comodidad, que son aspirantes a burgueses. Aunque es muy legítimo aspirar al piso y al coche, y no hay nada malo en eso».

Pero su apuesta es otra.

ELVIRA NAVARRO  
*Madrid, 15 de enero de 2020*

# **LOS COMBATIENTES**



# 1. DISIMULO

Hemos tenido un bolo en un pueblo de Portugal que se llama Covilhã y que se pronuncia Covillá. Deliberadamente la compañía no tiene nombre. Somos el Grupo de Teatro de la Universidad de Granada, así nos anuncian en los carteles. Podríamos llamarnos Gabinete de Teatro, que es como se llamaba el grupo en los ochenta y hasta principios de los noventa; o podría llamarse La Barraca, su nombre original cuando fundó Federico García Lorca el primer grupo de teatro universitario, pero los Lorca tienen registrado el nombre y no lo podemos usar. Ni ganas, por otro lado. En los noventa la universidad se desentendió del teatro. Los miembros del Gabinete fueron dejando de ser universitarios, el grupo se disolvió y no hubo voluntad institucional de renovarlo. Por seguir participando en festivales y encuentros nacionales e internacionales, por aquello de hacer visible la apuesta cultural de la universidad, se siguieron montando obras entre unos cuantos de la facultad de Filosofía y Letras pero sin continuidad real, más por el chollo de irse de viaje a gastos pagados que por hacer teatro, y por eso tampoco sintieron la necesidad de llamarse de ninguna manera en particular. La denominación burocrática, Grupo de Teatro de la Universidad de Granada, les bastaba, como burócratas que eran.

Nosotros hemos mantenido el nombre burocrático por ciertas convicciones. Creemos que una marca así de anodina es coherente con nuestro modo de enfrentarnos al teatro. Somos una compañía inserta en una institución pública y, por ello, alienada con el poder. A ese hecho irrefutable, al hecho de no poder calificarnos como independientes, que es la máxima aspiración del teatro contemporáneo, le dimos una vuelta de tuerca y lo convertimos en nuestro eslogan: «Grupo de Teatro de la UGR. Alienados contra el poder». Porque no nos gusta el disimulo, ponernos un nombre que nos distinguiera, que nos individualizara frente a la institución gracias a la cual existíamos nos parecía de niños rebeldes que se hacen un piercing a escondidas pero luego piden dinero para ir al cine. Al final todo el mundo nos reconoce como «los de la universidad» cuando estamos en Granada, o «los de Granada» cuando estamos fuera. Es curioso, pero así se nos identifica más inequívocamente que a todas las demás compañías con nombres propios. Ningún miembro del grupo estudia en Filosofía y Letras.

Nuestro último montaje comienza completamente a oscuras, lo único que se ve en toda la sala son las luces de las salidas de emergencia. Entran Borja y Patri besándose, y besándose avanzan hasta más atrás del centro del escenario. A esas alturas de la pieza la pupila del espectador ya se ha hecho a la oscuridad y puede intuir el movimiento, mientras lo que se percibe con claridad total es el leve chasquido de besarse. Borja y Patri se besan cada vez más apasionadamente y a esos chasquidos van sumándose las respiraciones. Han pasado dos minutos. Entonces Borja enciende una lamparita muy pequeña que hay encima de una mesa también pequeña, como una mesita de

noche, y ya sí que se puede ver en penumbra a Borja y a Patri besándose, metiéndose mano y empezando a quitarse la ropa. Patri le desabrocha el cinturón y el pantalón a Borja, se quita ella misma la camisa y entonces Borja le desabrocha el sujetador. Han pasado tres minutos. Borja le remanga a Patri la falda, le baja las bragas, se saca la erección y entonces ambos van al suelo y se ponen a follar. Toda la luz que hay en escena es la de la lamparita, que tiene la potencia normal de una lamparita de mesita de noche. Desde que van al suelo y terminan de follar pasan entre cinco y siete minutos. No nos gusta el disimulo, por eso ninguno de los dos finge nunca un placer que no esté sintiendo. Si pasados como mucho doce minutos sólo se ha corrido uno o ninguno de los dos se ha corrido, dejan de follar para que dé comienzo la siguiente parte de la obra. Si a Borja no llega a ponérsele dura, ni siquiera cuando Patri se la mama, entonces ella se masturba si tiene ganas, o Borja la masturba o le come el coño, si tiene ganas, y si no, se relajan y la escena acaba antes. Cuando estrenamos en el aula magna de Filosofía y Letras creamos cierto estupor entre la élite académica, aunque ellos sí que disimulan, porque es una señal de distinción intelectual el no alarmarse ante la sexualidad explícita. De esos disimulos nos valemos para hacer lo que nos da la gana.

A los de la universidad de Covilhã ya los conocíamos de cuando los invitamos a actuar aquí. Es el grupo con el que mejor nos llevamos de todos los que hemos conocido. Nos entendemos. Ellos, como nosotros, tienen un nombre alienado contra el poder. Se llaman TeatrUBI, UBI por Universidade da Beira Interior; y, como nosotros, no disimulan. Su último espectáculo se llama Mata-dor. Los actores, sobre todo las actrices, tenían moratones en la cara, los labios hinchados y las muñecas raspadas. Una de las chicas tenía el cuello sanguinolento. Era divertido verlos así de magullados y a la vez exultantes cuando en el almuerzo nos comentaban las ganas que tenían de que viéramos su pieza.

El escenario estaba sin aforar y desordenado, con cableado por el suelo, con sillas dispuestas aleatoriamente y con el telón mal recogido, como si la última compañía en actuar acabara de recoger su tramoya y la siguiente no se hubiera molestado en montar ninguna escenografía. Había luz normal de sala, todos los focos estaban apagados y no había nadie en la cabina técnica. La pieza comenzaba con un chico y una chica vestidos de calle, vestidos de hecho con la misma ropa que llevaban en el almuerzo, saliendo de un lateral y caminando uno junto al otro sin mirarse y sin decir palabra, hasta que llegaban al otro lado del escenario. Allí se ponían de frente y el chico le daba una sonada bofetada a la chica que la dejaba con la cara vuelta. Pasados unos segundos largos la chica respondía con una bofetada más fuerte que dejaba también al chico con la cara vuelta. Entonces la chica le daba un puñetazo y el chico se llevaba las manos a la boca y se veía la sangre. Habían pasado treinta segundos. La chica le tiraba de una oreja hacia abajo y entonces entraba la segunda pareja, caminando al mismo ritmo que los otros, y se colocaba en una profundidad distinta, un poco más adelantados. Comenzaban igual que los anteriores pero en orden inverso: esta vez era la chica la primera en golpear y el chico se la devolvía. Igual que su compañero la chica se llevaba la mano a la boca y se veía la sangre. Mientras tanto, la chica de la otra pareja seguía dándole de hostias al chico, ahora lo tenía en el suelo y le daba patadas en el estómago, y el chico escupía y se lamentaba. Había pasado un minuto. Entraba la tercera pareja, esta vez formada por dos chicos, y varios espectadores nos pusimos a releer el programa de mano en busca de una pista, pero sólo decía vaguedades poéticas, algo como que alguien pasea por un jardín, huele a perfume y el perfume se le mete como una sanguijuela en el cuerpo. La palabra corpo aparecía muchas veces en el programa. La cuarta pareja en entrar estaba formada por dos

chicas que repetían la misma pauta que los otros actores, bofetada de una, bofetada de la otra, y a partir de ahí una paliza de la segunda en golpear hacia la primera, no haciendo la primera nada por defenderse. La actriz del cuello sanguinolento estaba siendo estrangulada por otro actor. Un chico cogía a su compañero tambaleante por los hombros después de haberle clavado el puño debajo de la mandíbula y le pegaba un cabezazo. La verdad era que el Grupo de Teatro de la UGR se lo estaba pasando bien, fascinados como estábamos ante la poca vergüenza de nuestros anfitriones. Ahmed le susurró a Borja que podía subir al escenario con Patri a echar un polvo para calmar un poco los ánimos, y todos nos carcajamos por lo bajini. Algunos espectadores se salieron después de haber increpado algo en portugués a los actores. Una actriz le apretó los huevos a un actor hasta que berreó como un animal. Todos los golpeados estaban sangrando y tres de las cuatro chicas lloraban y se sorbían los mocos. Se fue más público, alguien dijo que iba a llamar a la policía. Habían pasado cuatro minutos. Una de las chicas le suplicó a su verdugo que parara en un susurro perfectamente audible. Nosotros nos miramos calibrando la estupefacción. Eran las nueve y treinta y siete de la noche y quedaban en la sala quince de los cincuenta espectadores que habían entrado a las nueve y media, y un instante después, tras la segunda súplica de la chica, sólo quedábamos los ocho integrantes del grupo de la UGR enfrentados a los ocho integrantes del grupo de la UBI.

Yo personalmente, igual que Ahmed y Dogy, no podía dejar de admirar a esos cabrones por habernos puesto en una situación de la que no se nos ocurría cómo salir, por tener esa capacidad para generar desconcierto. ¿Qué esperaban? No éramos nosotros los que esperábamos algo del espectáculo sino que era el espectáculo el que esperaba algo de nosotros. Los TeatrUBI no estaban disimulando ni los golpes ni el dolor, y no parecía que la intensidad de las palizas decayera. A veces uno de los golpeadores bebía agua y continuaba. ¿Esperaban que detuviéramos la paliza o esperaban que esperásemos hasta que se hartasen? Ana y yo decíamos que teníamos que subir al escenario a detenerlos, que lo que estaban buscando era que el público reaccionara ante un espectáculo deplorable, que nos estaban poniendo a prueba. Dogy, con esa indolencia suya, dijo «por mí que se maten, en el precio de la entrada va incluido mi anonimato», aunque la entrada era gratuita. «Yo no he venido aquí a que me juzguen sino a juzgar, cambiar las tornas de tan modernos que son no las van a cambiar», dijo Ahmed, y se retrepó en la butaca. La cosa empezó a calentarse entre nosotros, a convertirse en un debate sobre el hecho teatral de esos que nos llevan tardes y noches enteras y después emails, pero el debate empezaba a ser acuciante porque todo indicaba que a un actor le habían roto algo, porque no se podía levantar ni siquiera cuando su verdugo se lo ordenaba bajo la amenaza de pegarle más fuerte. «Sois unos putos burgueses», nos acusaba Ana. «Qué coño es eso de que tú compras tu entrada y te desentiendes, qué hay del Peter Handke que llevamos dos años defendiendo.» «Nosotros insultamos al público y nos quedamos tan satisfechos por haberlo escandalizado un poquito, y ahora que nos insultan de verdad a nosotros, nos quedamos pasivos, nos están llamando gilipollas impotentes, irreverentes de pacotilla, y no reaccionamos.» «¡A mí no me da la gana reírles la gracia a estos capullos sadomasoquistas!» «¡La gracia se la estás riendo quedándote ahí sentado mano sobre mano!, ¿no te das cuenta? ¡Les estás dando la razón!» «¡No, porque en algún momento tendrán que parar, no van a dar lugar a dejar a nadie en coma, y entonces nos reiremos nosotros de ellos por no haber sido capaces de asumir las últimas consecuencias de su juego!» «¡Os equivocáis los dos! La única manera de no reírles la gracia es yéndonos como ha hecho todo el mundo, dejándolos sin público al que insultar ni

provocar, pero no, aquí estamos nosotros analizando la situación como si fuéramos más listos que los que se han ido cuando en realidad somos los más tontos, porque con nuestra presencia estamos alimentando la razón del espectáculo, nosotros somos la razón del espectáculo, nosotros los tontos que nos quedamos, los que se han ido antes no eran la razón del espectáculo porque ni siquiera se lo plantean, porque simplemente les desagrada, al fin y al cabo sí que vamos a ser más listos que los que se han ido pero eso no quita que estemos propiciando una salvajada.» «¡Bazofia de justificación burguesa, mismo perro con distinto collar: quedarse impasible o marcharse!» Estábamos de pie y subiendo el tono, habían pasado más de quince minutos. Ana no esperó más y entró a escena por las escaleras laterales del escenario. «¿Y quién te dice que lo que quieren no es que subamos para hostiarnos a nosotros también?», le gritamos todavía desde abajo. Vaciló un momento, retrajo la espalda un poco para evitar un codazo que no le correspondía, y finalmente se interpuso entre la primera pareja. Jose la siguió e hizo lo mismo con la segunda y la tercera, Ana por último con la cuarta. Los maltratadores se separaron limpiamente de sus víctimas y se colocaron a un paso de ellas, sin mezclarse con las otras, sellando cada una su vínculo de violencia. «Llamad a una ambulancia», ordenó Jose a los de arriba y a los de abajo.

## 2. JUAN BONILLA NO LO SABE

Juan Bonilla no lo sabe pero el 23 de abril de 2012 lloré desde que doblé la esquina de Alcalá con Gran Vía. Lloré en el pans and company donde hice cola diez minutos hasta que me tocó, pedí una ensalada mediterránea de cinco euros con diez céntimos e indiqué que me la pusieran para llevar. Un hombre joven sudamericano atendía los pedidos y quien los colocaba en las bandejas o en las bolsas para llevar, como en mi caso, era una mujer madura rubia callada pequeña y sonriente con un recogido extremadamente cuidado debajo de la gorra negra del uniforme. Pensé esto es la Gran Vía. Con mi bolsa de papel del pans and company salí llorando del pans and company, entré en una farmacia y pedí condones llamándolos preservativos durex por favor, finos. La farmacéutica rebuscó en un cajón y dijo aquí no hay, pero dentro seguro. Se metió en la rebotica y regresó al mostrador con una caja de doce preservativos extrafinos contacto total que costaban trece euros con ochenta céntimos. Me pareció caro como cara me había parecido la ensalada mediterránea. Le pregunté si no tenía cajas de seis y me dijo que no, así que pagué la caja de doce y la farmacéutica la metió en una bolsita roja con rombos negros de publicidad de las pastillas juanola. Cuando salía de la farmacia el hombre que esperaba su turno tras de mí me miró pasmado, no sé si porque tenía la cara compungida o por mi corte de pelo al dos o porque acababa de comprar condones y él esperaba que yo fuera lesbiana, todo el mundo me toma por lesbiana con mi corte de pelo al dos y mis delgados zarcillos de plata. Anduve unos cuantos metros en dirección contraria al hotel hasta que me di cuenta de que iba mal encaminada y retrocedí. Me miré llorar en el espejo del ascensor. Cerré la puerta de la habitación y rompí a llorar desde la garganta, desahogándome y ahogándome con un quejido de oca, arrojé la mochila a la cama y deposité la bolsa de la ensalada en la mesa. Di unos pasos en el poco espacio, paseando, mareando el llanto, ubicándolo en la habitación llena de cosas de Juan Bonilla sin Juan Bonilla, cosas que yo conocía y que intentaban serenarme porque aseguraban su regreso y porque representaban la intimidad, la buena intimidad, la gran intimidad de los objetos. Supe eso pero era tarde para dejar de llorar, el llanto tenía razón y la imponía, yo tenía razón y la imponía y sin tocarlas mandé a tomar por culo las cosas de Juan Bonilla. Me desabroché los pantalones, me saqué el cinturón, sin quitarme la blusa me quité el sujetador, fácilmente porque era sin tirantes, y me eché en la cama a seguir llorando cómodamente, a desesperarme de independencia porque no me venía a la mente nadie a quien llamar por teléfono para que me serenara en vez de las putas cosas de Juan Bonilla. Pensé entonces en Sara Molina y deseé hablar con Sara Molina, pensé que era la única persona capaz de prestarme oídos, sus dulces oídos de hembra psicoanalítica. Quería decirle a Sara, Sara, todas las veces que hemos defendido el derrocamiento del disimulo, todas las veces que hemos defendido el artificio como verdadera naturalidad y hemos calificado la

naturalidad como una mala simulación, la naturalidad es para malos creadores que no tienen nada que crear ni nada en que creer, la naturalidad no existe, la naturalidad es creada y es una creación barata, una interpretación barata de uno mismo, y ahora mira dónde me veo, Sara, en casa del herrero. Sara es la directora del Grupo de Teatro de la UGR, a mí me dirige. La llamé al móvil, la llamé a casa, la llamé al móvil y dejé de insistir. Llamé entonces a Borja López, actor de los UGR, que respondió a los tres tonos y empecé a llorarle. Juan Bonilla habla de naturalidad y se le llena la boca. Yo hablo de hacer lo correcto y también se me llena la boca. Aquí hay unas reglas y las respeto, pero debería saltármelas para ser natural y no correcta. Aquí no hay espacio para la naturalidad y a Juan Bonilla se le llena la boca. No sólo la defiende sino que hasta le gusta la naturalidad. No sólo le gusta sino que hasta quiere imponerla, la naturalidad, imponerse la naturalidad como lo haría un escritor malo e imponerme a mí la naturalidad como a una escritora mala, una actriz mala y una persona mala, porque si eres natural en algo eres natural en todo, no se le pueden poner puertas al campo. Sabes que no me miré lo que me habían crecido los pelos de los sobacos desde que llegué a Madrid, habiéndome traído una cuchilla. Y sabes que no me maquillé, habiéndome traído maquillaje. Y sabes que no me he puesto ni la falda abotonada hasta las costillas ni el vestido de leopardo, habiéndolos seleccionado para la ocasión. Dejé de hacerlo naturalmente, de verdad, es que ni me acordé. Pero eso no es naturalidad, es despreocupación. Yo se lo digo, que cuando me dice que a la señorita la deje en la puerta no sabe lo que dice. A él quien le gusta es la señorita, a la que se queda en la puerta no quiere ni olerla, a esa es que no quiero acercarme ni yo, a esa es a la que combato. La naturalidad la combato. Defiendo la mejor versión de mí misma para él y él va y me habla de naturalidad. Porque uno es en cada momento la versión de uno, no es uno mismo. Uno sólo es uno mismo cuando está muerto. No hay mayor naturalidad que la del muerto. Uno es natural cuando se muere. Díselo. ¿Pero merece la pena? Es que quieres hacer callo. Perra apaleada. Vives a tope. A tope con la cope. Ahí hay un amor. Somos inteligentes, simplemente. Pero esta angustia no la quiero yo ni un minuto. Díselo. ¿Pero merece la pena? Piénsalo en frío. Todo es silencio pero me doy por aludida.

Antes de oscurecerse, la pantalla del móvil anunció que la conversación con Borja López había durado veintisiete minutos y siete segundos. Pensé ya no puede tardar, pensé está pensando en mí. Me quité la blusa y me puse la camiseta de Juan Bonilla que me servía de pijama. Retiré del escritorio su ordenador portátil para hacerle hueco a la ensalada. Cené, devolví el portátil a su sitio, me lavé los dientes, me acosté y le abrí la puerta cuando llamó.

El 7 de noviembre del año anterior Sara Molina nos convocó a las doce de la mañana para una sesión de silla. A las doce y veinte Borja estaba llamándome por teléfono para preguntarme si me había olvidado de la cita. Le dije que estaba despidiendo a Juan en la estación de tren y que no tardaría en llegar. La sesión de silla consiste en que uno por uno los actores nos sentamos en una silla colocada en el centro del escenario y respondemos a las preguntas que sobre la marcha nos hace la directora. Ella toma notas, los interpelados divagan más o menos y los que observan se divierten más o menos. Suele ser muy interesante porque a Sara no hay quien la engañe, te busca las vueltas con prestidigitación, con apenas dos o tres cuestiones que dan en la diana. Lo hacemos sin ninguna iluminación especial, no es algo opresivo. Nos confesamos, nos explicamos, nos exhibimos, es parte del trabajo. Cuando llegué a la sesión de silla del 7 de noviembre de 2011 era Jose el que estaba hablando.

Creo que no he sido capaz de apropiarme de Beckett, dijo. Me esfuerzo, pero sigo teniendo la sensación de que mi voz es falsa. ¿Qué quieres decir con falsa?, preguntó Sara. Completamente

impostada, respondió Jose. No soy yo el que habla cuando interpreto a Beckett. No entiendo a ese señor o no es mi hora para Beckett. Me gustaba más, me conseguí identificar más con el ninja de Zwölf.

En el trayecto en autobús desde la estación hasta el local de ensayo recibí una llamada de la última empresa para la que había echado el currículum. Me decían que no había pasado las pruebas psicotécnicas pero que me tendrían en cuenta para futuras selecciones de personal. Me sonreí agotadamente de no haber pegado ojo en toda la noche, con una satisfacción de gamberra refrendada. Patri dijo yo es que estoy en un momento de mi vida en que no me gusta el teatro, que no me gusta, voy contra el teatro, y sí, bueno, aquí porque una no es sólo una actriz, pero yo, pues que no me interesa. ¿Qué es lo que no te gusta del teatro?, preguntó Sara. Pues yo qué sé, pues que si tuviera que elegir me gustaría, yo qué sé, hacer las luces, el espacio lumínico, es la interpretación lo que no me interesa. Dogy subió a la silla y dijo que el primer libro que se había leído en su vida de un tirón fue Días felices, que nunca en su vida algo puesto por escrito le había interesado tanto como Días felices. Y mira que es difícil de leer Días felices, con la cantidad de acotaciones que tiene, replicó Ahmed desde abajo. ¿Qué son acotaciones?, preguntó Dogy desde arriba. En su turno de silla Ahmed dijo que Días felices se leía fluido porque no lo había traducido Ana María Moix. La edición de Cátedra, ¿verdad? Cátedra qué es, ¿la editorial?, preguntó Dogy. Sí, un libro blanco. Sí, que sale un dibujito de una mano que sujeta una sombrilla. No lo ha traducido Moix porque el original es en inglés, y la Moix no habla inglés. ¿A que Esperando a Godot no lo pudiste leer del tirón? Es porque Ana María chirría, por los catalanismos que cuele en todas partes. ¿Por qué te molestan los catalanismos?, le preguntó Sara. Porque... Ahmed tardó en contestar. Yo estaba sentada e inquieta. Tenía los músculos pesados y liberados a la vez, como cuando terminan de darte un masaje, y empezaba a aflorarme el llanto. Bajé al baño, sollocé en el espejo para distenderme, oriné, bebí agua, me soné los mocos, me lavé la cara y volví a subir. Quise atajar el conato de llanto nervioso, no quería llorar en la silla, tenía muchas cosas que decir y no quería llorar en la silla pero acto seguido quise llorar en la silla por todas las cosas que tenía que decir. Lloré con los dedos índice y corazón en las sienes y los codos elevados. Qué tal estáis el teatro y tú, me preguntó Sara. Lloro de significado, de revelación, respondí. Me encuentro con Juan y es conmigo con quien me encuentro porque él no es real, él no está en la realidad, en él no concurren la repetición ni la duración de la realidad pero no estoy segura. A la una de la mañana Juan está programando la alarma de su móvil para que suene a las nueve y dice faltan ocho horas, qué eternidad, y lo cierto es que a mí también me parece una eternidad, y eso es optimismo. A lo mejor la realidad es precisamente Juan porque lejos de Juan yo no me encuentro, lejos de Juan yo no me pienso luego yo no me existo, posible colofón. O será simplemente una cuestión de calidad, que con Juan existo mejor porque hay conciencia, porque alcanzo las palabras y ellas me alcanzan a mí y los silencios lo mismo, los alcanzo y me alcanzan. Echo cuentas y yo he estado junto a Juan en total catorce días o dieciséis y entonces qué, he existido dieciséis días en veinticinco años. Exagero, no me hagáis caso, es que se acaba de ir, es que acaba de pasar aquí un par de noches y me ha recordado la precariedad en la que vivo, no sé si él, él también, lo sospecho, bueno lo sé, pero a mí me preocupa la precariedad mía, bueno la suya también un poco. Y no es que me preocupe, es que me pregunto si será esto siempre así, unos nervios de acero, una gimnasia antilocura que me lleva de la caja blanca en la que paso las mañanas a la caja negra en la que paso las tardes y las noches. La caja blanca es la habitación alquilada con una mesa y una silla y un ordenador adonde voy todas las mañanas a escribir, y la

caja negra es este escenario con la escenografía de Beckett. Precariedad porque las cajas están hechas de artificio y de ellas sale artificio y yo soy un ser esencialmente artificial, artificial como contrapuesto a natural, y yo formo parte de esta compañía porque aseveramos la patraña que es la naturalidad, casi casi la patraña que es la naturaleza, que es la repetición, que es la duración, que es la realidad, porque nada de eso lo has creado tú y nada de lo que tú no has creado existe, para existir hay que construirse una caja y meterse en ella, la última caja es la de pino, única existencia real y natural, posible colofón. Me acaban de llamar los del departamento de asesoría jurídica de Repsol para decirme que no me cogen porque no he pasado los psicotécnicos y yo pienso normal, cómo cojones voy a pasar los psicotécnicos si me paso la vida entre la caja blanca y la caja negra. Entonces concluyo que la precariedad hasta se me da bien, la del dinero y la otra, concluyo que estoy condenada y bueno, descubrirlo no me indulta, más bien me condena doblemente, pero por lo menos lo sé, yo lo sé y Juan Bonilla no lo sabe.



### 3. ESCRIBIR UN POEMA

Después del polvo Patri y Borja descansan unos segundos el uno en el otro. A veces se acarician flojamente, a veces Borja besa a Patri en el hombro, a veces se besan en la boca y parece que se han quedado con ganas de más y que van a empezar otra vez. Nos preguntamos si a fuerza de follar van a terminar gustándose, aunque esa es una pregunta estúpida porque gustarse se gustan, no sabemos si desde antes del bolo o a causa del bolo. Pero a ver si a fuerza de follar van a terminar enamorándose. Eso plantearía nuevas posibilidades escénicas.

Borja sale de la luz y se le pierde de vista, a quitarse el condón o a limpiarse si acaso, mientras Patri se queda de pie en el sitio al lado de la lamparita, que le ilumina un trecho de falda, de vientre, de seno y de brazo desnudos. Es una falda roja de algodón grueso y poliéster que le llega por la mitad de las rodillas, densa y cómoda, con bolsillos. La postura de Patri varía según haya ido el sexo con Borja. Si se ha corrido deja el peso en una pierna y bascula, suspira. Si no se ha corrido está más firme sobre las dos piernas y no se la oye respirar. A Borja le afecta menos, pero correrse o no correrse determina mucho el resto de la actuación de Patri. De cara al público se recompone la ropa y el pelo. Tantea el escenario a su alrededor buscando las prendas, que ha tenido la precaución, junto con Borja, de no enviar demasiado lejos, aunque más de una vez ha tenido que salirse del cerco de la lamparita para ir a buscar las bragas a cuatro patas a la otra punta del escenario y otras veces no ha llegado ni a encontrarlas y ha seguido el resto de la función sin bragas, que no es un problema, pero perdemos la imagen de Patri subiéndoselas por debajo de la falda, que es lo que nos interesa y lo que nos da un buen pie para la siguiente escena, así que hemos marcado que cuando se saque las bragas lo haga por una pierna solamente. Se pone el sujetador, la camisa, y por último se agacha y se sube las bragas por debajo de la falda. Entonces se oye el clic de otra lámpara que se enciende, seguida de otra, otra y otra, cuatro clics consecutivos y veloces en total, en intervalos de menos de un segundo entre ellos, de un segundo como mucho, pero sin que sean iguales, no los cronometramos. El primer clic lo ha dado Jose en el proscenio y es un flexo de luz blanca. El segundo clic lo ha dado Dogy más atrás del proscenio, en el lateral derecho, y es la luz de un espejo aumentativo de cuarto de baño. El tercer clic lo ha dado Ahmed en el lateral izquierdo y es una lámpara de pie, es el clic más sonoro porque el interruptor está en el suelo y hay que pisarlo. El cuarto clic lo ha dado Borja en diagonal con Jose y es otro flexo igual. Ahmed y yo estamos hombro con hombro de pie bajo la lámpara grande, que por ser regulable la alargamos al máximo. A mí la luz me baña toda la cabeza y hasta la cintura, pero Ahmed es muy alto y sólo se le ve desde el flequillo y hasta la mitad del pecho. Yo llevo una camisa beige y una falda roja como la de Patri. Ahmed lleva una camisa celeste y unos pantalones chinos marrones. El espejo-luz de cuarto de baño es redondo e ilumina la cabeza de Dogy desde

atrás, haciéndole de aureola. Dogy lleva puesta una camisa beige como la mía y unos pantalones marrones como los de Ahmed, pero de mujer. Jose y Borja están sentados con un codo sobre las mesas en las que están sus flexos respectivos, de manera que los flexos les iluminan la mitad de la cara, el hombro y todo el brazo apoyado. Borja lleva una camisa beige como la mía, pero de hombre, y unos pantalones como los de Ahmed pero del color rojo de las faldas de las chicas. Jose lleva chinos marrones y camisa como la mía y la de Borja, beige. Todos sonreímos, en especial Ahmed y yo, y en Borja y en Patri sonríen las endorfinas. Ningún foco está encendido pero las cinco lámparas ya dejan intuir algunas formas de la escenografía. Han pasado nueve minutos. Inmediatamente después del último clic Ahmed habla.

AHMED: Ante este panorama que hay a la vista, difícilmente encontrarán los jóvenes un clavo donde asirse. Están solos, y eso, lejos de constituir para ellos un motivo de desazón y desánimo, va, quizás, a proporcionarles la gran coyuntura que España necesita. Los jóvenes no tienen riqueza, no tienen sabiduría, ni poder, ni destino individual ya alcanzado, ni doctrina política que servir. Ahora bien, resulta que los jóvenes no sólo carecen hoy de toda posibilidad normal de desarrollo, sino que tienen delante el peligro mismo de que su propio peculiar bagaje, aquel que ellos incorporan y traen, sea también torpedeado y hundido. Si los jóvenes están disconformes con lo que encuentran, no tienen necesidad de justificar con muchas razones su actitud. No tienen que explicar la disconformidad, tarea que absorbería su juventud entera y la incapacitaría para la misión activa y creadora que les es propia. Pues la crítica se hace con arreglo a unas normas, a unos patrones de perfección, y todo esto tiene en realidad que ser aprendido, le tiene que ser enseñado a la juventud, no es de ella ni forma parte de ella. Pero un mínimo de crítica, en el sentido de apreciación o valoración de lo que hay delante, es, quizás, indispensable.

CRISTINA: Que en España no van bien las cosas lo saben los españoles desde que nacen. Hoy existen mil interpretaciones, mil explicaciones acerca de los motivos por los que España camina por la historia con cierta dificultad, con pena y sin gloria. Es hora de renunciar a todas ellas. Son falsas, peligrosas, y no sirven en absoluto para nada. Bástenos saber que sobre España no pesa maldición alguna y que los españoles no somos un pueblo incapacitado y mediocre. No hay en nosotros limitación ni cadenas de ningún género que nos impidan incrustar de nuevo a España en la historia universal. Para ello es suficiente el esfuerzo de una generación. Bastan, pues, quince o veinte años. Este momento de España, en que se ventilará su destino quizá para más de cien años, coincide con la época y el momento de vuestra vida en que sois jóvenes, vigorosos y temibles. Vuestra mente sueña en el fofó cerebro como el fofó lacayo en un viejo sofá.

BORJA: Vuestra mente sueña en el fofó cerebro como el fofó lacayo en un viejo sofá. La excitaré con el trapo sangrante de mi corazón y me burlaré, descarado y mordaz. Con la fuerza de mi voz camino gallardo, atronando al mundo, con veintidós años. Mi alma no tiene una sola cana ni tiene ternura senil. ¡Glorificadme! Soy dispar a los ilustres. Sobre todo lo hecho pongo «nihil». Jamás quiero leer nada. ¿Los libros? ¿Qué son los libros? Me importa un bledo que Homero y Ovidio no tengan nombres manchados de hollín. Mejor que plegarias son venas y músculos. No mendiguemos del tiempo el perdón. Nosotros, uno a uno, somos las correas de transmisión de los mundos. Yo, escarnecido por la estirpe de hoy, como un chiste obsceno, veo a alguien que nadie ve remontando las cimas del tiempo. Donde vosotros ojos humanos ya no veis, al frente de hordas desnutridas y coronado de

espinas de revoluciones, llegará el año dieciséis. Llegará el año treinta y seis. Llegará el año dos mil seis. Donde vosotros ojos humanos ya no veis, al frente de hordas desnutridas y coronado de espinas de revoluciones, llegará el año dieciséis.

AHMED: ¿Podrá ocurrir que dentro de cuarenta o cincuenta años estos españoles, que hoy son jóvenes y entonces serán ya ancianos, contemplen a distancia, con angustia y tristeza, cómo fue desaprovechada, cómo resultó fallida la gran coyuntura de este momento, y ello por su cobardía? El pueblo español se encuentra ante un tope, en presencia de una línea divisoria. Desconocerlo equivale a engañarse y a desertar de la única consigna hoy posible: la de derruir ese tope y atravesar esa línea.

CRISTINA: Vladímir Maiakovski, futurista ruso, y Alonso Cano, maestro de la catedral de Granada, se encuentran y conversan.

BORJA: ¿Nos hemos visto antes?

JOSE: Creo que no.

BORJA: Yo soy poeta. Creo que en esto reside todo mi interés. Y en las cosas sobre las que escribo. El amor, las canciones, las calles, los rostros, las ciudades, los niños. Y también los paisajes del Cáucaso.

JOSE: Ah, es usted ruso.

BORJA: Pero sólo me pongo a escribir cuando todas esas cosas han ido subiendo en mi interior al nivel de las palabras.

JOSE: Yo soy maestro pintor, escultor y arquitecto. Pinto vírgenes, cristos y santos, esculpo vírgenes, cristos y santos, y diseño catedrales.

BORJA: Yo también soy un maestro, pero nadie me lo reconoce.

JOSE: ¿Ah, sí? ¿Qué catedrales ha diseñado usted?

BORJA: Catedrales ninguna, pero le he dado de hostias a un montón de tontos y de poetas malos.

JOSE: Eso está muy bien, a los tontos hay que señalarlos.

BORJA: Yo los señalo y los dejo señalados.

JOSE: Porque si no se acaban creyendo que son buenos, y lo que es peor, la gente se acaba creyendo que son buenos porque la gente no tiene ni idea de nada, y uno, que es bueno de verdad, acaba ninguneado. Yo siempre que tengo oportunidad les enseño la espada a los pintores malos.

BORJA: Espada son palabras mayores, a usted le gusta el peligro.

JOSE: Gustarme no sé si me gusta, pero si no lo hace uno quién lo va a hacer, ¿el rey? O, en su caso, ¿el zar?

BORJA: No, el zar desde luego que no.

JOSE: ¿El cabildo? ¿O Velázquez, lo va a hacer Velázquez? Velázquez es mucho de boquilla pero luego, cuando hay que ponerle los puntos sobre las íes a Valdés, el único que se pringa soy yo.

BORJA: ¿Lo mató usted?

JOSE: ¿A Valdés? Ya me habría gustado, ya. A quien maté fue a mi mujer.

BORJA: Eso es un nivel de bronca superior. Yo a las mujeres sólo las mato en mis textos. Bueno, a las mujeres y a los hombres.

JOSE: Es usted inteligente. Matar a alguien por escrito sale más a cuenta que matarlo

de verdad, así se ahorra uno la cárcel y la tortura y deja constancia de sus motivos.

BORJA: A mí me los puede contar, no me espanto por nada, y menos por las razones por las que se mata a una mujer.

JOSE: Siempre son las mismas.

BORJA: Siempre es la misma.

JOSE: ¿Y usted está bien relacionado?

BORJA: Bueno, tengo quien me saque de la cárcel.

JOSE: Eso es lo primero, antes que clientes uno tiene que tener quien lo saque de la cárcel.

BORJA: ¿Y usted vive bien de sus vírgenes?

JOSE: No vivo mal, pero es una batalla constante, y no sólo contra los tontos como Valdés. Es contra el cabildo, contra el deán, contra los clientes...

BORJA: Contra los editores, contra el partido, contra los productores...

JOSE: ¿No va y me dice un oidor de la chancillería que cien doblones por un San Antonio de Padua que había tardado en hacer veinticinco días es mucho e injustificado, que eso toca a cuatro doblones por día? ¡Veinte años he estado yo estudiando para saber hacerlo en veinticinco días!, le digo, y me responde que él también ha gastado su patrimonio y su juventud estudiando en la universidad, que es, atención, que es facultad más noble que la mía, y apenas gana un doblón al día como oidor. A lo que le digo que oidores puede hacerlos el rey del polvo de la tierra, pero sólo a Dios se reserva el hacer un Alonso Cano.

BORJA: Muy bien dicho.

JOSE: Y acto seguido estampo el San Antonio contra el suelo.

BORJA: Muy bien hecho.

JOSE: Me cago en su puta madre.

BORJA: A mí me viene el inspector fiscal y me dice que por los beneficios de mis libros tengo que pagar los mismos impuestos que los propietarios de tiendas y fincas, es decir, quinientos rublos por semestre más veinticinco de multa por no haber tenido la diligencia de hacer en tiempo y forma declaración de mis bienes. Yo le digo que la poesía es como la extracción del radio: un gramo de producto por un año de trabajo. Pero no se entera.

JOSE: De qué se van a enterar los del fisco.

BORJA: Yo al principio iba de buenas: Ciudadano inspector, le doy mi palabra, el poeta paga caras las palabras. Por emplear un lenguaje que él pudiera entender, le hago la comparación de que la rima es un barril de dinamita y la estrofa es la mecha. Se consume la estrofa, estalla la rima, y la ciudad revienta como un verso. ¿Dónde encontrar, a qué precio, rimas que maten al primer estallido? Quizás sólo queden unas cinco rimas sin estrenar en Venezuela. Y entonces tengo que lanzarme a viajar, ciudadano inspector, haga frío o calor, y para eso tengo que trabarme de anticipos y préstamos. Soy deudor de los lampiones de Broadway, de los cielos de Bagdadí, del ejército rojo, de todo sobre lo que no tuve tiempo de escribir. Y entonces voy y le digo que le pagaré cinco, quitando los ceros de detrás. Que yo, por derecho, reclamo un hueco en las filas de los obreros y campesinos más pobres.

JOSE: Muy bien dicho.

BORJA: Y que si ustedes se imaginan que mi trabajo consiste en utilizar palabras ajenas, aquí tienen, camaradas, mi estilográfica, y escriban ustedes si quieren.

JOSE: ¿Y qué hizo usted?

BORJA: Escribir un poema.

## 4. HAMLETADA

Ya no nos acordamos del violador. Ni del violador ni del nazi. Pasaron el casting, engañaron a Sara. Ella dice que a veces se le cuelan prendas como el nazi y el violador, lo dice así, que se le cuelan, que igual que hay locos listos capaces de seguirle la corriente al psiquiatra hay actores listos capaces de aparentar lo que no son en un casting, lo cual tampoco es que sea muy difícil dadas las limitaciones estructurales de cualquier casting, pero sí que es difícil en los castings de Sara Molina, porque Sara, consciente de esas limitaciones, valora cosas rarísimas en los candidatos. Sara valora por ejemplo que te quedes pensando. Tú llegas con tu monólogo como yo llegué con un cuento de Quim Monzó que estaba en tercera persona y que adapté a primera persona. Iba de una mujer a la que le gusta que los hombres la dominen. Cuando termino Sara me pide que lo repita pero muy nerviosa. Entonces yo me pongo un poco nerviosa, no actuando sino de verdad, me pongo nerviosa porque no sé cómo ponerme nerviosa con ese texto. Miro al suelo, respiro profundo y me desquicio silenciosamente. Tómate el tiempo que necesites, dice Sara, con lo cual me pone más nerviosa todavía, y entonces no lo pensé pero ahora me pregunto si no será una técnica suya para poner nervioso al personal y medir su temple. Seguro que es una técnica suya. Y en esto que de los nervios sonrías y al final, después de un minuto eterno, te arrancas de mala manera y haces de nerviosa moviendo nerviosamente el pie de la pierna que tienes cruzada. A las tres frases de empezar Sara dice vale, gracias, y escribe algo en el papel que tiene delante. Es una técnica seguro, porque la he visto hacerlo más veces en ejercicios de improvisación. Se lo hizo a Ester, una chica que luego se descolgó, el día que trajo un monólogo de Rodrigo García. Cuando le pidió aquello de repítelo pero muy triste, tómate el tiempo que necesites, Ester no dejó que terminara la frase y ya estaba con lágrimas en los ojos diciendo me llega una carta de Alitalia, estimada señora, me llaman por mi nombre y apellido, lo saben todo. A las dos frases Sara la corta para exclamar ¡sexy!, y sin transición Ester pasa del llanto a la mano en la cadera y ronronea usted ha volado con nosotros catorce mil quinientas horas, catorce mil quinientas horas de su vida en el aire, ¡intelectual!, exclama Sara, y ahí que Ester contrae los hombros, hace el molinillo con las manos y pone acento castellanoleonés: con nosotros, los psicópatas de Alitalia, y por eso usted merece un premio. Todos nos estábamos muriendo de risa, Sara incluida. Semanas después, ya sin Ester en el grupo, en una de nuestras sesiones de dramaturgia Sara me diría que el rollo de Ester de dame más dame más, de échame lo que quieras que a mí los leones no me meriendan que la que se merienda a los leones soy yo no le interesaba nada, no le interesaba nada esa irreflexión. Ester lo que quiere tener delante no es un director, es una máquina lanzapelotas, decía.

O sea, que a Sara no es fácil que se le cuele alguien que no le gusta, por eso lo de que el violador y el nazi la engañaron no cuele, eso sí que no cuele. Sara valora cosas raras en los

candidatos y el violador y el nazi eran excepcionalmente valiosos en ese sentido. A Sara esas cosas le ponen, como ella dice. Este salón me pone, ese abrigo que llevas me pone, esa entrevista a Cioran me pone, esta divagación me pone, esta forma de trabajar no me pone. Y a Sara el violador y el nazi le ponían, hasta que empezamos a no tragarlos.

El problema con el nazi y el violador no era que fuesen un nazi y un violador respectivamente, el problema fue que se volvieron pesadísimos. En la primera reunión en que todos nos presentamos y yo acabé llorando en la pausa, Pepe dijo que su experiencia en los escenarios, así lo dijo, los escenarios, se la debía a la música, así lo dijo, que se lo debía, porque le gustaba tocar y componer, era medio cantautor, y que teatro sólo había hecho en la cárcel. Dijo eso y siguió hablando sin más, que estaba trabajando de camarero y que le gustaría entrar en la Escuela de Arte Dramático, sin explicar lo de la cárcel y sin que nadie le pidiera que explicara si el teatro lo hizo en la cárcel como interno o como profesor de teatro de los internos, y que fue una de las razones que me hicieron ponerme rabiosa y acabar llorando en la pausa, porque en aquel círculo de desconocidos se preguntaban y se confesaban las intimidades más absurdas y en cambio nadie preguntaba sobre algo que está publicado en el boletín oficial del estado. Esperé a que alguno de los supercuriosos que antes me habían preguntado a mí acerca de mi vocación literaria, a otro acerca de su militancia en el partido socialista, a otro acerca de su sobrino recién nacido y a otro acerca de su doble nacionalidad hiciera la única pregunta interesante que la reunión había servido. ¿Qué les pasaba a los curiosos? ¿Por qué de pronto se autocensuraban, por qué de pronto el pudor? El círculo de desconocidos me estaba resultando de una mojigatería galopante y Sara me estaba empezando a caer mal por favorecer esa terapia grupal mojigata, así que cuando Pepe terminó su largo parlamento con la invitación a que preguntáramos lo que quisiéramos fui yo quien pregunté, como cuando desde el público un estudiante atento le pregunta a un conferenciante después de su ponencia: Has dicho que has hecho teatro en la cárcel. Mi pregunta es si hiciste teatro en la cárcel siendo preso o siendo profesor de los presos, y si es lo primero, qué condena estabas cumpliendo. Supongo que hiciste teatro siendo preso porque has dicho que tu experiencia en los escenarios se la debes a la música y que tu experiencia en el teatro se limita a la de la cárcel, de donde deduzco que no tenías suficiente experiencia para impartir clases de teatro como profesor, pero puedo equivocarme y por eso quisiera que solventaras mi duda. ¿Añadí «gracias»? Si hubiera añadido gracias alguien se habría reído, o no sé, porque el círculo se había quedado patidifuso, sobre todo los curiosos para quienes existe una curiosidad permitida y otra no. Pepe dijo que prefería no contestar a la pregunta, con lo cual la pregunta quedaba contestada, y aunque no hubiera quedado contestada lo importante era hacer la pregunta. Pepe no me importaba, me daba igual que hubiera estado en la cárcel y por qué, lo importante allí era medir el grado de disimulo de mis futuros compañeros y plantearme si me compensaba unirme al grupo, aunque hubiera pasado el casting y aunque dirigiera la gran Sara Molina, que me estaba cayendo mal. Sara como que se alegró de que al fin yo hubiera tomado la palabra y me animó a decir algo más, a que compartiera con los demás qué me estaba pareciendo esa reunión, cuáles eran mis sensaciones. Piqué, claro. Dije que cada vez que uno de los presentes hablaba yo me construía un castillo de prejuicios hacia él y que de momento todos esos prejuicios estaban siendo malos, no porque él o ella fuera efectivamente malo, aunque por supuesto alguien malo habría, sino porque estaban hablando demasiado y sin decir nada porque esta no es la manera de hablar, esta es una manera completamente forzada de hacernos hablar, es casi un interrogatorio, es un interrogatorio además entre desconocidos que aprovechan el anonimato para hablar estupendamente,

selectivamente, seductoramente, y una conversación así no vale nada, vale lo que vale un testimonio obtenido mediante tortura, y lo peor de todo es que es aburridísimo. Ahora sé, porque me lo demostraron en el trascurso de los ensayos, que en ese momento me gané recelosos como Borja y el propio Pepe, pero también desperté simpatías inmediatas como la de Ahmed, que la hizo explícita saliendo sutilmente en mi defensa. Pero para chula, chula mi pirula, pensó Sara, y contraatacó abiertamente ofendida: que yo con mi postura corporal, repantigada en la silla, haciendo gala de mis botas militares y con la cabeza apoyada en el puño ya estaba hablando más que ninguno de los presentes que hablaban demasiado, empezando por ella misma, que era quien más había hablado con diferencia, y que me agradecía mi interés por querer dotar a la conversación de la altura moral y crítica de la que carecía pero que no lo necesitaba, que de hecho mi brillante intervención había valido por las siete anteriores y ya no necesitaba escucharme más. Así me calló la boca y me provocó las ganas de llorar, que me aguanté hasta la hora de la pausa. Entonces me acerqué a ella llorando y poniéndole excusas falsas para justificar lo inapropiado de mi intervención, que había tenido un mal día en la universidad, que allí también le había dado una mala contestación a un profesor, que perdón, Sara, perdón, aunque la realidad era que yo no me arrepentía lo más mínimo de mis palabras, yo seguía convencida de mis palabras y de que mis compañeros eran una manada de tontitos, pero me daba igual porque yo quería hacer teatro con Sara Molina, yo quería trabajar con Sara Molina.

Pepe sudaba como un cerdo, tenía piel de cera y ojos azules saltones, y una media melena que empezaba a clarearle por la coronilla. Era un gordo que estaba adelgazando a toda velocidad, es decir, un flaco blandengue. Nada más llegar nos daba dos besos a las chicas y a los chicos la mano, y ya tenía la cara y las manos empapadas de un sudor de agua, diluido, sin olor de lo desodorado que venía. Por entonces yo tenía el pelo muy largo y me hacía una trenza, y en una ocasión estábamos haciendo un ejercicio por parejas, algo parecido a la lucha libre que consistía en tirar al otro al suelo, y a mí me tocó con Pepe. Se puso a jugar con mi trenza, a tironearme y a tratar de deshacerla, y en una de esas me pasa el final de la trenza por la cara y me susurra estos pelitos pueden ser muy excitantes en según qué sitio. Yo tenía la camiseta empapada no de mi sudor sino del sudor de Pepe, y a mí eso no me da asco, lo que me da asco es que sea un sudor completamente enmascarado, no de alguien que se echa desodorante para no oler mal sino de alguien que no quiere oler en absoluto, de alguien acomplejado que quiere pasar desapercibido. Y la frase de Pepe no me habría dado asco y yo no habría empezado a presumir sus trastornos sexuales si en lugar de decir pelitos hubiera dicho pelos, simplemente pelos, los pelos de mi trenza. Pero dijo pelitos, y esa guarrada diminutiva dicha a una desconocida no indica que te la quieras ligar por la vía guarra, indica que la quieres humillar. A mí me entra un tío diciéndome te quiero reventar ese culo o ese culazo que tienes y vale, puedo recoger el capote o puedo decirle no gracias. Pero me entra diciendo te quiero reventar ese culito que tienes y le doblo la cara por grosero. Estoy harta de verlo en Derecho Penal. Las víctimas relatan las perversiones de sus acosadores y todos usan diminutivos: voy a follarte por todos tus agujeritos, enséñame esas tetitas, te lo vas a tragar enterito, este dedito adónde va, y así.

Pepe hablaba reconcentrado y con la mirada desorbitada como un camaleón, contaba chistes verdes pueriles y no dejaba de repetir que entre nosotros faltaba grupo y que había que hacer grupo, irnos de cañas después de los ensayos, quedar los fines de semana y conocernos mejor, algo que más tarde Sara reconocería como patológico de manual. En los primeros meses de montaje de Zwölf, cuando todavía la pieza ni tenía nombre y los ensayos consistían en largas



discusiones sobre la falibilidad del lenguaje y por tanto del derecho y por tanto de la democracia, desbarrando en torno a Habermas y Murakami, Pepe defendía cierta bondad ilustrada y hippy. El pueblo no sabe que sabe pero sabe, decía, y decía que esa era una frase de Séneca y que si Jose iba a parafrasear a Le Corbusier y yo a Emily Dickinson él quería ir de Séneca, toga senatorial incluida. Esto era coherente con mis otras sospechas: sólo alguien a quien le repugna su propio sudor puede querer interpretar a Séneca. Además, la voz se le quedaba a medio camino en la garganta, no podía proyectarla, en tercera fila ya no se le oía. De manual, reconocería Sara, y en vez de toga le hizo ponerse un casco de moto para que su voz saliera todavía más ahogada. En una de aquellas largas disquisiciones que nos ocupaban tardes enteras, Pepe nos habló de una obra de teatro que había visto. En un determinado punto de la narración empezó a hacer gestos raros y a balbucir. Entonces los actores... Los actores se ponen como... Un chico y una chica están tumb... Están teniendo una... están..., decía, y abrazaba imaginariamente a alguien poniendo paralíticos los brazos. Follando, Pepe, terminé yo la frase. Sí, eso, follando, admitió con su cara de cera de un rojo reluciente, como una manzana de cera de expositor. Eso era concluyente. Pepe había cumplido pena de cárcel por violación, o como poco por abusos sexuales, y yo me estaba pasando de lista recordándoselo. Una noche después de los ensayos me preguntó con su amabilidad habitual dónde vivía, él iba en la misma dirección, había que hacer grupo.

Me negué a ensayar la escena de desnudo con Pepe delante y convencí a Patri para que se uniera a mi renuncia. Todavía no conocía a Patri y la trataba con distancias porque me parecía demasiado alocada, pero en esto hicimos piña. Teníamos a medio preparar una propuesta en la que ella y yo nos retábamos a desnudarnos a ritmo de clavicordio de Bach, sin sensualidades de ningún tipo pero desnudarnos al fin y al cabo. No le explicamos a Sara nuestros celos violadores por precaución, porque Pepe estaba dando muestras de hinchamiento de pelotas violadoras y Sara no iba a consentir tener a dos actrices incomodadas por un tío al que no se le escucha en tercera fila, con lo cual iba a echarlo del grupo y yo ya estaba imaginándome a Pepe preguntándome otra vez dónde vivía; pero sobre todo Sara no iba a consentirme una pequeña crueldad. En lugar de ensayar el desnudo la tarde que nos correspondía llevé otra propuesta. Hamletada la llamé para mis adentros. Seleccioné un fragmento de Piazza d'Italia de Antonio Tabucchi, el número 28, Por amor retroactivo. En ese fragmento Garibaldo regresa de América a su pueblo natal en Italia, un pueblo costero, es la posguerra mundial y su amor de juventud, Esperia, lo espera desde hace diez años en una casa de la playa. Esperia había sido novia de los hermanos de Garibaldo y Garibaldo acabó por gustarle también, y viceversa, inercias familiares de estas de Tabucchi, pero Garibaldo y Esperia nunca han sido novios, ni se han besado ni se han acostado ni nada, pero se han estado escribiendo cartas de amor y reproches todos esos años. Hasta que llega Garibaldo a la casa de la playa y se produce el siguiente diálogo:

—Siempre te he querido —dijo Garibaldo mirando al suelo para evitar aquellos ojos que escrutaban su rostro.

—Soy demasiado vieja para ti —murmuró Esperia.

—Eso es por la sal, que te oxida —dijo Garibaldo.

La violó dulcemente entre las redes y las sogas podridas.

Adapté el texto a primera persona de manera que la voz del narrador coincidiera con la de Garibaldo, para que donde decía En cuanto Garibaldo regresó fue a desatar el pasado de Esperia, dijera En cuanto regresé fui a desatar el pasado de Esperia. Y para que donde decía La violó dulcemente dijera La violé dulcemente, y me propuse a mí misma como Esperia y a Pepe como

Garibaldo, que aceptó encantado de que alguien lo incluyera en una de sus improvisaciones. Marqué la pauta de estar tanto él como yo de cara al público uno al lado del otro durante todo el texto, él hablando y yo en silencio, hasta que llegara el diálogo. En el diálogo teníamos que ponernos de frente, muy juntos, chocándonos las narices.

En cuanto regresé fui a desatar el pasado de Esperia. Lo hice como me dictaba la naturaleza: con el ímpetu de una adolescencia incongruentemente reciente. Para llegar hasta la casa de la costa recorrí a pie el mismo camino que habían hecho mis hermanos todos los domingos. Era mayo y las retamas amarilleaban las dunas. Las redes, abandonadas en los cañizos y acostumbradas a la tierra, se habían convertido en vegetales; nacían en ellas campanillas rosadas, carnosas, que casi parecían ombligos. Entré sin llamar y la encontré en un rincón, oxidándose junto a la cruz de guerra que colgaba de un clavo de la pared. Esperia, cuando me vio en el umbral, comprendió para qué había vuelto, recitó Pepe engolando voz de Serrat, qué malo era, y nos pusimos de frente.

—Siempre te he querido —me respiró Pepe con su aliento inodoro.

—Soy demasiado vieja para ti —le respondí con pesar.

—Eso es por la sal, que te oxida —me sonrió Pepe condescendentemente, cogiéndome la mano con su mano húmeda, y yo se la apreté para darle fuerzas con las que afrontar la frase estrella. Me pegué más a él y entreabrí los labios, qué asco. La mano le chorreaba. Entonces cerró los ojos, se rió y se salió de la escena. Perdón, ay, lo siento, se excusó. Me he puesto nervioso, repetimos. Pues claro que se había puesto nervioso el hijo de puta. No pasa nada, Pepe, repetimos.

—Siempre te he querido.

—Soy demasiado vieja para ti.

—Eso es por la sal, que te oxida.

Pausa para cogerme la mano, pauta por él introducida.

—La violé dulcemente —musitó sin voz de Serrat, sin voz de nada, sin voz, sin garganta—, entre las redes y las sogas podridas. —Tragó saliva y yo me mantuve en la escena mirándolo a sus ojos también húmedos de sudor inocuo, esperando como una Esperia a que fuera él quien decidiera cuándo y cómo acabar, pero Sara se adelantó, dijo gracias y se nos aplaudió un poco. Acto seguido hizo su pregunta de rigor: Por qué has elegido este texto. Había empezado yo a responder con una quimera colosal, no sé qué de las inercias familiares de Tabucchi, cuando Pepe me interrumpió para decir que lo disculpáramos pero que se tenía que marchar porque tenía cita con el médico, que el próximo día traería su improvisación. Yo continué con la milonga de las inercias familiares, satisfecha.

Pepe dejó de acudir puntualmente a los ensayos hasta que dejó de venir, y nunca vimos su improvisación de Séneca. Sara nos contaba que le mandaba emails larguísimos, de cuatro y cinco páginas, y que incluso la llamaba por teléfono y le hablaba durante una hora de sus problemas de insomnio, de su ingreso en la unidad del sueño, de su necesidad de continuar en la compañía porque había que hacer grupo, y le pedía que le pasara a ordenador todo lo que lleváramos montado para no perder él el hilo y poder reengancharse una vez estuviera recuperado dentro de un mes, le aseguraba a Sara que sería dentro de un mes, ni un día más. Pero qué hilo, si yo en mi vida he puesto por escrito los montajes, nos decía Sara que no se atrevía a decirle.

Con Walter ya estábamos escarmentados y el piloto antipesados se nos encendió rápidamente. Los abuelos de Walter eran alemanes establecidos en Brasil, donde sus padres y él habían nacido,

y esta vez la pregunta que había que hacer estaba clarísima y la mentirijilla que nos iba a responder también: después de la guerra Alemania estaba destrozada, emigraron para buscarse la vida. Más que para buscarse la vida, para no dársela a los aliados, especulé yo. Walter estudiaba Germánicas y no dejaba de repetir que debíamos darle una impronta comprometida a nuestro teatro, que debíamos llegar al público de una manera didáctica y asequible, que no podíamos dejarnos llevar por nuestros fetichismos abstractos como esas negruras del Beckett. No tuvo huevos de hacer de Hitler en Schweyk en la Segunda Guerra Mundial, de Bertolt Brecht, cuando se lo propusimos en otra hamletada.

## 5. EL VERDADERO REENCUENTRO

Borja no recita el poema, lo dice. No lo dice coloquialmente, como si no le diera importancia a su contenido, pero tampoco imposta afectación a su significado. Tampoco lo larga como un autómatas. Nuestra aspiración es reproducir en tanto que opuesto a recitar. Nuestra aspiración es que Borja no recite sino que reproduzca el poema, que lo reproduzca en el sentido biológico del término, aquel de la EGB de los seres vivos nacen, crecen, se reproducen y mueren, o sea que no reproduce el poema sino que reproduce al poema. Dice el poema desde un lugar ajeno, un lugar donde el poema ha estado antes que Borja, un lugar que el poema conoce porque es el lugar donde ha nacido y ha crecido, pero en cambio Borja sólo ha ido a ese lugar para reproducir al poema o más exactamente para que el poema pueda reproducirse. Borja es el semental que viene a fecundar al poema. Es una reproducción rápida la que se da entre el poema y su trovador: la fecundación, el embarazo y el parto se producen en el mismo momento. El poema se reproduce a sí mismo, se preña de él mismo y se pare a sí mismo. Esto podría dar la idea de que Borja va de médium, del rollo de que no es él quien dice el poema sino que es el poema el que se dice a través de él, pero tampoco es eso. Borja es importante, es el semental, el resucitador si se quiere, porque el poema es palabra muerta en tanto que palabra impresa, poema bueno poema muerto. Pero Borja sabe que el poema sabe más que él, que él reproduce al poema pero el poema encima, el poema no se deja montar, el poema monta a Borja. Borja es masculino y el poema es femenino, independientemente de que lo haya escrito un hombre o una mujer, que en este caso también está muerto. El autor del poema no cuenta para nada, aquí no hay triángulos que valgan. La relación se establece entre el actor y el texto, no entre el actor, el texto y el escritor. En tanto que sementales o resucitadores, somos implacables con los autores: si usted, en tanto que escritor, ha decidido matar sus palabras y llevarlas a un taxidermista, no espere que dentro de cien años nosotros, después de haber elegido a su lechuza disecada de entre todo lo que nos ofrecía el anticuario, tengamos además que quitarle el polvo a usted, revivir su época, su tiempo, sus condicionamientos y sus intenciones, ah qué importante es la intención, a la hora de cazar a la lechuza, si la mató porque tenía hambre o porque no le dejaba dormir o por accidente. Total, que Borja dice el poema con un ritmo rápido y regular, casi rapeando al principio y después rapeando del todo pero sin música y sin intención de rapero, qué importante es la intención. Más bien con intención de relojero loco que se sienta en mitad del taller y comprueba embelesado la cadencia de los doscientos segunderos que le rodean. Durante el poema se oye otro ruido limpio, de ritmo alegre. Un instante antes de que Borja empiece se oyen dos series de golpecitos, ese es su pie para arrancar. Los golpecitos son suaves y difícilmente reconocibles, vienen de adonde no llega la claridad de las lámparas. Es Ana saltando a la comba pegada al telón de fondo pero no se la ve hasta que amanece en el escenario, que es

cuando Borja y Jose terminan su diálogo, Ahmed y yo devolvemos la mirada, antes en una diagonal baja, al público, y yo vuelvo a hablar mientras las luces suben lentamente y descubren una habitación de hotel moderno y funcional. El mobiliario está oblicuamente orientado, no enfrenteado al público, pero los actores sí miran de frente. Entonces Ana no está saltando. Está quieta detrás de la cama king size, con la comba enlazada y cruzada por el pecho y la espalda como unas cartucheras de pistolero. Viste pantalones y camisa celestes. Los zapatos de todos nosotros son de piel con cordones, sin brillo y con suela de goma, que no hace apenas ruido al andar. Nadie ha andado todavía.

CRISTINA: La juventud española tiene sobre todo que elegir, sin posibilidad de opción, como campo y teatro de su presencia, este: la acción política. Y ello nunca para incrustarse en sus banderas actuales ni para servir lo más mínimo los problemas que en ella se planteen, sino con una doble finalidad: primera, apoderarse de las zonas rectoras, donde en realidad se atrincheran los poderes más directamente responsables de la inercia; segunda, acampar en el seno mismo de las eficacias populares, en el torbellino real de las masas.

AHMED: No hay escepticismo peor ni doctrina más perniciosa e impotente para la juventud que el caer en el apartamiento, la desilusión y el desprecio inactivo por las movilizaciones y eficacias del linaje político. Quienes las adopten se condenan sin remisión a un limbo permanente, a una eterna infancia de imbéciles y castrados. La primera preocupación estratégica es, pues, la creación de un órgano de acción política, bien acorazado para resistir las sirenas, para despreciar los contubernios y para dar el golpe definitivo al artilugio político de los partidos en que se basa y apoya el Estado vigente. A la política, pues, no en papel de rivales de estos y aquellos partidos, sino en rivalidad permanente y absoluta con el sistema entero. Política contra las políticas. Partido contra los partidos.

CRISTINA: La juventud es asimismo, como sector social, la única que imprime a la acción directa no un sentido particularista, de exacerbación y desorbitación de una clase, sino un carácter íntegramente humano, la justificación profunda de su violencia para con los valores parásitos y para con los intermediarios provistos de degradación.

Ahora que la escena está completamente iluminada por focos se vuelven a escuchar los mismos clics, veloces y consecutivos, que apagan las lámparas. La iluminación es cálida y monótona, de conferencia la llama Dani, el técnico, y nos agradece lo poco que le hacemos trabajar con este bolo. Así tienes menos opciones de meter la pata, le respondió Dogy una vez, y él se ofendió.

Hay dos pequeñas bolsas de viaje, una en el suelo, más o menos en el centro del escenario, y otra en el reposapiés que hay al lado de la lámpara que nos iluminaba a Ahmed y a mí. Hay una bandolera sobre la mesa de la televisión y una mochila al lado de la bolsa de viaje del suelo. Hay una chaqueta encima del escritorio en el que apoyan el codo Borja y Jose, y otra en el sillón correspondiente al reposapiés. En la mesita de noche de al lado de Patri hay una funda de gafas y un paquete de klínex, y un klínex usado en el suelo. La colcha blanca que cubre la cama está impecablemente estirada, la televisión de plasma apagada, el estante de las toallas con todas sus toallas dobladas y el armario cerrado. Simultáneamente, Dogy da media vuelta para mirarse en el espejo aumentativo, quedando de espaldas al público, y Jose se levanta y va hacia la mochila para

sacar un ordenador portátil. Dogy irá luego a abrir la maleta del sillón y Jose volverá al escritorio con el portátil, pero dejará de mantener su frontalidad y se alineará en la diagonal de los muebles.

DOGY: Qué malo eres. Es verdad, he tenido una historia paradójica, porque mi corazón siempre estuvo ocupado por mi amor frustrado por ti, me quedaba sólo un espacio limitadísimo para una compañía masculina, y esa situación paradójica era la única que, paradójicamente, me iba bien, Clark.

JOSE: No me llames Clark, ya te lo he dicho, yo ya no soy Clark, ahora soy Tristano, y no comprendo la comparación, pero el hecho es que con Clark follabas a más no poder, y tal vez para ti el amor sea eso, Rosamunda. Tú has confundido el badajo con la campana, y ahora qué es lo que quieres de mí, ¿un hijo? Es tarde, tienes ganas de desear, mira que el tiempo de la vida no va al mismo ritmo que el tiempo del deseo, en un día pueden pasar cien años. En cualquier caso búscate a otro, para Tristano el tiempo es cosa ida.

DOGY: Yo ya había intuido que volvería a encontrarte, volvería a encontrarte en esta noche veraniega que preveía en mi carta.

JOSE: ¿Qué carta? No la recibí nunca.

DOGY: Mi carta no hablaba de la noche de junio que me llevaste al hotel, allí no hubo un verdadero reencuentro.

JOSE: Y sin embargo te follé toda la noche. No sé qué más reencuentro quieres.

DOGY: Qué vulgar eres.

JOSE: Por suerte tú eres la mar de fina.

DOGY: El verdadero reencuentro es hoy, Clark, por favor.

JOSE: No me llames Clark, yo ya no soy Clark, ya te lo he dicho, soy Tristano.

DOGY: Tristano es un nombre falso, un nombre artificial, no me gusta, suena a nombre de otro.

AHMED: Al convertirse las juventudes en sujeto primordial de la historia, la época adopta necesariamente perfiles revolucionarios. Las grandes revoluciones han tenido lugar y se han efectuado en tales horas, lo mismo si son de índole religiosa que si son de carácter económico y político. Naturalmente el hecho de las juventudes, el concepto de «lo joven», es desde luego elástico y flexible, sobre todo si queremos referirnos a él en la forma que lo hacemos. Antes aludimos a las épocas por esencias conservadoras y tranquilas, en las que realmente la etapa juvenil del hombre es de suma fugacidad, un relampagueante episodio de la existencia. Pero al contrario, en las épocas en que se operan grandes transformaciones y se proyectan sobre los pueblos con éxito las grandes consignas de índole revolucionaria, el primer hecho social que surge es que el «proceso de duración» de la juventud se estima y amplía de modo considerable.

CRISTINA: Entonces puede decirse que el hombre es joven durante más tiempo, esto es, vive de las apetencias, las emociones, las inquietudes y las angustias de la juventud un período de tiempo más largo. Y es que al pasar la juventud a ser la fuerza motriz decisiva, al convertirse en sujeto creador, su misión, que en otras épocas parece casi inexistente como tal, se agiganta y dilata de un modo extraordinario, ya que es de hecho la misión misma de la humanidad en aquella hora. Una función así, una tarea así no puede recaer sobre fuerzas sociales de fugacísima vigencia, sino sobre períodos más dilatados de la vida del hombre. Así ocurre que a los efectos de su mentalidad, sus costumbres, su forma

de vida, sus inquietudes, en épocas y momentos como aquellos a que nos referimos, el hombre se considera y es de hecho joven hasta los cincuenta y más años. A esas edades sigue sin incrustarse de un modo definitivo en el orden vigente, se considera enrolado aún entre los que buscan y se afanan por el hallazgo de formas políticas, económicas o religiosas provistas de las eficacias por las que él suspira. Es en definitiva un descontento, un desplazado, un insatisfecho.

JOSE: Rosamunda, no te lo había dicho nunca. Mi padre se llamaba Tristano y yo no estoy bautizado.

DOGY: Yo, en cambio, sí. En el monte te parecía una soldado implacable, pero no lo era, porque soy una buena cristiana y sé bien que no hay que desear a la mujer del prójimo.

JOSE: Comprendo que tú nunca la hayas deseado, en el fondo eres una buena católica, aunque seas protestante. Tú lo que has deseado siempre es al hombre de las prójimas.

Mientras Dogy y Jose conversaban y ejecutaban pequeñas acciones para acomodarse a la habitación, Borja y Patri han empezado a deambular y a acudir a las mismas maletas que Dogy y Jose, Patri a la que había abierto Dogy y Borja a la que había abierto Jose, pero esa correspondencia no se mantendrá inalterable toda la pieza. Al igual que Jose y Dogy, ejecutan pequeñas acciones para acomodarse a la habitación, pero no los imitan. El primer gesto de Patri cuando sale de su quietud es recoger el klínex usado del suelo, el primero de Borja retirarse el flequillo. Ana se descruza la cuerda del pecho y se desplaza en cuatro saltos de comba hasta ponerse en el otro extremo del telón de fondo, delante del armario, que la enmarca, y vuelve a cruzarse la cuerda. Nadie ha tocado la cama todavía.

AHMED: Los jóvenes, en efecto, se dilatan más en su proporción numérica, ya que alcanzan un período mayor de la vida humana, y por ello mismo quizás, se notan cada día más desplazados y lejanos de toda posibilidad de servicio y de dependencia al orden y al sistema que hallan en estado de vigencia. Y ello por una razón doble: frecuentemente ocurre que no hay sitio para los jóvenes, que no se les acepta con facilidad, y que su primera impresión, por tanto, consiste en la angustia de verse sin solicitudes justas, casi en un papel de residuo histórico. Pero hay también una razón distinta: los jóvenes se sienten dominados por cierta ingénita repugnancia a los huecos sociales que se les tienen reservados, haciéndose cargo unas veces de las tareas que se les asignan, y otras veces, en franca rebeldía y aventura, se instalan y enrolan en la subversión más sugestiva que tengan delante. Un hecho así, un proceso así, tiene hoy rango y carácter de acontecimiento mundial. Desarrollado y culminado en unos pueblos, naciente con más timidez en otros, pero constituyendo sin ninguna duda la fuerza impulsora más decisiva de la época.

## 6. YO NO IBA A VENIR

Me invitaron a formar parte de una mesa redonda en la feria del libro. Era la primera vez que me invitaban a participar en una mesa redonda sobre literatura, no a leer mis cosas y a hablar de cómo las escribo, sino a hablar de literatura, con lo poco que yo sé de literatura. Todos mis conocimientos literarios son sospechas, yo me acerco a la literatura sospechando. A la literatura y a casi todo. La sospecha debería considerarse otro método científico como el inductivo, el deductivo y el abductivo; inducción, deducción, abducción y sospecha. Donde Camus dice que ningún juicio salvo el arte es capaz de aprehender la realidad, es decir que no la ciencia, no la religión, sólo el arte explica el mundo y nos enseña a repetirlo, yo añado que sólo la sospecha aprehende el arte y lo explica, ergo. Estaba ilusionada y un poco temerosa porque no sabía si iba a estar a la altura de la mesa. Yo iba a ser la más joven.

El email con el cual me invitaban decía lo siguiente:

Querida Cristina:

Me pongo en contacto contigo desde el Centro Andaluz de las Letras de la Consejería de Cultura.

Estamos organizando tres mesas redondas sobre relato en la Feria del Libro de Granada y nos gustaría contar con tu participación en una de ellas, concretamente en la mesa prevista para el martes 24 de abril de 2012 a las 19:00 horas que hemos dado en llamar «Ellas también cuentan», y en la que te acompañarían, en principio, otras dos escritoras granadinas, Pepa Merlo y Cristina Gálvez, y en el papel de moderador estaría el también escritor granadino Miguel Ángel Cáliz.

Te ruego que me confirmes tu disponibilidad para esa fecha e ir concretando otras cuestiones como el lugar en el que se celebrará el acto.

Un abrazo,

Antonia Osorno

Jefa Área Centro Andaluz de las Letras  
AGENCIA ANDALUZA DE INSTITUCIONES CULTURALES  
Consejería de Cultura. Junta de Andalucía  
Estadio Olímpico, puerta M, 2.<sup>a</sup> planta  
41092 Sevilla  
Tfno.: 955 929191



antonia.marquez.osorno@juntadeandalucia.es

Antes de recibirlo yo ya había oído campanas de que me iban a invitar, y junto a la ilusión y los temores acogía cierto recelo por tratarse de una mesa feminizante feminizada fémica, porque a mí el feminismo no se me da bien y menos si viene de una institución pública, que se me dan todavía peor. Lo que no me podía imaginar era que la mesa se llamara «Ellas también cuentan», y entonces los recelos se convirtieron en serias dudas sobre la pertinencia de que mi nombre figurara debajo de ese rótulo. Porque «Ellas cuentan» habría sido feminista casposo pero «Ellas también cuentan» era paternalista. Es curioso lo cerca que están el machismo paternalista y el feminismo casposo. Igual de poco habría comulgado con un título combativo del tipo «Contar con el coño», pero eso por lo menos tiene la legitimidad de una consigna, de una lucha por lo que sea aunque uno no la comparta, y además tiene gracia. Con lo mal que se me da a mí el feminismo, a cuyo conocimiento sólo accedo por el método suspectivo, y tuve que aceptar la invitación porque mi coño se sintió interpelado.

Estimada Antonia:

Me encantará participar en la mesa redonda del 24 de abril. Supongo que nos reuniremos las intervinientes para fijar los temas a tratar. ¿Tienes una idea aproximada?

Quedo a tu disposición para lo que necesites.

Atentamente,

Cristina García Morales

cristina.morales.85@gmail.com

649882025

Piedra Santa 24, 3.º D. 18009 Granada.

El 24 de abril fue el día siguiente a cuando lloré desde que doblé la esquina de Alcalá con Gran Vía sin que Juan Bonilla lo supiera, aunque esa misma mañana y aplicando su capacidad de sospecha, sospecho que lo supo. Llegué a Granada con el tiempo justo para ducharme, poner orden en mi discurso, salir pitando para la Casa de los Tiros y hacer una rápida llamada a Juan para decirle que lo había pasado muy bien aunque se había metido mucho conmigo, que me había puesto la minifalda más corta que tenía para ir a la mesa y que estaba decidida a contar lo que habíamos especulado en el desayuno. Él también lo había pasado muy bien, afirmaba que se había metido mucho conmigo, celebraba la minifalda y me decía que no tenía coño suficiente para contarlo. Otra vez interpeándome el coño. Yo debía decirlo porque me diera la gana y la situación lo mereciese, no porque esas gamberradas le molaran a Juan Bonilla y yo quisiera labrar esa complicidad aunque Juan ni siquiera estuviera allí para verlo, pero lo tenía inevitablemente presente porque acababa de estar en Madrid. Cuando llegó el momento de hacerlo, cuando debí calibrar si la situación lo merecía o no, la decisión y Juan se confundieron y al final me dije a tomar por culo, pa puta y en chancletas me quedo quieta, y lo hice. Lo voy a contar porque además llevo refuerzos, le dije a Juan Bonilla. Patri, Dogy, Borja y su novia estaban allí, Borja el primero, que venía a darme un abrazo después de mi llantina al teléfono de la noche anterior.

CRISTINA MORALES: Gracias, Miguel Ángel. Me gustaría empezar a mí. No puedo hablar de la forma en la que abordo la escritura sin antes dilucidar la naturaleza de esta mesa. En primer lugar su necesidad, en segundo lugar su oportunidad, en tercer lugar y por

último su denominación. Uno, ¿hace falta reunir a tres mujeres para que hablen específicamente como mujeres sobre relato? Dos, ¿es oportuno convocar una mesa formada sólo por mujeres y moderada por un hombre cuando hace dos días esta misma feria acogió otra mesa sobre relato formada sólo por hombres y moderada también por un hombre? Tres, ¿por qué la mesa de hace dos días se llamaba Mesa de autores y la presente se llama Mesa de escritoras, subtítulo, Ellas también cuentan? ¿Por qué la denominación de la mesa de mujeres lleva subtítulo y la de hombres no? ¿Esta segregación responde a una elemental clasificación sociológica como es el sexo igual que se habría podido seguir otro criterio como el económico, estableciendo, en su caso, una Mesa de autores con ingresos inferiores a veinte mil euros al año y otra Mesa de autores con ingresos superiores a veinte mil euros al año, es decir, que esta mesa tiene aspiraciones estadísticas? ¿O responde esta segregación a una política de discriminación positiva porque en una única mesa formada por hombres y mujeres ellas no serían capaces de hacerse oír al quedar a la sombra del predominio de ellos? ¿O todo lo contrario, y esta mesa lo que pretende es romper una lanza a favor de lo políticamente incorrecto, tan censurado en nuestros días, y demostrar que si la segregación sexual funciona en el opus dei también funciona en la literatura? Mientras estas preguntas no sean respondidas, y a la vista de lo mal que le va al género del cuento en España desde que desapareció de la prensa periódica, propongo rebautizar esta mesa con el nombre de Ellas tampoco cuentan.

MIGUEL ÁNGEL CÁLIZ: No, por discriminación positiva no ha sido.

CRISTINA GÁLVEZ: Estoy parcialmente de acuerdo con Cristina.

CRISTINA MORALES: No he formulado ninguna afirmación con la que estar o no de acuerdo, sólo he planteado preguntas.

CRISTINA GÁLVEZ: Estoy parcialmente de acuerdo.

PEPA MERLO: Yo estoy absolutamente de acuerdo con Cristina.

CRISTINA MORALES y CRISTINA GÁLVEZ: Qué bien.

PEPA MERLO: De hecho yo no iba a venir, a todos ustedes se lo digo. Yo no iba a venir porque yo no quería propiciar una mesa con un nombre tan desafortunado, pero al final yo he venido porque alguien tenía que denunciar el hecho machista. Porque lo que no puede ser es que en pleno siglo veintiuno estemos todavía hablando de igualdad, yo que he luchado por la igualdad y que en los años ochenta yo me imaginaba que en el siglo veintiuno yo iría a trabajar en nave espacial, y resulta que no hay ni naves espaciales ni igualdad. Porque lo que no puede ser es que al año mueran en España sesenta mujeres víctimas de sus parejas, exparejas o relación análoga de afectividad y que eso no se considere terrorismo, porque si las víctimas fueran guardias civiles o policías el Estado habría perseguido a los criminales como los terroristas que son, pero a la violencia de género no se la considera gran violencia igual que al relato no se le considera gran literatura por la simple razón de que tiene lugar en el ambiente doméstico, porque yo escribo relatos por el mero gozo que me proporciona escribirlos, para mí es una vía de escape, un placer, una necesidad vital, a todos ustedes se lo digo, y yo nunca escribo con el objetivo de publicarlos ni de ganar dinero con ellos, para mí es un íntimo ejercicio como íntima es la violencia de género y yo por lo menos tengo la vía de escape del relato pero las víctimas mortales de la violencia de género no tienen ninguna vía de escape.

CRISTINA GÁLVEZ: Esta mesa hay que mirarla por el lado positivo porque es una

oportunidad que se nos brinda para expresarnos.

CRISTINA MORALES: Pues yo sí quiero publicar y ganar dinero.

HOMBRE DEL PÚBLICO: Señorita, el mundo es muy injusto, porque usted no cobra por escribir igual que yo no cobro por pasear, con lo que a mí me gusta pasear.

CRISTINA MORALES: De verdad que es injusto el mundo, caballero, pero tenemos la posibilidad y la obligación de cambiarlo. Con lo que a mí me gusta follar y lo bien que follo y tampoco cobro por ello. Pero desde mañana mismo, qué digo mañana mismo, desde esta misma noche voy a empezar a cobrar, para que el mundo sea menos injusto. MIGUEL ÁNGEL CÁLIZ: Por discriminación positiva no ha sido.

MUJER DEL PÚBLICO: Todo este debate es muy interesante y creo que todos los asistentes estamos de acuerdo con vosotras, pero hemos venido a escuchar vuestros relatos.

PEPA MERLO: El público no tiene la culpa, Cristina.

CRISTINA MORALES y CRISTINA GÁLVEZ: Es verdad. MIGUEL ÁNGEL CÁLIZ: ¿Quién quiere empezar?

CRISTINA MORALES: Gracias, Miguel Ángel. Me gustaría empezar a mí. Este es un cuento inédito que he escrito en especial para esta mesa. Se titula Resultados. Érase una vez un simposio internacional sobre feminismo en el palacio de exposiciones y congresos de Granada que congregó a más de setecientos asistentes y acreditó a más de cien medios de comunicación. En la mesa redonda llamada Táctica feminista: cotidianeidad y experiencias prácticas, tomó la palabra la militante alemana Christin Galbeck. Camaradas, dijo. Yo estaba harta, camaradas. En cinco años de matrimonio Johannes no había hecho ni el amago de fregar un plato. Yo llegaba a casa a las siete de la tarde después de trabajar, hacer la compra y recoger al niño de la guardería, y siempre me lo encontraba tumbado en el sofá con el mando de la televisión en una mano y la lata de cerveza en la otra. ¡Búuuuuuu!, abucheó la concurrencia, y frau Galbeck continuó, crecida, su parlamento: ¡Hasta que un buen día tomé una decisión, camaradas, y al entrar por la puerta cargada de bolsas en una mano y con el niño en la otra le dije Johannes, me divorcio! ¡Si no me ayudas con las cosas de la casa, me divorcio, y no hay más que hablar! ¡Bieeeeeeeen!, la vitoreó el público, y frau Galbeck llamó al silencio con las manos y se puso seria. El primer día no vi resultados, camaradas. El segundo día tampoco vi resultados. Pero al tercer día, ¡al tercer día llegué a casa y mi Johannes estaba fregando el pasillo, limpiando los cristales y pasando la aspiradora! ¡Bravoooooooooooo!, la interrumpían. ¡Es un pequeño paso para la mujer pero un gran salto para la humanidad! ¡Bieeeeeeeen!, la aclamaban. La siguiente en tomar la palabra fue la catedrática en Psicología Social de La Sorbona madame Pélagie Mèrlon. Amigas, hermanas, luchadoras todas. Quiero hablaros de mi caso no como experta sino como mujer. Jean perdió todo el romanticismo tan pronto dejó a su anterior pareja para ponerse a salir conmigo. En tres años de relación sentimental no había tenido ni un solo gesto hacia mí, ni un solo detalle, algo que yo al principio interpretaba como una cualidad propia de nuestro compromiso abierto, pero que llegado un punto tomé como un maltrato psicológico muy sutil que perpetuaba los roles de macho independiente y de hembra dependiente de los afectos. ¡Fueraaaaaa, búuuuuuuuuu!, censuraba el público agitando el pulgar hacia abajo. Así pues me planté ante él y le dije Jean, yo te quiero y tú me maltratas. O me haces caso o te dejo. ¡Bieeeeeeeen!, aclamaban a madame Mèrlon, y

ella arqueaba las cejas y afirmaba con la cabeza. El primer día no vi los resultados de mi ultimátum, amigas mías. El segundo día tampoco vi resultados. ¡Pero al tercer día Jean me envió flores al despacho y me recogió para irnos a cenar al restaurante más caro de los ChampsElysées! ¡Bieeeeeeeeeeeeeeeen! ¡Pe la!, ¡Pe la!, repetía su nombre la concurrencia. Llegó el turno de una de las anfitrionas granadinas, Cristina Romales, asesora jurídica del Instituto Andaluz de la Mujer. Es un placer para mí compartir mesa con estas dos grandes militantes feministas, frau Christin Galbeck y madame Pélagie Mèrlon, ambas mucho más experimentadas que yo y a las cuales considero maestras y ejemplos a seguir. Poco puede aportar mi juventud a esta mesa redonda, pero agradezco la oportunidad que se me brinda para expresarme en un ambiente de absoluta libertad y complicidad. Yo, compañeras, llevaba cuatro años viéndome a escondidas con Juan, saltando de hotel en hotel, algo que hacíamos de mutuo acuerdo y con gran excitación por parte de ambos. Pélagie Mèrlon suspiró al micrófono ah, quién no ha sido joven, y recibió un tierno aplauso por su comentario. Ninguno de los dos pedía cuentas al otro, y si lo hacíamos era para felicitarnos por nuestras otras conquistas. ¡Qué liberalidad!, sonrió Christin Galbeck, y el público se sonrió y eso hizo sonreír a Cristina Romales. Pero una es un ser humano y a veces necesita sentirse percibida, continuó. Un día Juan me dejó sola en el hotel para ir a atender una cena importante de trabajo a la que, por razones de discreción, no le podía acompañar. ¡Ooooooooooh!, se lamentó el público. En vez de llamar a cualquiera de mis amantes lo esperé a él, compañeras. En vez de salir a divertirme por mi cuenta me quedé a esperarlo con el pijama puesto, llamando por teléfono a un amigo para que me consolara. ¡Ningún hombre merece eso de ninguna de nosotras!, gritó alguien desde el público. ¡Así es, compañera, ninguno!, confirmó Cristina Romales. Por eso, en cuanto llamó a la puerta de la habitación y lo tuve de frente le dije Juan, es la última vez que nos vemos. O me tratas con la dignidad con la que tratas a tus amigos o no nos volvemos a ver. ¡Bieeeeeeeeeeeeeeeen!, aplaudieron, silbaron y jalearon a la joven ponente, más fuerte que a las otras para que se sintiera arropada en su recién estrenada andadura por los universos machistas. Pues bien, compañeras. El primer día no vi nada. El segundo día tampoco vi nada. Pero entre el tercer y el cuarto día me bajó la inflamación del ojo y empecé a ver algo. Muchas gracias.

PATRI, DOGY, BORJA y NOVIA DE BORJA: ¡Bieeeeeeeeeeeeeeeen! ¡Bravo! ¡Bravo! ¡Bieeeeeeeen!

PEPA MERLO: Yo no iba a venir.

CRISTINA GÁLVEZ: Hay que mirarlo por el lado positivo.

MIGUEL ÁNGEL CÁLIZ: Pero que no ha sido por discriminación positiva.

## 7. SALTAR A LA COMBA

Ahmed y yo somos como dos presentadores de telediario. Estamos de pie uno al lado del otro como podrían estarlo dos estrellas de cine que van a hacer entrega de un premio en un festival, pero a diferencia de ellos nosotros no tenemos un atril delante, ni tampoco estamos sentados a una mesa como los del telediario. Entre dadores de premios e informadores, por tanto. Como los informadores, miramos al frente para narrar la noticia y dependiendo de lo trágica o feliz que sea sonreímos o nos ponemos severos. Como los dadores de premios, repartimos la mirada entre todo el público y nos miramos a veces entre nosotros, y nuestros movimientos se limitan a cambiar el peso de una pierna a otra y a gesticular un poco con las manos. Llevamos, como ellos, unas cartulinas con marcas de guion, pero nos sabemos nuestros textos de memoria y sólo acudimos a ellas para seguir los pies de entrada. Como los informadores cuando terminan de dar una noticia y esperan a que entre el vídeo, bajamos la mirada en una suave diagonal, que los informadores dirigen a un monitor y nosotros al suelo del escenario. Cuando el vídeo ha acabado, que en nuestro caso es una escena, devolvemos la mirada al público para dar la siguiente noticia, es decir el siguiente texto.

Ahmed ha trabajado la sugerencia y yo la solemnidad, porque Ahmed tiende como actor y como todo a la solemnidad, y lo mismo yo con la sugerencia, y lo que no queríamos era asignarnos los roles de chica seductora y chico duro. Pretendemos ser intercambiables y a la vez imprescindibles, echarnos de menos y que el espectador también nos eche de menos si alguno de los dos se tira mucho rato sin hablar y el otro acapara el discurso. La noticia o el premio que damos es un discurso, o sea que la intención del texto es convencer a alguien de algo, lo cual no significa que necesariamente los personajes que representamos Ahmed y yo tengan la intención de convencer. Otras veces, en otros montajes, hemos lanzado discursos pero sin ánimo de discurso, interpretándolos a la contra de su significado para quitarle el brillo de todo discurso que se precie. O sea, poniéndonos irónicos. Pero en esta ocasión sí que somos las bocas del discurso, como los jueces son la boca de la ley según Montesquieu. Lo que no significa que Ahmed y yo estemos necesariamente de acuerdo con el discurso y tengamos la intención de convencer, igual que el juez de Montesquieu no tiene por qué estar de acuerdo con la ley que habla por su boca. Pero en esta ocasión sí que estamos de acuerdo con el discurso y más lo estamos cuanto más lo repetimos, igual que Borja y Patri más se gustan cuanto más follan. Esta coincidencia a tres bandas entre el discurso, los personajes que Ahmed y yo representamos y nosotros mismos nos hace escalar a alturas políticas. Es un milagro escénico esa coincidencia, igual que lo de Borja y Patri, si bien es cierto que para que los milagros ocurran debemos estar predispuestos a ellos. En el caso de Borja y Patri también puede hablarse de altura política.

CRISTINA: Una minoría de españoles, agazapada en los bancos, en la gran propiedad territorial e industrial y en los negocios financieros que se realizan con el amparo directo del Estado, ha obtenido grandes provechos, explotando la debilidad nacional y enriqueciéndose a costa de las anomalías y deficiencias sobre las cuales está asentada nuestra organización económica entera. Gente, pues, para la que el atraso mismo del país es un medio magnífico de lucro.

AHMED: En España hay una necesidad insoslayable, y es la de traspasar al Estado la responsabilidad y la tarea histórica de ser él mismo quien, sustituyendo al capital privado o valiéndose de este como auxiliar obligatorio a su servicio, incrementa la industrialización con arreglo a la naturaleza de nuestra economía. Ello supondría dos formidables ventajas: una, realizar de modo efectivo los avances económicos que corresponden lícitamente a España, teniendo en cuenta las características de sus materias primas, su comercio internacional y su propio mercado interior; otra, efectuarlo en beneficio único y exclusivo de todos los españoles, sin que las oligarquías financieras fueren o deformen esos propósitos de acuerdo con sus intereses privados.

CRISTINA: El paro forzoso que hoy advertimos no es ni coincide con el de las capas humanas más ineptas e invaliosas. Entre todos esos millones de hombres parados los hay de gran preparación profesional y buenos técnicos en sus respectivas ramas industriales. Y más aún, no se trata sólo de asalariados, de proletarios. El paro amenaza hoy asimismo a zonas inmensas, pertenecientes a las clases medias, y se agudiza cada día con caracteres más graves en la juventud. La mentalidad del hombre parado, o en peligro de estarlo un día cercano, es de un signo trágico muy singular, y quizás se amasa hoy en ella uno de los factores que más van a influir en los resultados subversivos de esta época.

AHMED: Todos los síntomas son, pues, de que nos encontramos en una hora crucial del mundo. Dificilmente podrá dentro del actual sistema realizarse hallazgo alguno que suponga una solución duradera. El fenómeno del paro forzoso, repetimos, está contribuyendo a dotar a nuestra época de un elemento importante para la elaboración de formas de vida económica y política de signo aún no totalmente previsible. Se trata de que el hombre descubra nuevas tareas para el hombre.

CRISTINA: En tal situación, los jóvenes abordan la realidad fundamental de su existencia.

AHMED: Entran en línea de combate.

CRISTINA: Combatir es saltar a la comba. Quien salta a la comba, combate. Quien salta a la comba es un combatiente.

Esa última frase mía es el pie de Ana para descruzarse la comba del pecho y ponerse a saltar con rebote, despacito, en el sitio. Da cuatro saltos para coger la cadencia y entonces canta adaptándose al ritmo de la cuerda, que es ligeramente más lento que el ritmo original de la canción. Ana está en el coro de la universidad, es mezzosoprano. Gestiona muy bien la respiración y el esfuerzo físico no le empaña la voz hasta pasado un buen rato. Y cuando se la empaña y pierde el aliento, de mezzosoprano pasa a soprano, soprano que se asfixia.

ANA: Nada está bien pero todo está mal. Algo es regular, pero no puede estar. Si hay nada es que algo es que no hay, nada bien que mal, todo mal que bien. Todo lo que está no

tiene por qué ser. Nada de lo que es tiene por qué estar. No me importa el cuándo, no me importa el dónde, no me importa tanto el cómo como el qué. Nada es lo mismo que el nihilismo, nada es lo mismo que el nihilismo. ¿Usted no nada nada? Es que yo no traje traje. ¿Usted no nada nada? Es que yo no traje traje.

Durante las últimas intervenciones de Ahmed y yo, más esta de Ana, los demás actores han estado esparciendo su presencia en la habitación, deshaciendo erráticamente los dos bolsos de viaje, la bandolera y la mochila en función de lo que iban necesitando: Dogy unas pinzas con las que depilarse las cejas en el espejo aumentativo, Borja unas pastillas que tomarse con fanta de limón del minibar, Jose una corbata que no sabe anudarse, Patri un vestido cuya cremallera a la espalda no se puede subir, pero ninguno de ellos ha tocado la cama king size todavía ni para poner nada sobre ella ni para sentarse ni para tumbarse, de manera que continúa blanca y tersa, recién hecha, mientras el espacio a su alrededor se humaniza. La cama es un límite claro para los actores, no hacen como si no existiera. La perciben y la evitan, a veces la miran con extrañeza, con ira, con pena o con desdén. Borja pasa por su lado y se queda quieto, de perfil, observándola con extrañeza, mientras se desabrocha los puños de la camisa y se remanga. Jose está furioso, no suelta ningún exabrupto pero se ve que está cagándose en dios en cada cosa que hace, y el no saberse hacer el nudo de la corbata lo encabrona todavía más. Mira a la cama desde lejos, silabando una amenaza con los labios. Dogy es la que tiene pena, se está conteniendo el llanto. Es un trabajo muy hermoso el de Dogy: sólo cambia de posición cuando está a punto de ponerse a llorar, moverse le entretiene el llanto, por eso se pone a depilarse las cejas o pelos sueltos de las piernas y a reventarse una espinilla, y cuando el llanto empieza otra vez a ganar terreno Dogy vuelve a moverse. Ofrece su compunción con economía, un tembloroso languidecer. Cuando se topa con la cama que no puede tocar se regodea en su visión, y eso le va a reventar los ojos de lágrimas en un segundo, el público ve venir ese segundo y lo desea, quiere ver a la guapa rubia llorar pero ella no cede, da media vuelta, agarra el mando de la televisión y se pone a zapear. La imposibilidad de la cama genera tensión, y lo que al principio había sido el desarrollo más o menos realista de ocupar una cómoda, casi lujosa habitación de hotel, se convierte en una espera angustiada que cada actor vive a su modo. Ana la combatiente es ajena a ese ánimo y a esas acciones, erigida como está en soldado armado de comba.

Esperar en un hotel es algo opulento, es una medida de espera muy particular. Gran parte del tiempo los actores actúan como si estuvieran solos, como si fueran uno de los dos ocupantes de una habitación doble que aguarda al otro. Para representar regalonamente esa soledad, esa unicidad del que ocupa y espera, a lo largo de la pieza se producen salidas de escena de tres de los cuatro actores ocupantes. Se queda así uno desolado en mitad del pequeño desorden el tiempo que tarda en hacer una breve intervención de texto. Se da un margen de silencio y entonces los otros tres regresan. El solo de Borja es el siguiente.

**BORJA:** Sólo me asiste el sueño. Grandes pensadores hablan de su insomnio y de su permanente recurso a los ansiolíticos y se les percibe como complejas personas a las que sus grandes ideas no les dejan dormir. A mí, en cambio, ante la fatalidad y la pobreza, sólo me asiste el sueño, una enseñanza de contrición, un aprender a morir. Duermo sin necesidad de pastillas una media de diez horas diarias, y el día que no las duermo me siento mal y cansado, y ninguna gran idea sale a mi encuentro. Dormir es inacción, es lucidez, es rebeldía, es el paso previo a la guerra. El sueño que es la salud como el apetito

que es la salud, la libido que es la salud, la guerra que es la salud.

A veces los actores-ocupantes interactúan entre sí, la furia de Jose se cruza con la extrañeza de Borja y miran juntos una página web, o se encuentran la angustia de Dogy y el pasotismo de Patri y se hacen una confidencia cachonda. Otras veces actúan como parejas heterosexuales, Dogy con Jose y Borja con Patri, o Borja con Dogy y Patri con Jose, pero de una manera clara, sin que parezca una orgía. Parejas tensionadas que se besan de refilón, uno que quiere más y otro que esquiva el cariño, la cama sin tocar, Ahmed y yo con la mirada baja en diagonal y Ana marcando el tiempo con la comba como un segundero acelerado o ralentizado. A los actores ocupantes se les pega la canción de Ana y la tararean de vez en cuando.

PATRI: Nada es lo mismo que el nihilismo, nada es lo mismo que el nihilismo... Oye, Clark, ayúdame a subirme la cremallera del vestido. JOSE, BORJA y DOGY: ¡Que no me llames Clark!

Salen de escena Jose, Borja y Dogy. Ana, en escena, ni canta ni combate.

PATRI: Ni siquiera masturbándote, en casos así, experimentas consuelo ni distracción, conqué te entra una desesperación que para qué. Es la edad también, que se acerca tal vez, traidora, y nos amenaza con lo peor. Ya no nos queda demasiada música dentro para hacer bailar a la vida: ahí está. ¿Y adónde ir, afuera, cuando no llevas contigo no ya la suficiente suma de dinero, sino la suficiente suma de delirio? La verdad es una agonía ya interminable. La verdad de este mundo es la muerte. Hay que escoger: morir o mentir. Yo nunca me he podido matar. Usted no nada nada, es que yo no traje traje... Usted no nada nada, es que yo no traje traje... Conqué lo mejor es salir a la calle, pequeño suicidio. Cada cual tiene sus modestos dones, su método para conquistar el sueño y comer.

Patri se deja la cremallera subida a medias, se echa la bandolera al hombro y sale de escena canturreando a la par que los otros tres regresan. En adelante Ahmed y yo también cantaremos a veces. Cuando uno discurrea el otro canta a menor volumen. Ni Ahmed ni yo sabemos cantar, hacemos lo que podemos. Ana nos ha enseñado a encontrar nuestro tono y no salirnos de él, pero sobre todo nos ha enseñado a no escucharnos, igual que uno no se escucha a sí mismo cuando habla y por eso sigue hablando.

CRISTINA: Pero hay más, y es que nuestra época produce y crea, con más profusión que otras, un tipo de gente que cuenta entre sus apetencias más íntimas y entre sus mejores y casi únicas cualidades las que corresponden a la dedicación militar, a la vida del soldado. Pero claro que al defender y postular un renacimiento de nuestro espíritu militar lo hacemos, entre otras cosas, para liberarnos del militarismo deficiente y mediocre. La milicia, como la poesía, sólo es valiosa cuando alcanza cualidades altas. Si no, es por completo detestable e insufrible.

AHMED: Sólo existe hoy en Europa una política cuyo fruto difícilmente chocará con el nuestro. Es la política de Alemania, cuyos pasos nacionales conviene mucho a España tenerlos presentes, por si a lo mejor descubrimos una serie de fecundas interferencias. Pero con cautela, porque España tiene que evitar que se entrecruce con su ruta de ascenso



cualquier compromiso que la detenga o paralice.

AHMED: Bam, bam!, mon chat splash gît sur mon lit a bouffé sa langue en buvant tronc mon whisky quant à moi peu dormi, vidé, brimé, j'ai dû dormir dans la gouttière où j'ai eu un flash. Hou hou hou hou! En quatre couleurs. Allez hop! Un matin une louloute est venue chez-moi, poupée de cellophane, cheveux chinois un sparadrap une gueule de bois a bu ma bière dans un grand verre en caoutchouc. Hou hou hou hou...! Comme un indien dans son igloo. Ça plane pour moi, ça plane pour moi, ça plane pour moi moi moi moi moi moi, ça plane pour moi.

CRISTINA: You take your white finger, slide the nail under the top and bottom buttons of my blazer, relax the fraying wool, slacken ties and I'm not to look at you in the shoe. But the eyes... Find the eyes... Find me and follow me, through corridors, refectories and files, you must follow, leave this academic factory. You'll find me in the matinée, the dark of the matinée. It's better in the matinée, the dark of the matinée is mine.

Esto de que interpretamos los textos como nos da la gana puede sonar a que hacemos demagogia, que es una forma barata de cinismo, cinismo para las masas. Puede ser. Porque a nosotros, más que hacer teatro, lo que nos gusta es contar mentiras, y eventualmente la demagogia ocurre. Nosotros creemos en el poder absolutista de la literatura: existe la palabra escrita y nada más. No existe quien la escribió, no existe la época en que se escribió, no existe el lugar donde se escribió. La palabra escrita responde sólo ante ella misma, es ella la que fiscaliza a su autor, a sus lectores, a su época y a su lugar, sean los que sean, coetáneos o futuros. La palabra escrita no es espíritu al que respetar, solo poder al que doblegarse. Preguntarnos por las intenciones y el contexto de la obra es un pasatiempo, es anecdótico, extraliterario. Banal y disuasorio, es decir demagogia. Para que las ideas, o sea las palabras escritas, tengan poder, hay que desposeerlas de su anecdotario de documental. Si no, Diógenes no habría pasado a la historia porque era un mendigo que dormía dentro de una tinaja y vivía rodeado de perros; ni nadie habría leído a Santa Teresa por ser una pija malcriada que tenía diez doncellas a su servicio en el convento; ni nadie habría concedido a Gandhi el título de Gran Alma porque fue un cabrón que abandonó a su mujer y a sus hijos. En efecto, Diógenes era un mendigo, Teresa era una pija y Gandhi un cabrón, pero eso no los define ni los encadena, que son la misma cosa. Lo que los define y los encadena no son sus actos, que por vivos, pasan; sino sus escritos, que por muertos, quedan. Idea perdurable es la que pasa el filtro del anecdotario y nosotros, los miembros del grupo de teatro de la UGR, creemos en la posteridad.

JOSE: Oye, Clark, me ayudas a hacerme el nudo de la corbata. DOGY, PATRI y BORJA: ¡Que no me llames Clark!

## 8. EL SUICIDIO EN ESPAÑA

El vestido que Patri se deja a medio abrochar es de napa amarilla, de un amarillo intensísimo, de tirantes y por encima de las rodillas. Le queda bien pero desaliñado porque lleva los zapatos de cordones que llevamos todos y además la bandolera, que es de tela muy lavada y con alguna costura vencida. Ese rollo le va a Patri, sabe movilizar indolencia de estrella de rock.

Conque lo mejor es salir a la calle, pequeño suicidio, dice Patri en un momento de su solo. Cuando ella ha salido los otros tres han vuelto a escena y simultáneamente se han asomado a la cama como a un precipicio. Aguantan ahí un momento largo, hasta que Jose habla, y entonces se distribuyen por sus tareas de espera en la habitación.

JOSE: ¿Patri ha dicho que se iba a suicidar?

BORJA: ¿Eso ha dicho?

DOGY: Siempre lo dice, pero es una pose.

JOSE: ¿No lo dice en serio?

DOGY: Lo dice en serio para dar credibilidad a su pose.

BORJA: ¿Y desde cuándo se quiere suicidar?

DOGY: No dice que se quiera suicidar, dice que comete un pequeño suicidio cada vez que sale a la calle.

JOSE: Suena a letra de canción.

DOGY: Es que está muy metida en la banda.

JOSE: Pero Patri toca el bajo.

DOGY: Pero también compone a veces.

BORJA: Ostras, como El suicidio en España, ese es un buen título para una canción, así se llamaba un reportaje de la uno.

JOSE: Les pega, al lado de Ruperto sal a bailar.

BORJA: Ahora cuando vuelva se lo decimos, que tiene que componer una canción que se llame El suicidio en España. Es que el reportaje no tenía desperdicio, vamos, para fusilarlo y convertirlo en estrofas.

DOGY: Por qué, qué decía.

BORJA: Pues decía que el suicidio era un problema, decía el problema del suicidio, que al suicidio no se le llama abiertamente suicidio, que hay hospitales con planes de prevención del suicidio, y todo con punteo de guitarra melancólica. Y desde luego el suicidio podrá ser muchas cosas, pero lo que no es de ninguna de las maneras es un

problema. En todo caso es una solución. Y sale una doctora con cara frígida diciendo cómo hay que tratar al suicida.

JOSE: Joder, te lo sabes de memoria.

BORJA: Qué pasa, no le veis la gracia.

DOGY: Bueno.

BORJA: Verás como a Patri sí le hace gracia.

JOSE: A ver, que lo buscamos en youtube.

BORJA: Pon el suicidio en España telediario.

CRISTINA: Bien se habrá advertido cómo esta digresión descubre de hecho los perfiles de la época actual, aquella que está transcurriendo hoy mismo, y de la que somos todos, en un grado u otro, actores. En efecto, ningún fenómeno más notorio que el de la dilatación sorprendente de la etapa juvenil del hombre, con todo el manejo de consecuencias de índole moral, económica y política que ello trae consigo. La juventud, dilatada y amplificadas así, se reajusta más cada día a su misión y actúa como la representante genuina del momento histórico. Todo se rinde a ella, y en todas partes, polarizando lo que hay de más brioso, heroico y fértil, señala imperativa su camino, que es, desde luego, un camino revolucionario, enormemente transmutador y subversivo.

AHMED: No hay país donde no haya aparecido y pocas, muy pocas son las fortalezas que se le resisten. Y no se trata de movilizaciones juveniles en el sentido parcial y fugacísimo que pueda dársele a esta expresión por su aparición para reclamar cambios puntualmente, sino de algo que sobrepasa todo eso y alcanza la calidad de una acción histórica mucho más profunda de la que correspondería a un concepto estrecho y restringido de «lo juvenil». Las épocas revolucionarias ponen en circulación una mística de la juventud que se ensalza con lo más capital de su misión, que es ni más ni menos abrir paso a un mundo provisto de juventud, es decir, de vigor y de pureza.

Dogy, Jose y Borja están viendo El suicidio en España Telediario 15 horas por youtube en el portátil, orientado en diagonal como el escritorio donde reposa. Ellos están de pie o sentados alrededor, por lo que el público a duras penas ve la pantalla. El volumen es el máximo que admiten los altavoces incorporados del ordenador, de manera que sólo cuando Ahmed y yo nos callamos puede el público, si presta mucha atención, escuchar el audio con cierta nitidez. Cuando Ana combate o alguien habla, el audio vuelve a perderse.

Patri regresa por el lado opuesto al que ha salido y lanza la bandolera al sillón.

PATRI: Hola chicosss, qué hacéis.

JOSE: Patri, llevas el vestido a medio abrochar.

PATRI: Ya, tío, es que el Clark es un capullo y no me ha querido ayudar a ponérmelo, bueno luego sí ha querido, cuando me veía que me iba a la calle con la cremallera bajada, pero entonces ya la que no ha querido que me ayudara era yo.

JOSE: Ya, a mí tampoco me ha querido ayudar a hacerme el nudo de la corbata, ya ves tú lo que le habría costado.

PATRI: Es que es un capullo. Trae que te lo hago yo.

DOGY: Yo es que no sé cómo os juntáis con ese tío, en serio.

PATRI: Tía, yo qué sé.

BORJA: Ven, Patri, a ver qué te parece esto.

Salen de escena Patri, Dogy y Borja y el ordenador sigue lanzando el vídeo de youtube, que queda, aunque diagonalmente, a la vista del público. Ahora no es El suicidio en España Telediario 15 horas, que ya se ha terminado, sino El suicidio en España Telediario 21 horas. Ana está cerca de Jose en posición de descansan, con cada mango de la comba sujeto entre una mano y la cadera correspondiente, y la cuerda arrastrando delante de sus pies. La palabra «bombillas» es su señal para ponerse en posición de firmes, que es poner los pies al otro lado de la cuerda, agarrar fuerte los mangos y separarlos de las caderas. La palabra «mujeres» es la señal para ponerse a combatir.

JOSE: La gente salía despedida a la acera por la vasta puerta giratoria y yo me vi engullido en sentido inverso hasta el gran vestíbulo del interior. Asombroso, antes que nada. Había que adivinarlo todo, la majestuosidad del edificio, la amplitud de sus proporciones, porque todo sucedía en torno a bombillas tan veladas que tardabas un tiempo en acostumbrarte. Muchas mujeres jóvenes en aquella penumbra, hundidas en sillones profundos, como en estuches. Alrededor hombres atentos, pasando y volviendo a pasar, en silencio, a cierta distancia de ellas, curiosos y tímidos, a lo largo de la hilera de piernas cruzadas. Me parecía que aquellas maravillas esperaban allí acontecimientos muy graves y costosos. Evidentemente no estaban pensando en mí. Así pues pasé ante aquella larga tentación palpable lo más furtivamente que pude y me subí a mi habitación.

Patri, Dogy y Borja regresan, Ana no se detiene. A Ana, como a la cama, no la tocan, pero a diferencia de la cama, no la perciben. Se dejan llevar por su ritmo para canturrear y desarrollar algunas acciones, pero sin llegar a ser una coreografía. Ana avanza saltando hacia más o menos el centro del escenario, entre el largo escritorio y la cama. La amplitud del movimiento de la cuerda crea un área de seguridad y protagonismo frente a los otros actores.

AHMED: Pues difícilmente el problema de la juventud puede ser resuelto de otro modo que con la decisión firmísima de abrirse paso. Se dan cuenta de que han llegado a un mundo repelente, defectuoso y hundido en cien miserias. Pero ellos no forman parte de él, están extramuros, y precisamente con un bagaje valiosísimo:

CRISTINA: Su vitalidad, su ímpetu. Y sobre todo su inmunidad para toda depresión o solución de tipo pesimista. Pues ocurre, en efecto, que en tal coyuntura los jóvenes se encuentran de verdad entre la pared y la espada: repelen el orden y el sistema vigente, pero a la par de eso tienen cerrada toda salida pesimista, toda renunciación. Es su hora en la historia, y esta les veda retroceder ante su propio destino. La significación de todo ello es clara: los valores preeminentes de carácter cultural, económico y político aparecen ante las juventudes desprovistos de luminosidad. Son valores falsos, que no merecen respeto alguno, y que cumplen a sus ojos el papel de meras apariencias de virtud al ser vicio de realidades degradadas. De hecho se rebelan contra el tipo de vida cenagosa y mediocre que se les ofrece. Y naturalmente, rechazan las tareas a las que los viejos grupos, rectores de las formas aún en pie, parecen destinarlos.

AHMED: Y es digno de notarse un fenómeno que acompaña a esa actitud hostil de la juventud. Con gran frecuencia se presentan estas bajo un signo moralmente depresivo, es decir, rodeadas de atributos sospechosos de corrupción y de impureza. Es lo que entonces

se denomina, desde la vertiente antijuvenil y antihistórica, «crisis moral de la juventud». Quizás los jóvenes, en efecto, se inclinan a la realización de un tipo de vida que para los otros, para los representantes de las formas estáticas, es puro cinismo aventurero, pura corrupción, pura huida o fuga ante el deber y la dificultad de ser laboriosos, disciplinados y obedientes. Pero eso no es sino otro de los síntomas del viraje histórico de la ruptura que va a ser efectuada por las revoluciones. Las épocas revolucionarias no son en rigor épocas progresistas. No hay ni puede haber mito ni ilusión de progreso donde no hay afán alguno continuador, donde no hay servicio a valores preexistentes.

CRISTINA: No se trataba entonces, como no se trata hoy, de progresar, sino de desgarrar el velo de las invenciones. Se va a la conquista de situaciones y formas de vida cuyo terreno, ni siquiera de manera transitoria, puede permanecer en lugares intermedios.

AHMED: Son, por el contrario, los anchos procesos históricos de signo conservador los que se realizan y cumplen bajo una función de progreso, con una misión progresista. El progreso es hijo y producto de la colaboración, de la continuidad, precisamente las dos caras que desaparecen y son negadas bajo el imperio de los jóvenes triunfantes. Estos rompen su solidaridad con el pasado más inmediato, es decir, se niegan a enarbolar tareas ya iniciadas o a seguir timoneando la simbólica nave progresista.

CRISTINA: I time every journey to bump into you, accidentally I charm you and tell you of the boys I hate, all the girls I hate, all the words I hate, all the clothes I hate, how I'll never be anything I hate. You smile, mention something that you like, how you'd have a happy life if you did the things you like...

AHMED: Allez hop! La nana quel panard!, quelle vibration! De s'envoyer sur le paillason limée, ruinée, vidée, comblée. You are the king of the divan!, elle me dit en passant. Hou, hou, hou, hou! I am the king of the divan. Ça plane pour moi, ça plane pour moi, ça plane pour moi moi moi moi moi moi, ça plane pour moi. Hou, hou, hou, hou! Ça plane pour moi. Allez hop! t'occupe t'inquiète, touche pas ma planète, it's not today quel le ciel me tombera sur la tête et que l'alcool me manquera. Hou, hou, hou, hou! Ça plane pour moi. Allez hop! Ma nana s'est tirée s'est barrée enfin c'est marre à tout casser l'évier, le bar me laissant seul, comme un grand connard. Hou, hou, hou, hou...! Le pied dans le plat. Ça plane pour moi, ça plane pour moi, ça plane pour moi moi moi moi moi moi, ça plane pour moi. Hou, hou, hou, hou! Ça plane pour moi.

CRISTINA: Find me and follow me, through corridors, refectories and files, you must follow, leave this academic factory. You'll find me in the matinée, the dark of the matinée it's better in the matinée, the dark of the matinée is mine. Yes it's mine. So I'm on BBC2 now, telling Terry Wogan what I made is unclear now, but his deference is, and his laughter is... My words and smile are so easy now. Yes, it's easy now. Yes, it's easy now. Find me and follow me through corridors, refectories and files, you must follow, leave this academic factory. You'll find me in the matinée, the dark of the matinée. It's better in the matinée, the dark of the matinée is mine. Yes it's mine...

AHMED: Ça plane pour moi, ça plane pour moi ça plane pour moi moi moi moi moi moi, ça plane pour moi. Hou hou hou hou...! Ça plane pour moi.

CRISTINA: Find me and follow me through corridors, refectories and files, you must follow, leave this academic factory. You'll find me in the matinée, the dark of the matinée, it's better in the matinée, the dark of the matinée is mine. Yes it's mine... Find me and

follow me, through corridors, refectories and files, you must follow, leave this academic factory. You'll find me in the matinée, the dark of the matinée, it's better in the matinée, the dark of the matinée is mine. Yes it's mine...

## 9. MUERTAS POR ESCRITO

A Sara Molina le gustó mi texto de Juan Bonilla no lo sabe y propuso que lo adaptara y que yo misma me monologara una parte en la habitación de hotel. Después veríamos que no encajaba eso de que yo, corridos ya cincuenta minutos de pieza, saliera de mi esquina del discurso para ponerme a lloriquear en proscenio. Así que propusimos a Dogy. Además yo me siento incapaz de interpretar un texto mío, mis propias palabras muertas, es decir puestas por escrito, es decir muertas por escrito. Me coloca ante la esquizofrenia de respetar a mis muertos porque son míos y de cagarme en mis muertos igual que me cago en los muertos de todo el mundo.

A Dogy le pareció que en el texto las voces de los personajes se confundían no sólo retóricamente, sino que eran confusas de verdad, que despistaban al lector, y eso la tenía hecha un lío y a la hora de ensayar le salía su peculiar llanto-risa. A Dogy le entra el llantorisa cuando menos te lo esperas, en una conversación, en un debate, en un ensayo, y no sabes si está llorando o riendo, no sabes si es que está llorando del descojone o si es una barraquera nerviosa. Cuando le preguntas qué te pasa te dice no sé, entre hipidos. Sara vio que eso beneficiaba al texto y empezó a trabajarlo con Dogy, de ahí que hasta que llega su solo se pase la pieza entera intentando llorar y no llorar. Salen de escena Jose y Patri, Borja se queda. Se sienta en el sillón que hay al lado de Ahmed y de mí y adopta una actitud no similar a la nuestra, no de entre dadores de premios y presentadores de telediario, pero desde luego deja de ser un actor-ocupante y pasa a ser un actor-observador, un actor atento. Ana está lejos de Dogy para no restarle potencia a ella, pero combate como un metrónomo que poco a poco se sobrepone a la música cuyo ritmo marca. Dogy ocupará la cama por primera y única vez en toda la pieza.

DOGY: Juan Bonilla no lo sabe pero el veintitrés de abril de dos mil doce lloré desde que doblé la esquina de Alcalá con Gran Vía. Lloré en el pans and company donde hice cola diez minutos hasta que me tocó y pedí una ensalada mediterránea de cinco euros con diez céntimos. Salí llorando del pans and company, entré en una farmacia y pedí condones llamándolos preservativos durex por favor, finos. Salí llorando de la farmacia y anduve unos cuantos metros en dirección contraria al hotel hasta que me di cuenta de que iba mal encaminada y retrocedí. Me miré llorar en el espejo del ascensor. Cerré la puerta de la habitación y rompí a llorar desde la garganta, desahogándome y ahogándome con un quejido de oca, y arrojé la mochila a la cama. Di unos pasos en el poco espacio, paseando, mareando el llanto, ubicándolo en la habitación llena de cosas de Juan Bonilla sin Juan Bonilla, cosas que yo conocía y que intentaban serenarme porque aseguraban su regreso y porque representaban la intimidad, la buena intimidad, la gran intimidad de los objetos.

Supe eso pero era tarde para dejar de llorar, el llanto tenía razón y la imponía, yo tenía razón y la imponía y sin tocarlas mandé a tomar por culo las cosas de Juan Bonilla. Me desabroché los pantalones, me saqué el cinturón, sin quitarme la blusa me quité el sujetador, fácilmente porque era sin tirantes, y me eché en la cama a seguir llorando cómodamente, a desesperarme de independencia porque no me venía a la mente nadie a quien llamar por teléfono para que me serenara en vez de las putas cosas de Juan Bonilla. Llamé a Borja López, Borja respondió a los tres tonos y empecé a llorarle. Juan Bonilla habla de naturalidad y se le llena la boca.

DOGY: Yo hablo de hacer lo correcto y también se me llena la boca.

BORJA: Tú hablas de hacer lo correcto y también se te llena la boca.

BORJA y DOGY: Aquí hay unas reglas.

DOGY: Y yo las respeto, pero debería saltármelas para ser natural y no correcta.

BORJA y DOGY: Aquí no hay espacio para la naturalidad y a Juan Bonilla se le llena la boca.

DOGY: No sólo la defiende sino que hasta le gusta la naturalidad. No sólo le gusta sino que hasta quiere imponerla la naturalidad, imponerse la naturalidad como lo haría un escritor malo e imponerme a mí la naturalidad como a una escritora mala, una actriz mala y una persona mala.

BORJA: Porque si eres natural en algo eres natural en todo, no se le pueden poner puertas al campo.

DOGY: Sabes que no me miré lo que me habían crecido los pelos de los sobacos desde que llegué a Madrid, habiéndome traído una cuchilla. Y sabes que no me maquillé, habiéndome traído maquillaje. Y sabes que no me he puesto ni la falda abotonada hasta las costillas ni el vestido de leopardo, habiéndolos seleccionado para la ocasión. Dejé de hacerlo naturalmente, de verdad, es que ni me acordé.

BORJA: Pero eso no es naturalidad, es despreocupación.

AHMED: Adoptada por los núcleos aparentemente más revolucionarios y subversivos, el pacifismo es una actitud regresista, cansada y conservadora. Su propósito es de una ingenuidad y de un optimismo infantiles. Consiste en un estado de ánimo que proscribiera toda guerra, y que cree de veras en la supresión de las contiendas bélicas, borrándolas de la historia, y ello de tal modo que pueda en efecto señalarse con un mojón en la historia de la humanidad un momento del que quepa decir: hasta aquí los pueblos hicieron la guerra; de aquí en adelante no han vuelto a tener lugar conflictos armados.

CRISTINA: I time every journey to bump into you, accidentally I charm you and tell you of the boys I hate, all the girls I hate, all the words I hate, all the clothes I hate, how I'll never be anything I hate. You smile, mention something that you like, how you'd have a happy life if you did the things you like. Find me and follow me through corridors, refectories and files, you must follow, leave this academic factory. You'll find me in the matinée, the dark of the matinée, it's better in the matinée, the dark of the matinée is mine. Yes it's mine...

DOGY: Yo se lo digo, que cuando me dice que a la señorita la deje en la puerta no sabe lo que dice.

BORJA y DOGY: A él quien le gusta es la señorita, a la que se queda en la puerta no



quiere ni olerla, a esa es que no quiero acercarme ni yo.

DOGY: A esa es a la que combato. La naturalidad la combato. Defiendo la mejor versión de mí misma para él y él va y me habla de naturalidad.

BORJA: Porque uno es en cada momento la versión de uno, no es uno mismo.

DOGY: Uno sólo es uno mismo cuando está muerto.

No hay mayor naturalidad que la del muerto.

Uno es natural cuando se muere.

BORJA: Díselo.

DOGY: ¿Pero merece la pena?

BORJA: Es que quieres hacer callo.

BORJA y DOGY: Perra apaleada.

BORJA: Vives a tope. DOGY: A tope con la cope. BORJA: Ahí hay un amor.

DOGY: Somos inteligentes, simplemente.

BORJA: Pero esta angustia no la quieres tú ni un minuto.

DOGY: Pero esta angustia no la quiero yo ni un minuto.

BORJA: Díselo.

DOGY: ¿Pero merece la pena?

BORJA: Piénsalo en frío.

CRISTINA: Realmente se comprende que quienes crean tan fácil eliminar por completo las guerras tengan también la creencia de que se hacen a capricho, por frívolo designio de unos cuantos gobernantes o de un poderoso trust de fabricantes de cañones. Este pacifismo integral, este apartamiento sistemático de lo heroico y de la subestimación absoluta de las virtudes de la milicia, ha triunfado y se ha extendido sobre todo entre los trabajadores. La primera consecuencia ha sido debilitar su fuerza revolucionaria, permitiendo que sean, no sólo ellos, sino otros también quienes intenten manejar la fecundísima palanca subversiva. Pues si nunca está justificada la guerra, y a evitarla debe sacrificarse todo, también deben evitarse las revoluciones, y antes de hacerlas debe sufrirse asimismo todo, el paro, la injusticia, la explotación y la miseria.

AHMED: Bam, bam!, mon chat splash gît sur mon lit a bouffé sa langue en buvant tronc mon whisky quant à moi peu dormi, vidé, brimé, j'ai dû dormir dans la gouttière où j'ai eu un flash. Hou hou hou hou! En quatre couleurs. Allez hop! Un matin une louloute est venue chezmoi, poupée de cellophane, cheveux chinois un sparadrap une gueule de bois a bu ma bière dans un grand verre en caoutchouc. Hou hou hou hou...! Comme un indien dans son igloo. Ça plane pour moi, ça plane pour moi, ça plane pour moi moi moi moi moi, ça plane pour moi. Hou hou, hou, hou, hou...! Ça plane pour moi. Allez hop! La nana quel panard!, quelle vibration! De s'envoyer sur le paillason limée, ruinée, vidée, comblée. You are the king of the divan!, elle me dit en passant. Hou, hou, hou, hou...! I am the king of the divan.

A raíz de la preparación de mi texto Dogy y yo empezamos a coincidir más y a entendernos mejor. Vino a la mesa redonda de la feria del libro a aclamar mi intervención, ella que pasa olímpicamente de los libros y más de la gente que habla de libros, pero no así de las ferias. Me dijo voy a la feria del libro si de verdad hay una feria, y yo le aseguré que si ella me ayudaba iba a haber feria y de la buena. No se arrepintió, le entró su llanto-risa desde que abrí por primera vez

la boca. Cuando llegó el momento del aplauso que solo me brindaron ella, Patri, Borja y su novia, los hipidos contradictorios de Dogy anegaban la sala.

Sin ser para nada indiscreta, Dogy me hizo la inocente pregunta de si lo que contaba el cuento sobre Juan Bonilla era verdad, y de paso me preguntaba quién era Juan Bonilla. Precisamente porque ella no fue indiscreta yo me volví confidente. Quise que conociera a Juan y que ella misma comprobara lo verdadera o lo falsa que podía ser la historia, las dosis de realidad o de irrealidad que sustentan al cuento, a Juan Bonilla y a mí misma.

A Dogy la llaman de cuando en cuando de agencias de organización de fiestas para que haga animación, que básicamente es hacer de gogó en discotecas, pero últimamente se ha puesto de moda hacer de loca espontánea o de camarera intrusa. La camarera intrusa consiste en uniformarse como los camareros del restaurante o del garito en el que sea la despedida de soltero o el cumpleaños. De entrada se comporta como una camarera más, pero al cabo se vuelve torpísima, le derrama al anfitrión la bebida, le trae la comida salada o le hace comentarios impertinentes del tipo uy, yo no pediría eso, tiene un montón de calorías y usted no parece que haga mucho ejercicio. Combina esos con otros insinuantes, del tipo salgo a la una, ¿por qué no vienes a buscarme? Total, que el tipo está entre pedirle su número de teléfono o llamar al encargado para que la eche. La loca espontánea deja mucho más a la improvisación, a Dogy le encanta. Puede ser una clienta más del bar, charlando con otro actor, y de pronto rompe un vaso contra el suelo y se acerca al grupo de la fiesta para preguntarles si a ellos les parece que está gorda, porque su novio insinúa que ella está gorda, y Dogy está tan buena y lo dice tan desolada que cuando le pide al soltero que le plante cara a su novio es que ni se lo piensa. O puede hacer de ligue de uno de los amigos del grupo, a ser posible de uno de sus mejores amigos, y ponerse a ligar a su vez con el cumpleañosero o el soltero. Según se lo tome este, así actúa Dogy. Si el interpelado muestra escrúpulos porque es la chica de su amigo, Dogy le dice que quiere montárselo ahora mismo con él en el baño. Si por el contrario le sigue el juego, Dogy le dice que quiere hacer un trío con su amigo y con él. Desemboque como desemboque el asunto, al final no llega la sangre al río porque irrumpe en el garito otra actriz que se presenta como la novia de Dogy, la coge del brazo, llama mamones a todos y se la lleva. O sea, que no se lo pensó dos veces cuando le propuse a Dogy que me acompañara a hacer de la feria del libro de Madrid una auténtica feria, esta vez conmigo como público y Juan Bonilla como interviniente.

El domingo 6 de junio de 2012 a las ocho de la tarde, después de la presentación de Una forma de resistencia de Luis García Montero, Bonilla presentó La vida es un sueño pop en el pabellón de actividades Banco Sabadell. El autor estará acompañado por José María Merino y Ana María Moix, rezaba la invitación. ¿La que no sabe traducir a Beckett?, me preguntó Dogy. Esa misma, le respondí yo. Y qué tiene que ver la Moix con Juan. Es que Juan ha escrito una biografía sobre su hermano Terenci Moix. ¿Y qué tiene que ver el otro? ¿Merino? Sí. Pues que ya que termina de firmar libros a esa hora, aprovecha y presenta a Bonilla, que le cae bien. Terenci Moix es otro escritor, ¿no? Sí, muerto. Ah, vale.

Al empezar la presentación José María Merino informó que Ana María Moix no había podido venir por problemas de salud, transmitía sus excusas desde Barcelona y le deseaba mejoría. Dogy y yo estábamos en tercera fila, Luis García Montero en la primera. Juan reparó en mí cuando ya estaba sentado y sonrió y redondeó los ojos de sorpresa. No esperaba encontrarme.

JOSÉ MARÍA MERINO: Bueno, amigo Juan, la realidad es que yo no me he leído tu

libro. Quien se lo había leído era Ana María. JUAN BONILLA: En fin, cosas que pasan.

JOSÉ MARÍA MERINO: Así que lo que podemos hacer es que tú nos hables del libro y de Terenci y yo te voy preguntando conforme me vayan surgiendo cuestiones, qué te parece. JUAN BONILLA: Pues me parece bien siempre que tú admitas que yo también te haga preguntas a ti. JOSÉ MARÍA MERINO: Pero yo no sé nada sobre Moix. JUAN BONILLA: Te preguntaré por otra cosa.

JOSÉ MARÍA MERINO: Pues si el público está de acuerdo... PÚBLICO: Síiiiiiiii...

JOSÉ MARÍA MERINO: Bueno, pues... ¿Conociste personalmente a Terenci Moix?

JUAN BONILLA: No. ¿Por qué en tus años mozos te llamaban Simbad el Merino?

JOSÉ MARÍA MERINO: Ah, por un poema que escribí que decía Yo soy Simbad el Merino. Pero a mí la poesía me abandonó muy joven. ¿Tú escribes poesía?

JUAN BONILLA: Sí, es lo que más me gusta escribir. Yo defiendo que la poesía no es un género, es una esencia. ¿A ti qué es lo que más te gusta escribir?

JOSÉ MARÍA MERINO: Cuentos, sin duda. Para mí la escritura de un cuento es, imagínate, ir de un extremo al otro de esta mesa diligentemente, sin entretenerme en lo que pudiera ir apareciendo en el camino: la botella de agua, el vaso, el micrófono, tu libro... Obviar todo eso y seguir adelante, que es lo contrario que hace uno en una novela. ¿Tú cómo escribes los cuentos?

JUAN BONILLA: Pues yo los escribo cuando no me queda más remedio, cuando por ejemplo a mis vecinos les da por tener un bebé y el bebé llora sin parar toda la noche y sus padres no lo consuelan porque lo último en psicología infantil es dejar a los niños llorar hasta que revienten. Entonces yo ingenio la venganza de pegar una grabadora a la pared y registrar el llanto del bebé para, dentro de cinco años, ponérselo a los padres todas las noches. Pero al final soy más buenazo de lo que creo y en vez de consumir mi venganza escribo un cuento. ¿Tú también padeces insomnio?

CRISTINA: Dogy, prepárate, que desde la explicación de cómo escriben ya empieza a decaer la cosa. Ahora viene lo de grabar al bebé llorando.

JOSÉ MARÍA MERINO: Yo ya no lo padezco, convivo con él. ¿Tú qué pastillas tomas?

CRISTINA: Ya están en la fase insomnio. Ahora o nunca.

DOGY: ¡Ahora, ahora!

JUAN BONILLA: Yo ya da igual lo que tome. Por acostumbrarme me he acostumbrado hasta a los placebos. ¿Tú qué pastillas tomas?

Dogy y yo nos levantamos y educadamente salimos de la fila para irnos. Cuando estamos en el pasillo central nos acercamos a la mesa como para hacerles una foto a los intervinientes con el móvil. Entonces, sin correr pero sin vacilar para que ni Bonilla ni Merino pregunten ni a los guardias jurado les dé tiempo a llegar, subimos a la tarima. Dogy le planta un morreo a José María Merino y yo se lo planto a Juan Bonilla. En lo que tardan en llegar los seguratas ya nos hemos sentado a horcajadas y a Merino se le van las manos tímidamente a la espalda de Dogy y a Bonilla no se le van ningunas manos pero se ríe dentro del beso, nos reímos los dos.

## 10. LA CLAVE ESTÁ EN LOS HOMBROS

Dogy termina su solo y gatea por la cama para alcanzar el mando de la tele, la enciende y se acomoda en el cabezal. Entonces y sin transición se apagan todos los focos, de manera que toda la iluminación de la escena es la de la pantalla de televisión. Está, igual que el resto del mobiliario, en perpendicular con respecto al público, bañando de luz azulada la cama y a Dogy, pero como es una superficie de cuarenta y tantas pulgadas incluso los espectadores que quedan más escorados pueden ver algo. De todas formas la imagen no es lo importante. Lo importante es el audio, que no es el propio de la televisión sino que sale en estéreo por el equipo de sonido del teatro. En esa oscuridad salimos de escena Ahmed y yo, que no nos hemos movido de nuestro rincón en los sesenta minutos que llevamos. Sale también Borja, que ha participado en el solo de Dogy, y sale por último Dogy, tal que la luz de la pantalla ya sólo da relieve a las arrugas de la cama vacía. Se queda Ana combatiendo y cantando a oscuras. Su voz y los golpes de sus saltos y de la cuerda contra el suelo son anulados casi completamente por el audio, pero el público adivina que Ana se desplaza, que cada vez está más cerca, hasta que llega al límite del proscenio. Desde ahí su voz y sus golpes de pies y cuerda se proyectan mejor, son más audibles, pero Ana no está desgañitándose para sobreponerse a la televisión, no pretende eso. El público escucha el audio de la tele sin conflicto, se lo regalamos.

AUDIO: En España cada año se suicidan tres mil personas. Sobre esas muertes pesa el silencio informativo pero también el de las propias familias, que arrastran muchas veces sentimientos de culpa o de rabia. Muchos expertos de hecho están pidiendo que se aborde de otra manera el problema del suicidio con la información adecuada y sobre todo con programas de prevención. Es la muerte ignorada. Cada año más de tres mil personas se suicidan en España, muy pocos son noticia, a ninguno se le llama abiertamente suicidio. Y si no hablamos, entonces, no vemos la tremenda realidad. Por cada persona que se mata hay treinta que lo intentan. Hay unas causas biológicas innegables, o sea, algo pasa en nuestro cerebro que ya no siente la vida. En el caso de un suicidio cercano la pregunta que siempre queda es por qué. Esa última frase es nuestro pie para entrar, y el audio sigue. Por el lado derecho del escenario entramos tres actores y por el otro lado otros tres, y nos alineamos a lo largo del proscenio con Ana en el centro. Uno tras otro nos incorporamos al combate. Al principio se oyen más personas saltando a la comba desordenadamente, pero poco a poco nuestros ritmos se acompañan hasta que los siete estamos saltando a la vez. Ana es quien, mientras salta y sólo de oído, determina cuándo los ritmos están coordinados. Entonces ella se detiene, calma la respiración y se pone a cantar como la mezzosoprano que es, y desde este momento sí que nuestra voz y nuestros saltos, a

velocidad punkarra, combaten el audio. ANA: Nada está bien pero todo está mal. Algo es regular pero no puede estar. Si hay nada es que algo es que no hay. Nada bien que mal, todo mal que bien. Todo lo que está no tiene por qué ser. Nada de lo que es tiene por qué estar. No me importa el cuándo, no me importa el dónde, no me importa tanto el cómo como el qué.

TODOS: Nada es lo mismo que el nihilismo, nada es lo mismo que el nihilismo.

BANDA IZQUIERDA: Usted no nada nada.

BANDA DERECHA: Es que yo no traje traje.

BANDA IZQUIERDA: Usted no nada nada.

BANDA DERECHA: Es que yo no traje traje.

ANA: Alguien está mal, algo no está bien. Alguien es el qué, algo es el quién. Mal no puede estar lo que no puede ser, bien sí puede ser lo que no puede estar. Nada no está mal, todo no está bien. Ser o no ser, estar o no estar. No me importa el cuándo, no me importa el dónde, no me importa tanto el cómo como el qué.

TODOS: Nada es lo mismo que el nihilismo, nada es lo mismo que el nihilismo.

BANDA DERECHA: Usted no nada nada.

BANDA IZQUIERDA: Es que yo no traje traje.

BANDA DERECHA: Usted no nada nada.

BANDA IZQUIERDA: Es que yo no traje traje.

TODOS: Nada es lo mismo que el nihilismo. Usted no nada nada.

ANA: Es que yo no traje traje. Usted no nada nada.

TODOS: Es que yo no traje traje.

AUDIO: En el Eixample de Barcelona se ha reducido la repetición de los intentos de suicidio un treinta por ciento. Un plan de prevención del hospital de Sant Pau en el que se ha implicado a todo el barrio. El método: enseñar a detectar la idea suicida y dar las herramientas. Cuando alguien habla de suicidio hay que preguntarle que por qué lo dice, que si tiene un plan, en primer lugar. En segundo lugar, pedirle que aplaze la decisión: siempre te puedes suicidar mañana, pero espera, vamos a hablar. En tercer lugar lo que hay que hacer es acompañar a esta persona, no dejarla sola, y consultar con un profesional. Es un trastorno importante y sólo con palabras no se arregla. El noventa por ciento de las personas que se suicidan tienen una enfermedad mental, la mayoría depresión o trastorno bipolar. Otro factor de riesgo son las enfermedades crónicas y con dolor, sobre todo en personas mayores. Pero también influyen las tragedias vitales, el aislamiento, la soledad. En el momento anterior al suicidio hay una situación ambivalente de morir o no morir. Ambivalente, y tienes que tener un grado de impulsividad, con lo cual, si a una persona a lo mejor le salvas en un momento, uno no tiene siempre en mente me quiero suicidar, me quiero suicidar, me quiero suicidar. Teléfono de la esperanza, ¿dígame? Funciona desde hace cuarenta años, todos son voluntarios cualificados. Intervienen en situaciones de crisis. Al año reciben mil ochocientas llamadas relacionadas con el suicidio. Desde hace cuatro, tienen una obligación legal. Ahora la ley prevalece la vida a la voluntad del llamante, o del suicida en este caso, ¿no? Entonces siempre buscamos la manera de cómo hacerle llegar una ambulancia, le mantenemos despierto para que él vaya verbalizando y no se duerma. Los informes de la OMS apuntan a un grave problema sanitario, mitigable

con los planes de prevención. Cada año un millón de personas se suicidan en el mundo, más muertos que en conflictos armados. En España los suicidios duplican a los fallecidos por accidentes de tráfico. Pero es también una cuestión social agravada por el silencio. Los medios de comunicación ocultan el suicidio a modo preventivo, pero se trata de una práctica profesional que puede y debe tener otro enfoque. No se debe hablar del suicidio de determinada manera, dando datos específicos de maneras de quitarse la vida, pero sí se puede hablar y se debe hablar del suicidio como un problema social que se puede abordar, que se puede prevenir. Un tabú que amplifica el estigma, el pudor, la vergüenza que sufren algunos supervivientes. Cada suicida deja de media seis personas afectadas directamente. Rabia, culpabilidad, tristeza, duelo. Con consecuencias postraumáticas en muchos casos graves.

A veces lo clavamos y terminamos a la par que el audio. Otras veces nos adelantamos y el audio todavía corre unos segundos, y otras veces es al revés, pero casi siempre nos adelantamos por el subidón que nos da cuando conseguimos saltar y cantar precisa y simultáneamente en la oscuridad, como si fuera una emboscada o una rave. Terminados el reportaje y la canción, el estéreo del teatro se desactiva y el telediario sigue avanzando pero con el sonido integrado de la tele. La siguiente noticia es algo sobre la inversión en I+D, pero está a un volumen suave que no llega ni a la segunda fila de espectadores. Son más audibles las profundas tomas y bocanadas de aire de los actores, y se oye también el choque de los mangos de madera de las combas, que nos estamos cruzando al pecho para el saludo. Cuando se da luz de aplauso estamos colorados y sudorosos agarrándonos los riñones, abriendo las aletas de la nariz y tragando saliva. Al principio, de lo reventados que acabábamos, saludábamos al público sentados en la cama. La clave para combatir mucho rato sin desfallecer está en los hombros, no en las piernas. Los saltos son lo de menos. Los hombros deben rotar, hay que ser ágil de hombros y transmitir esa agilidad a las muñecas para que acompañen. Los mangos no se agarran con tensión, sólo se sostienen en la mano. Los codos deben estar dulces, amortiguadores. El cuerpo debe estar recto, ni para delante ni para atrás, en posición de danza. Así los saltos salen silbados, de puntillas. Las agujetas las acabas teniendo en la parte de arriba de los brazos, bíceps, tríceps y deltoides. Entonces entendimos por qué los boxeadores se ejercitan a la comba.

## NOTAS

[1] 761 (22 B 53) HIPÓL., IX 9, 4 (*Los filósofos presocráticos*, vol. I, edición de Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá, colección Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1986).

[2] *Los combatientes*, página 71 de esta edición.

[3] «La escritora Cristina Morales, Premio Nacional de Narrativa por *Lectura fácil*», Javier Rodríguez Marcos, *El País*, 23 de octubre de 2019.

[4] «De la Falange al 15M, una trampa literaria de Cristina Morales», eldiario.es, Alfredo Valenzuela, EFE Sevilla, 26 de junio de 2013.