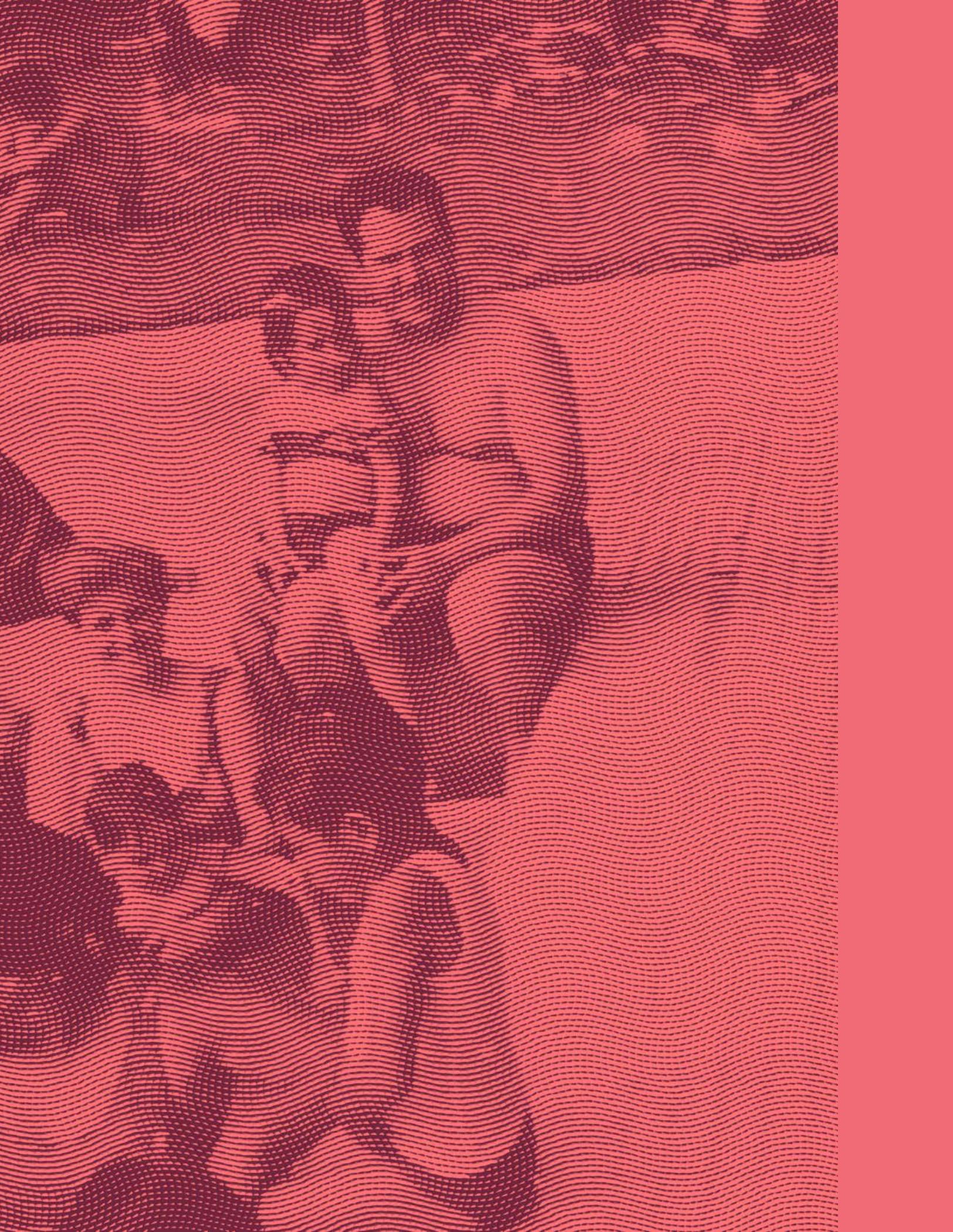

ESCRITURA DEL SER DOLIENTE

Cuatro textos
para un teatro
sensible

Roma
Rappa

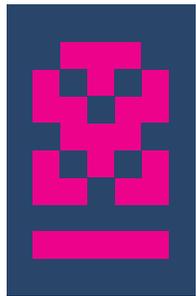




UNIVERSIDAD NACIONAL
EXPERIMENTAL DE LAS ARTES

**ESCRITURA DEL
SER DOLIENTE
CUATRO TEXTOS PARA UN
TEATRO SENSIBLE**

Roma Rappa



Artes
y Culturas
del Sur

Presidente de la República Bolivariana de Venezuela

Nicolás Maduro Moros

Ministra del Poder Popular para la Educación Universitaria

Tibisay Lucena

Ministro del Poder Popular para la Cultura

Ernesto Villegas

Rectora de la Universidad Nacional Experimental de las Artes

Tibisay Lucena

Vicerrector Académico

Luis Felipe Pellicer

Vicerrectorado del Poder Popular

Lisbeth Villalba

Vicerrectorado de Desarrollo Territorial

Luis Mancera

Secretario

Carlos Franco

Comité editorial: Luis Felipe Pellicer, Edsijual Mirabal, Guillermo Peláez, Andrés García, Irahys Hernández, Susana Díaz, Fabiola José González, José Romero Losacco, Armando González Segovia, Cristal Barreto

Colección Artes y Culturas del Sur

Escritura del ser doliente. Cuatro textos para un teatro sensible

© Unearte

© Roma Rappa

Se permite su reproducción sin fines de lucro

Edición: Luis Felipe Pellicer, Mauricio Vilas

Diseño de colección y portada: Oscar Coraspe

Diagramación y montaje: Orión Hernández

Imágenes: Osman Hernández

Corrección: Mauricio Vilas

ISBN: 978-980-7244-24-4

Depósito legal: DC2022000613

Caracas, 2022

La **Colección Artes y Culturas del Sur**, de la Universidad Nacional Experimental de las Artes, tiene la misión de divulgar la investigación, la reflexión y el proceso creativo que se desarrolla en nuestra casa de estudios.

Es un espacio para el pensamiento crítico sobre la producción artística y la indagación que involucra el proceso creativo. Invita a ver las artes no como un coto estético privilegiado, sino a integrarlas en el hacer colectivo del pueblo, en la creación de razones estéticas que le sean propias y que contemplen todos los procesos de su vida.

Los textos que presenta la **Colección Artes y Culturas del Sur** tienen un compromiso con la creación artística como proceso liberador para superar el colonialismo mental.

A tia, Papá.

*Vitti na crozza supra nu cannuni
fui curiosu e ci vossi spiare
idda m'arrispunniu cu gran duluri
murivi senza un tocco di campani.*
Canción tradicional siciliana

AGRADECIMIENTOS

Escribir esta tesis fue un deleite real, aunque suene contradictorio.
Lo mejor del placer fue haberlo compartido con un grupo singular
de tutores, maestros y amigos:

A Samuel Simón Yépez Rappa, el faro que enciende mis luces día tras día.

A Gregorio Valera-Villegas, quien me lanzó cuerdas de entendimientos vitales para este logro.

A mis amigos dramaturgos César Rojas, Carlota Martínez, Luis Alberto Rosas,

José Gabriel Núñez, Genny Pérez, Pablo García Gámez, Paúl Salazar,

Aníbal Grunn y Gustavo Ott.

Cada palabra recibida fue escuchada y atendida con humildad.

A los cómplices de la Generación del 18, Las Aguacateras, La Grupa y Dramáticas Teatro
(Ellos saben quiénes son)

A Armando Holzer y Miguel Issa, por sus miradas hechas cuerpos.

A Edsijual Mirabal, Ninoska Farías y Lizeth Rivas, por creer en que lo lograría.

A la hermandad de mis amigos: Carlos Paolillo, Oswaldo Marchionda, José Reinaldo Guédez, Ru-
pert Vásquez, Julie Barnsley, Manuelita Zelwer, Jhonny Rivas, Carmen Jiménez,

Yoyiana Ahumada, Yelitza González, Darian Peñaloza, Luna Licon, Gerónimo Reyes,

Romny Istúriz, Morelba Domínguez, Irahys Hernández, Bety Mendoza,

Migjuly Mantilla, Alcides Rodríguez, Jaime García,

Ana Sofía Afanador, Elinor Cesín, Bertliza Figueredo, Lina Olmos, Aura Orta,

Jesús Marcano, Jenifer Quintana, Alfredo Caldera y Ángel Liendo.

A mi madre, Pura Fernández. A mis hermanos, Tony y Miguel Rappa.

A José Gregorio Yépez, por su extraño aprendizaje.

A Carolina Guerrero y Yumei Silva, mis hermanas elegidas.

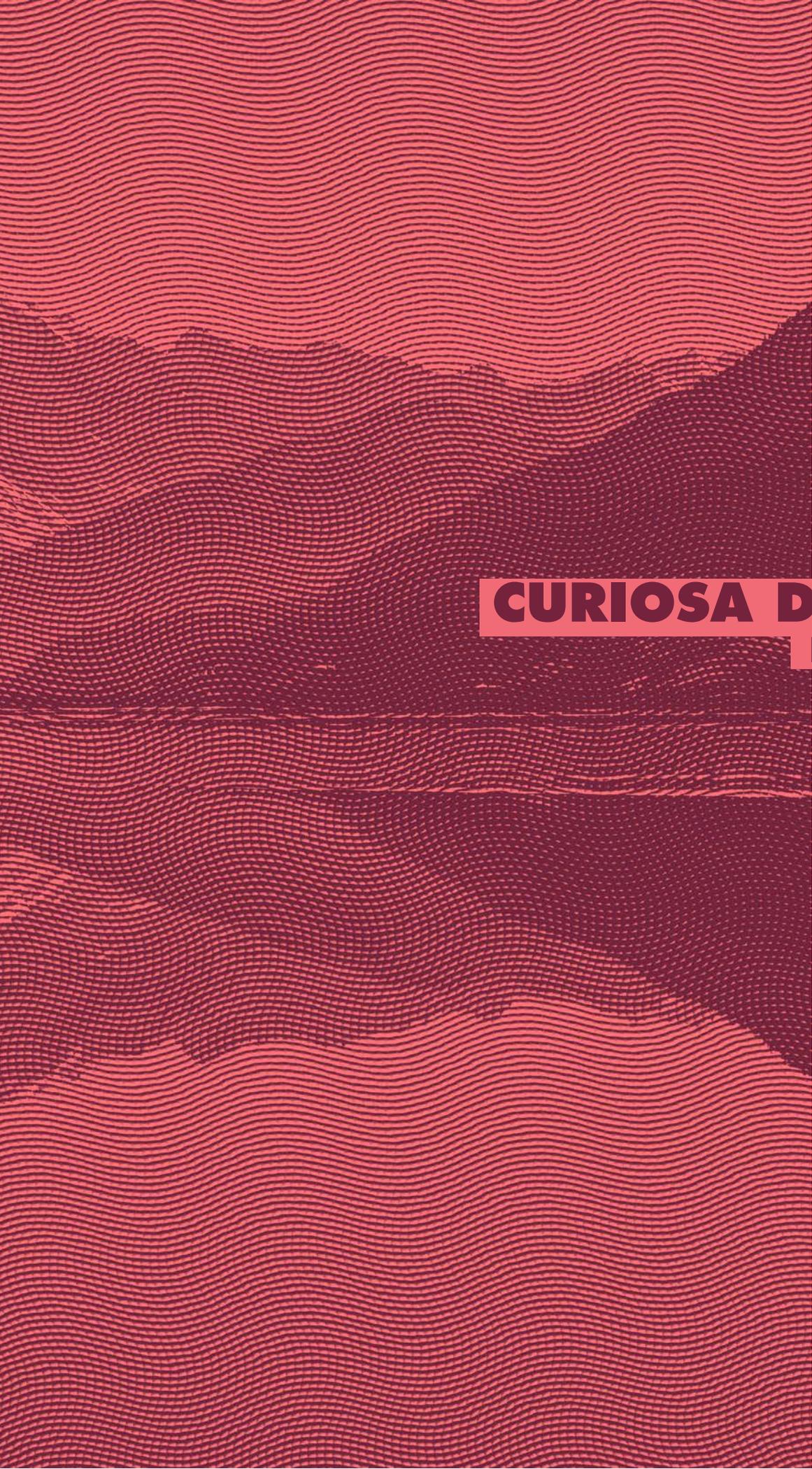
Y a la anciana maestra, mi sensible amiga imaginaria.

Por último, el profesor Gregorio y yo queremos dedicar este esfuerzo a la memoria
de la profesora Gladys Madriz.

Que su evocación sea siempre nuestra guía en este camino con alma.

ÍNDICE

CURIOSA DELICIA. PRÓLOGO.....	10
LA CONFESIÓN DEL SER. PRIMER ACTO.....	18
Un doble sur para escribir	19
De Vigàta a Macondo	24
Los Dos Caminos del Loco Rosita	32
Razón poética, resonancia íntima	36
CUATRO TEXTOS. UN TEATRO SENSIBLE. SEGUNDO ACTO.....	42
El baile del sujeto quieto (2021)	43
Los papeles de Charo (2018)	67
El viaje del diapasón (2020)	92
La casa sin memoria (2020)	117
ESCRITURA E INSTANTES REVELADOS. TERCER ACTO.....	126
Metáfora que observa y danza	127
La mirada anímica	129
Sujeto, vértigos y leyes	131
La disyuntiva del ser “otro”	135
¿Dónde encontrar a la anciana maestra?	138
Los arquetipos como excusa	143
¿LIBERTAD O SANACIÓN? UNA NOVEDAD INESPERADA. EPÍLOGO.....	152
REFERENCIAS.....	160



CURIOSA DELICIA
PRÓLOGO

Y la anciana maestra se sentó a esperar.

Vio pasar a los mentirosos, a los que traían sangre en las manos, a los altivos, orgullosos y hinchidos de maldad infrahumana, a los idólatras confundidos en historias perversas. Y por allí también pasó Narciso con sus putas de cuadrilla, altanero en su desvergüenza de rostro inmutable. Entre todos no hacían un conjunto que se pudiera comprar con un centavo.

A la anciana le preguntan:

“¿Los perdonas?”

Ella se levanta, recoge sus libros y cuadernos, ojea en ellos, buscando en los pensamientos perdidos, y se echa a andar.

Nadie esperó, después de todo, que contestara a la justicia que no estaba en sus manos.

De la serie *Perfume de rosas*

Comienzo con una confesión: esta tesis doctoral transitó un camino muy peregrino y su ruta se trazó de modo tan inesperado que su realidad se quedó sin excusas ni contemplaciones.

El enfoque descolonial no la sustenta como paradigma de base ideológica, ni siquiera como procura de lógicas para levantar la estructura de su propia epistemología. No obstante, la reconozco profundamente descolonizadora porque, sin proponerlo, fue de un estudio de la recepción a una introspección en la enunciación, permitiéndose que la indagatoria en sí misma diera cuenta de las necesarias revelaciones en torno al proceso de la creación literaria de algunos textos teatrales que fueron surgiendo en su propio camino de acciones y tiempos paralelos.

¿Ciencia o arte? Nuevamente el debate abría paso a la duda. Tal como ocurre en el pensamiento poético, en esta historia que ahora paso a relatar la necesidad de sublimación obligó a un cambio radical del sentido metafórico inicialmente formulado. Fue una jugada no exenta de cuestionamientos y riesgos, sobre todo si se piensa que lo apuntado se dirigió hacia un ejercicio genuino de libertad e identificación, con mucho de respeto y amor por el ser doliente que requería para su expresión un imaginario libre de aspiraciones y mandatos ajenos. Estaba claro que esto daría paso a una producción textual volada, deseada en el fuero íntimo de mi propio espíritu sureño.

Un sur raro y dual, que no encontraría en ninguna literatura de las ciencias sociales ni la filosofía, dentro o fuera del pensamiento descolonial. El sur que me conforma viaja intercontinentalmente, se detiene frente al mar y luego se arrodilla a la falda de un cerro majestuoso. Tiene nombres de género binario: masculino y femenino, hombre y mujer, padre e hija, amor y devoción, continente e isla. Podrían llamarse Macondo y Vigàta, pero en realidad se escuchan como Caracas (Venezuela) y Borgetto (Sicilia, Italia). Los primeros son universos imaginarios de dos autores fundamentales en mi propia indagación escritural: Gabriel García Márquez y Andrea Camilleri, en cuyas letras

las maravillas surgen desde las historias reales y los dialectos se mezclan entre las voces variopintas, escandalosamente parlantes. Los segundos, los lugares afectivos de mi propia disrupción y naturaleza golpeada. La fuente doliente de todo acto de creación dramática presente en esta tesis doctoral es la construcción de miradas híbridas y complejas de una caraqueña, periodista formada en la UCV, con anclajes lejanos de raíces profundas en sus propias culturas precedentes, tan sureñas como las de su propio enclave. De ahí la noción de doble sur que estará presente en la disertación filosófica de este trabajo doctoral extraño e irreverente, al menos académicamente hablando.

La curiosidad prima ante todas las cosas del pensar y el crear. La cita puntual de esta historia se inició en un aula de clases del Programa Nacional de Formación Avanzada Artes y Culturas del Sur. Disertaciones iban y venían, muchas voces abriéndose paso en el intento por asir la lógica disruptiva de un componente curricular denominado Epistemologías Descolonizadoras. Allí se expresaban ideas nuevas y otras antiguas, algunas renovadoras y muchas –las que más– rompedoras. El espacio era azulado por el docente Rubén Reinoso con una intranquilidad profunda y paradójicamente pasmosa en la recepción de los pensamientos provocados.

Digamos que la primera parte del curso transcurrió en un soliloquio turbador, por momentos incómodo. Lo magistral del decir se centraba en la única posibilidad de apuntar hacia el objetivo deseado, que no era otro que el de derribar los esquemas anquilosados del pensamiento predominante y positivista. Aquello no fue más que la preparación para lo que vendría en la segunda parte del curso, manifiesto en forma de eclosión de puntos de vistas y de definitivos enfoques “otros” de la experiencia creadora de un grupo de artistas, docentes, intérpretes, investigadores, gestores y productores, que defendían impetuosos las miradas transdisciplinarias de no solo la acción poética del arte, sino de la intención transformadora de la educación artística propia de una academia.

En ese lugar nació la primera metáfora que dio inicio a la investigación-creación-escritura de este trabajo doctoral. Un espacio brillante de lógicas y estímulos debía ser suficientemente nutritivo para producir una resonancia en mi lúdica intranquilidad por construir textos del desasosiego. Así nació *El baile del sujeto quieto*, que en principio fue solo la concreción de una paradoja que daba cuenta, en formato de ensayo académico, de la construcción de un criterio constituido por el estudio de la noción de contemplación que había legado Sonia Sanoja en sus apuntes para una filosofía de la danza, si acaso un excusa para reflexionar sobre el espectador de la danza y



Fotografía: Álbum personal. La Colonia Tovar (2015)

su participación en la acción poética de la escena coreográfica. Quedaba ahí, solo como un golpe de intranquila resonancia meditativa. Ocurrirían luego otros eventos que hicieron que apareciera —¿espontáneamente?— la necesidad de llevar a la metáfora a convertirse en una historia *gialla*¹ periodística. La estructura narrativa tomaría la forma dramática del texto teatral, para aun complejizar más el asunto.

La cronología de lo que devino de esa postura no incluye una lectura lineal, pero sí una profundamente significativa: el encuentro con la idea de que la obra leída vuelve a ser escrita con el mismo sentido y, a la vez, con otro distinto. Encontrar al profesor Gregorio Valera-Villegas en el salón de clases, hablando de Paul Ricoeur y su triple mimesis, fue determinante en la confección que finalmente conseguí para esta tesis doctoral, tal como si de un patrón de costura estuviera dibujando sobre la tela. “Volver a hacer hablar la obra”, frase escuchada repetidamente a mi tutor, saboreada, deglutida y convertida en nutriente para mi mente que no paraba de hacer volteretas en mi sistema nervioso central. ¿Cómo sería aquello de hacer hablar nuevamente la obra? ¿Acaso una vez no basta o es que el lector debe esforzarse en no dar más trabajo al autor? ¿Cómo podría entonces desde mi quietud interpretar la obra dancística al punto de sentir que yo también la bailo? ¿Aplicaría esto en todo lo referente a la recepción del arte en una perspectiva siempre hermenéutica de la representación ideal y emotiva de esa obra que no para de hablar, ni de bailar? ¿Cómo se expresaría el teatro sensible que me urgía plantear sobre el texto en una vuelta de enunciación, lejana y a la vez cercana a la propia raíz emotiva de donde partía?

La concurrencia con las clases del profesor Valera-Villegas fue convocando atenciones entre un pequeño grupo de participantes del PNFA que congeniaba con la provocación que los ejercicios filosóficos propuestos producían, haciendo revisitar las propias experiencias artísticas y educativas en un conjunto revelador e iniciático en la misión de indagar respecto a la construcción discursiva propia y creativa. Semana a semana la maravilla se hacía presente en el intercambio de notas y reflexiones. No estaba sola en esto.

Allí hermanamos las ideas sobre la reinterpretación vocal del sonido genuino que iba redescubriendo Ruper Vásquez, las estrategias didácticas desde la sensibilidad frente al estímulo de la apreciación literaria de Gisela Sotillo, el rompedor propósito del sentido ortodoxo para la enseñanza interpretativa de la danza clásica en Irahys Hernández, la sanación que se procura desde la oración sobada de la medicina ancestral que estudiaba Thais Guerra, las voces de la tierra que hablaban a través de los trabajos de Edsijual Mirabal y Goar Sánchez, el lugar de enunciación divergente en el punto de vista cinematográfico que indagaba Noel Padilla, la dicotomía de los territorios rebeldes y libres en el pensamiento de Julie Barnsley y el sujeto que baila pegado en su búsqueda del sentido propio de Oswaldo Marchionda, uno que baila y no quieto como el que

1 En la literatura italiana se reconoce con el color amarillo (*giallo*) a las novelas policíacas o de suspenso, a las que en otras latitudes les otorgan el color negro o *noir* (en francés). Su origen viene del uso de las portadas amarillas en ediciones populares que circularon en Italia desde mediados del siglo XIX hasta la era posfascista. El *giallo* no solo representa a este tipo de literatura, sino también a los productos audiovisuales con características similares.

vivía en mi propia metáfora. Todos oídos y vueltos a la escucha de aquello que tornaba siempre a su hablar originario.

La denotación de ese terreno fértil en el ideario de una epistemología de la cultura y el arte llevaba un apellido significativo: del Sur. Ciertamente, las ideas de Enrique Dussel, Juan José Bautista, Franz Hinkelammert y Walter Dignolo, entre otros, fueron abordadas con fuentes referenciales directas, tanto como las de Néstor García Canclini, Hans-Georg Gadamer y Giorgio Agamben, dando cuenta de la ruptura significativa del cambio de foco al salir del centro (de cualquier índole mental o geográfico) para bordar el pelaje de un pensamiento a partir de la periferia que significa pensar desde el sur.

Fue en ese entorno donde escuché por primera vez la noción del doble sur, expuesta por el profesor Gregorio Valera-Villegas para presentar y aterrizarme en mi propia condición existencial. Un sur que se identifica en el núcleo básico de lo que hacemos pensando desde el PNFA y otro lejano, pero más definitorio y contundente, por genético y cultural, por fuerte y temperamental, núcleo complejo de mis sensibilidades y las urgencias de mi propia escritura. Si ya un sur era complicado de asir, dos fue la constatación de que era necesario detenerse durante un largo período a pensar los cómo y porqués de la inconformidad del pensamiento sensible y de la razón poética que se volvía indetenible ante la revuelta necesidad de contar historias, algunas menos ficcionales que otras. Terminaría este periplo, sin mucho proponerlo, constituyendo una teatralidad otra, sureña y muy probablemente más posmoderna que descolonial.

Ese tiempo de indagatoria, que después de todo representa una fracción muy pequeña en el contexto de la vida misma, fue necesariamente revelador para identificar las raíces de esta escritura doliente presente en mis textos teatrales. Los viajes de venida sin retorno de mis progenitores y la naturaleza híbrida de mi humanidad y pensamiento, la condición doble sur y mi género femenino, el cruce entre lo de allá y lo de acá, la memoria que se visita y revisa, la lenguas maternas y paternas, los dialectos locales y los familiares, las palabras escuchadas y las proferidas, las poéticas caribeñas y mediterráneas, la danza y el teatro, la escena y la butaca, el drama y el melodrama, el periodismo y la puesta en escena, el malandro y el lenguaje culto... En fin, todas las dualidades sensibles que paradójicamente producen en mi propia escritura el placer del que descubre y se descubre. También el que revela y se revela, expresa y se calla, dispuesta a escuchar las voces que viven en las historias que llegan, son contadas y quedan propuestas para la conformación de un teatro de lo sensible.

Los registros de escritura de este trabajo que se comienza a leer ahora tienen las cualidades transgredidas de la intertextualidad y transversan irremediablemente varios géneros. Es un producto de la exploración que no deja de ser caprichosa, sustentada no obstante en el ejercicio riguroso de la construcción de mis propias ficciones, teatralidades, puntos de vista y pensamientos académicos desde la acción guiada por la duda y la curiosidad, la cual tiene que ver con esa actitud descolonial –inusual por no estar centrada en la reivindicación del pueblo del Aby Yala ni mucho menos defenestra mi propia ancestralidad bajo el epíteto de lo eurocentrista, bastante

cuestionable en estos tiempos de revueltas idiomáticas. Es una postura que más bien se monta en lo que María Zambrano define como la vida expresándose en su necesidad de contarse, algo que no solo es un asunto intrínseco y anímico, sino también es el ególatra ejercicio de la exploración estilística, la sublimación de las formas y los significados, la clara obstinación por una escritura

Las texturas emotivas de las cuatro historias que se presentan en este trabajo doctoral, al menos fueron elaboradas desde una intención clara de conmovirme y conmover al otro. Y aunque su naturaleza está ceñida a la raíz sensible proveniente del dolor, no siempre terminan el recorrido de modo achicopalado. Muchos son los matices y recursos discursivos que surgen que también apuntan hacia el humor o la ternura, la denuncia o la perplejidad, la duda e incertezas, amores y desencantos...

personal, la ansiada búsqueda de la “voz del autor” y el placer definitivo que produce la escritura. Y la anhelada aspiración de conseguir en el lector movimientos tan anímicos y lúdicos como los vivenciados durante la producción textual. La palabra que juega y viaja al centro perceptivo del otro, aquel que hace volver a hablar la obra “del mismo modo y, al mismo tiempo, distinto”.

Así se presenta la metáfora: el sujeto quieto que baila también es ese que produce sensibilidades. El ejercicio de la escritura desde el ser doliente es en no pocas ocasiones un acto guiado por el subconsciente. La escritura de estas páginas, en forma de tesis doctoral que se presenta desde el *locus amoenus*, el lugar ideal de mi propia imaginación, es al final de cuentas la oportunidad labrada para develar las historias y lugares de enunciación de tantos personajes reales y ficticios que han de expresarse en un teatro sensible añorado en la contemplación de la espectadora entregada que siempre fui. Al hacerlo, quizás sin mayores pretensiones, identifico no obstante estar experimentando en nuevas formas narrativas, ajenas a aquellas de las crónicas periodísticas que me han sido tan fieles o la más reciente exploración de los

relatos breves que tienen a la anciana maestra como protagonista. Estos últimos se encontrarán, algunos de ellos, a lo largo de este trabajo en los epígrafes que dan inicio a cada una de sus partes. Conforman una serie titulada *Perfume de rosas*, que aparece también en el texto de *Los papeles de Charo*, como fragmentos de literatura hecha a escondidas por Charo Conde, la primera esposa del laureado Camilo José Cela.

Podría echar mano de mi propia inventiva onírica, pero las historias reales me atrapan mucho más, muy probablemente debido a mi esencia periodística. El verdadero escenario es la mente del espectador, apunta Marco Antonio de la Parra, dramaturgo chileno. Él dice tener la escena en mente siempre que escribe para el teatro, entendida como el encuentro entre la imaginación del autor y el espectador, quien completa la obra. “A ese teatro es al que convoco, con las imágenes, palabras, movimientos y temáticas que propongo”, sentencia en su fijación de principios. Habla de la poética de los sueños como la ocupación del dramaturgo, porque en ellos todos jugamos a ser artistas, desde la memoria más profunda del que sueña, donde se construye y reinventan historias. Mientras que yo digo que el espectador está tan presente en mí que las teatralidades que

busco para mis historias provienen de mi propio ejercicio contemplativo. Esto no es otra cosa que escribir desde la butaca misma, sin que medie el sueño, aunque sí la imaginación.

Las texturas emotivas de las cuatro historias que se presentan en este trabajo doctoral, al menos fueron elaboradas desde una intención clara de conmoverme y conmover al otro. Y aunque su naturaleza está ceñida a la raíz sensible proveniente del dolor, no siempre terminan el recorrido de modo achicopalado. Muchos son los matices y recursos discursivos que surgen que también apuntan hacia el humor o la ternura, la denuncia o la perplejidad, la duda e incertezas, amores y desencantos, en fin, la vida en su espectro de manifestación infinito, con lo bueno y lo malo que la contiene. Es un teatro de lo sensible en mi propia definición y deseo, en tanto las intencionalidades vienen reveladas en un proceso de introspección buscado y ganado, proveniente de la profundidad en la escritura misma como medio de expresión existencial.

Es así que con la hechura de esta tesis doctoral me propuse dar cuenta de esta indagatoria íntima y de cómo se produce en mi imaginación la construcción de historias a partir de un elemento activo y desolador: el dolor emocional. El dolor como fuente y mecanismo de acción, en la búsqueda dramática para proponer un teatro sensible, más cercano a la trama de los sentires que a la estructura clásica de los conflictos y peripecias de acción. Me propuse así, en la prefiguración de estos cuatro textos teatrales, dibujar dos categorías que faciliten posteriores análisis del conjunto dramático logrado: el ser doliente y el teatro sensible. Ambas estarán unidas de forma irresoluta y se tejerán a lo largo de las próximas páginas por leer.

Si hasta ahora el lector adolece de una enunciación metodológica que justifique este trabajo de creación como una tesis doctoral, en aras de sosegar lo que son también mis propias preocupaciones me decanto por la autoetnografía como enfoque de indagación y construcción del conocimiento, que se deriva de la escritura como método cualitativo de investigación para dar cuenta de miradas y visiones que definen posturas culturales, sociales y políticas desde lo que soy y hago. Giambattista Vico ya lo decía en el siglo XVIII: solo puede conocerse aquello que uno mismo ha hecho o causado que ocurriera. Esta sentencia preconfigura de mil modos diversos los orígenes de las ciencias sociales y sus particulares formas de conformar el conocimiento en torno a los fenómenos, objetos y sujetos que giran alrededor de los relatos vividos. Así ha sido para el periodismo desde sus remotos inicios y tres siglos después, lo tomo como mi propia rosa de los vientos para orientarme en este intento de dar cuenta de la raíz que surge de mis intenciones dramáticas desde una teatralidad de lo sensible, con el dolor emocional como punto de partida preferencial, aunque no exclusivo.

Por otra parte, la estructura de la triple división de este trabajo emula la figura musical del tresillo: un acento particular para el primer tiempo, como la tilde que lleva la misma esdrújula que designa la palabra música. Ese acento no es más que una figura retórica y expresiva, pues el tiempo está perfectamente dividido en tres y así se debe ejecutar. *Escritura del ser doliente* fue compuesta desde esa analogía, con particular interés en que el proceso mismo de escribir fuera suficientemente consciente como para no solo revelar la introspección buscada, sino también permitir el surgimiento

de la voz propia y sus consecuentes formas. Se buscó, por ejemplo, un entendimiento más profundo de la intertextualidad y su uso ajustado en intenciones, así como el dominio y control de lo deseado en la escritura a partir de los diferentes géneros presentes en esta tesis doctoral, liminales en algunos momentos y contundentes en otros. La dinámica dialectal se mostrará desde diferentes frentes, moviendo el foco hacia el lugar particular de cada historia.

Por ello, siento necesario hacer la siguiente advertencia: su lectura no ha de ser lineal ni ir en una sola dirección, por lo que se invita a liberar expectativas desde lo conocido y estructurado del ser que aprende a partir de la lógica racional. El primer acto está guiado por un relato tan íntimo y personal que no admite las fórmulas frías y circunstanciales del estilo académico. Por ello, ofrezco anticipadas excusas si en ocasiones el lector tenga que conciliar las pocas referencias presentadas con las fuentes consultadas que aparecen al final del documento. El segundo acto, por su parte, se justifica solo: allí se presentan cuatro textos teatrales que contienen, a su vez, todos los cruces referenciales necesarios para su recepción y contemplación. El tercer acto está ciertamente conducido por la racionalidad del ensayo académico y para su fundamentación ajustada se utilizó la normativa APA en citas y fuentes referidas. Al final, el epílogo se conectará necesariamente con este prólogo, no por tozuda redondez, sino por su propia singularidad basta y sureña: el retorno al punto donde todo comenzó.

Así, esta rayuela personal se propone como un ejercicio pleno de libertad, por lo que queda invitado a leer en el orden que más le apetezca. Desde el escondite habitual del autor, imagino al lector mientras hace lazos y ensarta ideas de un lado a otro, en su propio telar emotivo y racional. Cada quien, después de todo, hará “hablar la obra del mismo modo y, al mismo tiempo, diferente”.

Una curiosa delicia que ahora, en forma de texto, le pertenece a usted.



LA CONFESIÓN DEL SER
PRIMER ACTO

Tras terminarse el hilo, la anciana maestra determinó que aquella empresa de remendar huecos era inútil si no podía volver a usar las prendas que cosía con tanto afán. En especial aquel vestido de flores verdes y rosadas que le traía el recuerdo del aliento deseoso del enamorado soplado sobre su espalda. Él quiso contar el número de pecas de sus hombros, pero no aguantó y se perdió entre las manchas que respaldaban la humanidad de la mujer hermosa que ella era. Eso no lo supo, sino hasta muchas vidas después de la desventura que representó los caminos transitados juntos.

—¿Por qué no te lo pruebas? Estás igual que antes, la misma belleza, quizás más intensa.

—Porque no quiero recordar. Solo coser y coser, hasta reparar la tela que lo sostiene junto a mi memoria involuntaria.

Al terminar la tarde de lluvia, la anciana había recogido su cesta de hilos y agujas, los vestidos floreados, las mantillas de sus herencias y los manteles de sus mesas. Sin pretenderlo, todo había quedado otra vez fuera de su vista y lejos de sus dolores. Ya saldría, al día siguiente, a comprar ropa nueva.

De la serie *Perfume de rosas*

UN DOBLE SUR PARA ESCRIBIR

El deceso de mi padre se registró a las 3:30 am del 11 de agosto de 2015. Desde entonces, todas las noches me despierto a esa hora y no logro dormir más, hasta que la luz del día llega y se detiene en mi cuarto. Los pensamientos se vienen siempre con insistencia, de modo puntual, sin contemplaciones. Por lo general, lloro unos minutos—entre tres o cinco, sin la exactitud de las instrucciones de Julio Cortázar, pues mi mecánica no es tan suiza como la de él—, luego de lo cual me relajo y entro en un estado de ensoñación que me produce viajes conscientes a diferentes puertos y tiempos. La he llamado la hora del dolor creativo, donde solo los juegos de mi mente intranquila son los que logran conseguir las historias a escribir y, de paso, calmar mi estado de total indefensión.

Muchos dolores son contados en mis narraciones y teatralidades, pero el de las 3:30 am es muy probable que sea el más intenso. Igual no lo certifico al cien por ciento, pues el análisis interno sigue un rumbo terapéutico, tan solo que todo parece indicar que efectivamente mi alma lo cataloga en el primer lugar. María Zambrano solía decir que se escribe porque la vida tiene una necesidad insaciable de expresarse. Y tal vez sea así, no lo niego, lo hablaremos después. Yo puedo ahora mismo declarar, sin embargo, que la muerte es también una razón poética de fortalezas

intrínsecas que, como la vida según Zambrano, es capaz de desbordar textos. Si no lo creyera no estaría escribiendo en estos momentos lo que aquí se está leyendo.

Lo explicaré tal como lo recogí en su momento. El valor de un texto así suele trascender la crónica o al cuento mismo. Real, fue real, eso es lo único que por los momentos podré confirmarle al lector.

La noche del día que cumplí 50 años, mi padre trataba de conciliar el sueño desde su cama de terapia intensiva de la clínica en la que estaba recluido hacía 11 días, mientras yo, sentada al frente de un pequeño rectángulo de torta selva negra, veía cómo se atenuaba el fuego de una velita rosada, sin percibir casi su calor. Hacía 40 horas que estaba despierta y vigilante, ya no sentía nada que no fuera cansancio. Pero en ese momento, y en el transcurso de aquel día de angustias, lo único que había sido certero y determinante fue que el primer beso cumpleaños, de felicidad y amor, me lo dio mi padre desde su cama clínica, antes de que 12 horas después se lo llevaran a terapia intensiva a intentar conseguir para él otro poquito de suspiro de vida. Murió 25 días después, en ese lugar, a las 3:30 de la madrugada, llevándose todos mis besos y dejando mucho desasosiego en mí.

Llegamos a la clínica el 9 de julio de 2015. Ese día fuimos a la consulta del neurocirujano que lo operó ocho días después, justo el día siguiente de mi cumpleaños. Habíamos llegado a ese consultorio buscando respuestas. Nada sabíamos de su condición ni de por qué, desde hacía cuatro meses, su estado general de salud había pasado de un simple decaimiento a un severo deterioro de sus funciones motrices, afectando, principalmente, su andar y hablar. Sus ojos, que yo amaba ver, se estaban quedando sin brillo y nada sabíamos de las causas. Y yo, que iba de un lado para otro intentándolo todo, nada pude hacer para evitar lo que no queríamos que sucediera. “Nunca estamos preparados para esto”, escuché, una y otra vez, durante las escasas horas que habíamos decidido duraría su funeral. Ahora lo recuerdo y me siguen resonando como palabras sin sentido. La verdad, no, no estaba preparada. No lo estoy, ni lo estaré nunca: mi tara y mi cruz desde ese momento de muerte física.

Mi papá siempre estuvo a mi lado en los momentos más significativos de mi vida. Era un hombre de poco hablar ante la presencia de muchos, pero de tantas historias que me contaba cuando, solos en la mesa, nos sentábamos a comer. Él, pan con cambur. Yo, pan con aceitunas negras y aceite de oliva. Extraña gastronomía cruzada era la nuestra. La tarde que defendí la tesis que me permitió graduarme como periodista en 1990, él llegó a la UCV como pudo, apresurado por la hora, luego de salir de su encierro laboral, justo en el momento en que yo esperaba por la decisión del jurado. Sin decir mucho, me miró con ojos brillantes, de aquellos que ponía justo antes de llorar de emoción, con lo que yo me sentí muy segura de que, pasara lo que pasara, todo estaría bien.

Cuando mi tutor salió de la sala, veredicto en mano, no se dirigió a mí sino a él. “Lo felicito, tiene usted una extraordinaria hija que hizo un trabajo excelente. Abrácela, porque ya podrá graduarse de periodista, como ella quiso y soñó”. Así lo hizo, con los ojos chorreados y mil besos mojando

mi cara incrédula y satisfecha. En ese y muchos otros momentos, supe que a pesar de no siempre llevarnos bien él estaba orgulloso de mí. Y nada, hasta ahora que no está, me reconfortaba tanto al punto de sentir algo lo más parecido a lo que algunos describen como “la máxima felicidad”.

En ese estado supremo viví los primeros 50 años de mi propia historia, poco consciente de que aquella sensación inequívoca de seguridad y cariño inquebrantable podría faltarme. Tal vez por eso el dolor emocional de mi duelo resultó interminable y casi me llevó a la locura real. “No estamos preparados”, escuchaba con rabia y en silencio, muy a pesar de que mi voz interior respondía: “Cabron, ¿y quién puede estarlo?”. Pero no era capaz de decirlo realmente. Mi voz, siempre dócil y sumisa, esquiva de la confrontación, tímida frente al debate, ligera y escurridiza en los momentos más difíciles, se tornó distante días después del entierro de su cuerpo sin alma, cuando la depresión apareció intensa e incómoda en forma de insomnio permanente.

Michele nos había llenado los espacios del hogar con al menos una imagen por habitación de la *Miracolosa Madonna Addorolata del Romitello*, la virgencita patrona de su pueblo natal: Borgetto, provincia de Palermo, en la italiana isla de Sicilia. Su creencia silenciosa nos abrigaba, pero no con la suficiente fuerza para sentirnos comprometidos con los ritos religiosos. Nos había bautizado, eso sí, a mí y a mis dos hermanos mayores, en la Iglesia de Nuestra Señora de Pompei, aquí, en Caracas. Después de ello nunca nos llevó a misa, salvo en aquellas ocasiones en las que cumplir con los ritos matrimoniales de algún miembro de la extensa familia fuera motivo de fiesta o para dar el pésame a algún vecino paisano que hubiera perdido un ser querido. Ahí, en la Pompei, nos reuníamos en comunidad los italianos que llegaron y se quedaron, junto a los itálicos que habíamos nacido aquí añorando la tierra desconocida.

Así que crecí con esa dual disyuntiva del que cree y no, hasta que mis años de formación universitaria, signados por las ideas críticas propias de la izquierda venezolana en la década de los ochenta del siglo XX, lograron que mi espíritu se acercara más a un sentido ateo y su necesaria búsqueda racional de todas respuestas posibles. A pesar de ello, siempre el raciocinio cartesiano ocasionó cierto picor en mis formas de pensar, por lo que el periodismo resultó mi estado ideal de colocar todo bajo el tamiz de la duda. Cuando mi padre muere, sin embargo, resentí no tener “entrenamiento” espiritual para encontrar sentido a la tristeza y reconducir mi dolor a un estado de encuentro con lo que todos llaman sabiduría suprema, como mucha gente me recomendaba en esos días, creyendo, por la falsa ilusión que yo transmitía entonces, que podría lograrlo con empeño y dedicación. Estaban equivocados, pero no lo sabían. Sin embargo, cuando pocos días después del entierro comencé como loca a buscar todas las fotos de mi padre que había guardado él en gavetas, cajones, maletas y rincones de mi hogar materno. Me sorprendió la gran cantidad de postales, tarjetas y estampitas de la Virgen del Romitello que tenía guardadas con cuidado y recelo. Fue una revelación, entonces, que me mostraba la dimensión profunda de devoción hacia aquella imagen que él poseía y que lo conectaba con lo que había dejado atrás en sus primeros años de juventud, cuando se vino en barco para Venezuela sin retornar nunca más. Lo increíble era que tardara yo 50 años en encontrar esa verdad.

Ahora pienso que debí llevarla a ella a su velorio, así, en forma de postal, para que él se sintiera abrigado por su dulce presencia. La figura de la Madonna del Romitello es algo diferente de las imágenes marianas que conocemos en Venezuela, porque ella en vez de tener al niño Jesús sentado en su regazo, carga al cuerpo moribundo del Cristo bajado de la cruz, con sus pies sangrantes, su torso desnudo y su faz relajada por el descanso eterno en el que caería a sus 33 años de edad. Ella, la virgen, la madre, en cambio, llora. Un hermoso ángel acaricia los pies del hijo, mientras que los rostros de otros dos querubines flanquean el gesto de piedad y dolor que la Madonna hace con su mano levantada. A pesar de las lágrimas, pintadas con sensibilidad por el artista, la imagen de la virgencita siciliana resulta sobrecogedora.

Había leído alguna vez que su nombre derivaba de la palabra que en italiano denota la idea de la ermita, *il romitorio*, que en dialecto sonaba *romiteddu*, luego de que en 1460 se había levantado un pequeño oratorio por órdenes del benedictino Beato Giuliano Majali, en un lugar que ofrece una de las vistas más hermosas de la territorialidad siciliana, a cinco kilómetros del pueblo de Borgetto.

La imagen de la virgen originalmente estuvo en *Il Monastero delle Ciambre*, desde donde Majali la hizo mover para adorarla y poder continuar con su vida de ermitaño, penitente y solitaria, muriendo 10 años después de rendir devoción a su imagen de pasión santísima cristiana y dolor supremo maternal. A la virgen le adjudican numerosos milagros. Por eso ella se llama Madre Milagrosa y Adorada, en la traducción literal, desde que la entrega a la veneración de este benedictino se convirtió en leyenda. Con el tiempo, aquel pequeño lugar devino en santuario, como respuesta a la cantidad de fieles que recibía contantemente, no solo de Borgetto sino también de pequeñas poblaciones vecinas. Lo que más me sorprendió, en aquel momento que conocí la historia de la virgen, fue encontrar el apellido materno de mi padre en un dato fundamental: en 1869, un señor muy rico y dueño de grandes propiedades en Borgetto, se adjudica la propiedad del santuario para ofrendarlo a la gente de su pueblo. Aquel terrateniente se llamaba Antonino Salamone.

Mi padre nació en Borgetto, el 22 de abril de 1934, del vientre de María Salamone, quien estaba casada con Antonino Rappa. Sus padres no eran personas ricas, como aquel bondadoso creyente que regalaba santuarios. Todo lo contrario. Nacieron, crecieron, se conocieron y juntaron en una Italia de entre guerras. En una devastada isla y entre muchas carencias materiales, ellos vieron su unión crecer ante la presencia cándida y revoltosa de siete hijos, dos varones y el resto niñas. Uno de los varones murió siendo apenas un crío pequeño, con lo que mi padre creció rodeado del cariño y la sobreprotección de sus cinco hermanas, todas de diferentes temperamentos, pero que tenían en común la adoración a su único hermano. Le sobrevivieron tres de ellas: dos en Caracas y que lo acompañaron hasta su última morada en el Cementerio del Este. La otra, en New Jersey, Estados Unidos, a quien le tocó llorar sola su partida, por estar lejos y enferma. Falleció también, cinco años después de su amado hermano.

Michele, el chico de los Rappa Salamone, se había ido en su hermosa Caracas, el 11 de agosto de 2015, por un fallo de su corazón cansado al que no le quedaban ya fuerzas para batallar contra

las complicaciones posoperatorias causadas por la colocación, en su cabeza, de una válvula de derivación que corregiría una Hidrocefalia Normotensiva que había afectado su andar y hablar. Tenía 81 años y me había dejado conociendo, por vez primera, la sensación de soledad interna y profunda. Unos enfrentan esto temprano en sus vidas. A mí me ocurrió en cambio justo al cumplir 50 años. Y no por ello estaba yo lista para dejarlo ir. “Sí, no estaba ni quería estar preparada”, resuena ahora en mi cabeza, todas las noches de mi insomnio permanente.

El agobio por los preparativos del velatorio, salir de la clínica con su acta de defunción luego de que los servicios funerarios retiraran su cuerpo aún cálido para trasladarlo y prepararlo antes de las horas siguientes de despedida, trasladarnos al cementerio, comprar su terreno, una pequeña parcela de dos puestos, porque con mi hermano acordamos que enterrarlo sería quizás lo que mi madre desearía; ir a la casa, encontrarme con el abrazo de mi hijo Samuel de 13 años, gritar y llorar en los hombros de mi mamá, había sido tan aturdidor que nunca subí la mirada al cielo. Lo cierto es que esa mañana, y casi todo el día, el cielo caraqueño brilló con un azul intenso, despejado de nubes, hermoso por la luz que irradiaba, más parecida a la de un diciembre que de un medio agosto. Lo sé por una foto que recibí, el día después del entierro, del Whatsapp de mi amiga Joxibel. Ella había tomado la foto para guardarla como testimonio de que aquel techo celeste tuvo un aspecto muy especial. Formaba parte del grupo de amigos a los que desperté muy temprano

esa mañana con la noticia: “A partir de hoy mi papi partió en su vuelo eterno”. Fue de lo poco que alcancé a escribir en ese momento. Estaba aturdida.

Él tenía la capacidad de calmarme cuando yo estaba nerviosa. Era su sola presencia lo que producía seguridad y tranquilidad en mí, de un modo bastante extraño porque era un hombre de precario control sobre sus emociones, que lograba llorar ante cualquier momento que se antojara trascendental en nuestras vidas. Cuando era más joven no lo expresaba tanto, pero con el paso de su tiempo como *nonno*, esa emotividad a flor de piel se había convertido en su sello característico. Nos reíamos casi siempre y le atajábamos con un “no comiences

a llorar aún, abuelo”, cada vez que cantábamos cumpleaños, regresábamos de viaje, recibíamos el año nuevo o casábamos a uno de sus nietos mayores. Ahora su partida me dejaba en estado de indefensión ante la emotividad y el llanto aflorado.

En Borgetto hay una Vía (calle) llamada Rappa. Cosa rara, pues hasta en la misma Italia resulta ser un apellido poco común. Es verlo en el mapa de Google y llorar. Lloro por todo, como mi padre. El origen de la palabra viene de tiempos muy remotos, su acepción connotaba el significado del



Fotografía: Álbum familia Rappa Fernández (circa 1969)

pliegue: “una fisura del suelo, tal vez para indicar una característica del lugar donde vivió el padre”, escuché un día de mi infancia de una voz que ahora no recuerdo a quién pertenecía. Puede también traducirse como copa o cáliz, incluso como cima, hinojo o romero. Rappa es también una pequeña borla de color que una vez colocada en el sombrero de los soldados indica –según el diccionario– el arma y la sala a la que pertenecen. La indagación me lleva, incluso, hasta una página que averigua los orígenes de los apellidos judíos y también ahí lo encuentro, bajo el código 977000. Para la lengua italiana si está clara una cosa: *rappa* es un sustantivo femenino con varios usos. En lo personal, lo relaciono más bien con un verbo de acción (emocionar) y otro reflexivo (doler) que nos conduce, a quienes lo poseemos, a la indetenible afición por el llanto. Eso sí, previo tarugo en la garganta, cosa que pareció obviar Cortázar en sus célebres “Instrucciones para llorar” (*Historia de cronopios y famas*).

Una vez ausente, la calma que me proporcionaba mi padre la consigo en el acto de escribir. Verbo regular y pronominal, con capacidades reflexivas: me tranquilizo escribiéndome.

DE VIGÀTA A MACONDO

La información de los atlas geográficos es siempre certera: las tierras de Borgetto producen frutas, entre ellas algunas cepas de uvas, pero también maíz, cereales, legumbres y almendras. Eso lo dicen y lo recuerdo perfectamente narrado por mi padre, productos de la tierra que están registrados en las tradicionales canciones infantiles de la isla que él me cantaba en sus brazos. Abundan las cabras y las ovejas, por eso el queso ricota rellena los más emblemáticos dulces sicilianos: los *cannoli* y los *cassattelli*.

La palabra árabe *burg* determina la raíz del nombre de la pequeña localidad que aparece en mis papeles de identidad italiana. La comuna de Borgetto se emparenta entonces con la noción de torre pequeña, que es lo que significa su origen. Fue un pueblo si acaso pequeño de origen feudal, que desde el siglo XV está ligado al Monasterio de Santa María de la Ciambre, aunque con el tiempo pasó a formar parte del municipio de Palermo, capital de la isla siciliana. Borgetto es básicamente un montículo o pequeña montaña llamada Monte Crocefia, en cuya cima se encuentra el Santuario de Romitello y los restos del Monasterio de Ciambre. Sus simas, en el otro lado, están llenas de estrechas callejuelas de sencillos diseños, casas modestas, cultivos y pastoreos, viñas, árboles, pendientes y vista al mar lejano. Borgetto aún conserva en pie las casas *nica* (pequeña) y la *ranne* (grande) que pertenecieron a mis abuelos, aunque ya no en propiedad familiar. De la casa *nica* partieron todos hacia Venezuela a finales de 1952, en una apuesta por una vida nueva plena de oportunidades, sin hambre y sin bombas que apagarán las vidas de los niños de la familia,

tal como había ocurrido con vecinos queridos y menos afortunados. Los Rappa emigraron todos juntos y con salud llegaron al puerto de La Guaira en enero de 1953.

Ya en Caracas, cada uno puso de su parte y comenzaron a construir futuro. Varios de los hermanos, incluido Michele, encontraron diversos oficios previos antes de dedicarse de lleno a la manufactura textil. Mi padre, de hecho, se especializó en la mecánica de cierto tipo de maquinaria que hacía medias de nylon femeninas en la fábrica de un judío amistoso, para quien trabajó más de 40 años antes de jubilarse por enfermedad coronaria. Todos los días llegaba antes de las 5:30 am a La Yaguara, donde estaba ubicada la fábrica, para encender las máquinas, tenerlas listas para la producción del día y apagarlas a las 6 pm para el descanso necesario, la revisión y el aceitado justo para la nueva jornada del día siguiente. Así, de lunes a viernes y, en muchas ocasiones, también los sábados.

Cuando fueron pasando los años y al dueño de la fábrica ya no le era permitido conducir su carro, al finalizar la jornada mi padre tenía la tarea adicional de llevarlo hasta su casa en San Bernardino, porque el viejo no le confiaba a nadie más esa misión. El trayecto no parecía serle muy aburrido a mi padre, pues siempre contaba en casa, durante las cenas, historias entretenidas sobre las vidas y costumbres hebreas de la familia de aquel peculiar amigo. Por supuesto, crecí sin que me faltara nunca una media de nylon que vestir en ocasiones especiales. Aún me quedan algunas guardadas sin abrir de su paquete original.

Mi abuelo Antonino, en lo que pudo, compró unos terrenos en Santa Teresa del Tuy y construyó una pequeña casa para vivir mientras cultivaba numerosas frutas y verduras. De El Paraíso—nombre que le dábamos al terreno del *nonno*— lo que más me complacía recibir en cada visita de mi padre eran los jugosos y peculiares nísperos, de una especie rara y poco común en los mercados de frutas, y a mi madre los enormes mangos injertados que se ingeniaba el abuelo en producir. La fertilidad de los suelos tuyeros permitía también el cultivo de plátanos, tomates, yucas, melones, patillas, cambures, lechugas, chirimoyas, mamones, además de yerbas como cilantro y albahaca, que luego el abuelo vendía en una pequeña bodega que había levantado en la entrada del terreno, en la que también despachaba refrescos y cervezas a los habitantes del pequeño caserío que lo acompañaba en su aventura agropecuaria.

En un rincón también había espacio para pollos, pavos y gallinas ponedoras. Antonino, además, era aficionado a los loros y guacamayas: los atrapaba, entrenaba, enseñaba a hablar y luego los dejaba decidir si querían estar o no enjaulados. Eran sus mascotas, muy divertidas pues cantaban canciones del momento y hasta decían una que otra palabra del dialecto siciliano, ante todo groserías. ¡*Mizzica, nonno, taliala!* (algo así como “¡coño, mira lo que está haciendo ella, abuelo!”). Cuando el *nonno* no estaba en El Paraíso vendía ediciones vespertinas de *El Mundo* como pregoneiro en los alrededores de los Palos Grandes, donde residía junto a mi tía-madrina Pepina. Frente al edificio donde la tía trabajaba como conserje, a cambio de casa y un salario bueno, Antonino

sembró un árbol inmenso que se trajo de Santa Teresa y aún hoy persiste su presencia contundente de la Quinta Transversal.

*¡Taliata, Pepi, vieni nonno!*², gritaba el loro a la *zia*³ para anunciar la llegada del abuelo al finalizar la jornada de venta de periódicos vespertinos, sin un solo ejemplar en mano, porque siempre se ingeniaba para venderlos todos. Era muy hábil para los negocios y el comercio, lo que no fue heredado por su hijo Michele, perpetuo entre medias y telas de nylon de aquella fábrica-cuartel en la que vivía encerrado todo el día.

Fue así como aquellas siembras sicilianas habían sido sustituidas por los tropicales productos locales, para aplacar un tanto la nostalgia de la tierra dejada. El *nonno* se mantenía de ese modo atado al lugar que sus hijos habían decidido convertir en suyo, por lo que él también lo haría su morada definitiva. La venta de periódicos era una salida para mantenerse activo, siempre que las hijas se empeñaban en que pasara más tiempo en Caracas que en Santa Teresa del Tuy. La *nonna* María sí que tenía resistencia a todo y nunca olvidó Sicilia. Al morir el abuelo, decidió retornar a Borgetto acompañada por la menor de mis tías y sus dos hijas adolescentes. Allá fallecieron la madre y la hija, quedando solo las nietas dispersas en el norte de Italia, pues al morir las “madres” nada tenían que las ataran a la isla.

Mi abuela poseía una hermosa cabellera cana, razón por la que sus nietas la bautizaron Mamá Pelo Blanco. No era lo único que tenía de singular: una inigualable sazón gastronómica la hacía reinar en los almuerzos de los domingos, cuando nos sentábamos a la mesa para iniciar el almuerzo hacia el mediodía y nos levantábamos después del postre cerca o pasadas las tres de la tarde. La pasta, en particular, siempre hecha por las manos de la *nonnita*. En todos los demás y numerosos platos sí que se dejaba ayudar por sus hijas y su nuera Pura, mi madre. Los nietos, entre tanto, jugaban y fastidiaban mientras esperaban el llamado a sentarse en la mesa. Casi todos varones, sentían particular predilección por enojar mi presencia en la cita dominical, hasta que, fastidiada, me iba a la cocina a tratar de ayudar a las mayores, cosa que no siempre lograba desde mi pequeña estatura. Si yo era pequeña, más aún lo era mi prima Gina Coromoto, que desde el corral también era fastidiada por la tropa sin cansancio de los primos traviesos.

—¿Puedo ver?—, preguntaba yo a mi madre. A mis tías me daba un poco de pudor insistirles, por no decir miedo.

—No, mejor anda a cuidar a tu primita. La *nonna* y las tías se ocupan de todo, no te preocupes—, me decepcionaba mi madre con su respuesta.

2 Una traducción cercana del siciliano al español sería: “¡Mira, Pepi, ahí viene el abuelo!”. Pepi era el diminutivo por el cual se nombraba a la tía Pepina, cuyo nombre de bautismo era Guiseppina Rappa. La expresión en cuestión no tiene consistencia gramatical en el siciliano, pero el lorito hacía su mejor esfuerzo.

3 Tía, en italiano.

Tocaba entonces esperar el llamado en la mesa. Antipasto, primer plato, segundo, tercero... postres, café, jugos y muchos refrescos. Las pastas eran la especialidad de la familia, sobre todo las recetas que venían acompañadas de frutos marinos. Cualquier paseo al mar incluía el reto de quién recogía más chipi chipis y guacucos de la arenas del Litoral Central o Higuerote. Se ponían en un balde y al llegar a Caracas *nonnita*, con sabia paciencia, los lavaba y preparaba una salsa con el concentrado de tomates que ya tenía cocinado previamente. El toque lo daba con el ajo, la albahaca fresca y algo de pimienta. La comilona posterior al baño playero pronosticaba de modo irremediable una siesta larga y el fin de la jornada de paseo, pues los platos que se comían eran generosos en cantidad y sabor. Otras especialidades de la cocina siciliana que preparaba la abuela eran diferentes tipos de

carnes enrolladas, las salsas con guisantes, las flores de calabaza y otras verduras rebosadas en mezcla de harina, huevo y leche, llevadas a la sartén con mucho aceite caliente.

Yo esperaba con agrado el final de las comidas, porque los dulces eran mis predilectos, siempre sencillos, pero muy sabrosos. En los días especiales, como Navidades y San José, la cosa se ponía realmente buena: abundaban las bandejas de masas dulces rellenas de higos secos, chocolate y nueces, también buñuelos con ralladura de manzana y uvas pasas rubias más un toquecito de ron. Si se conseguía la ricota fresca, preparada del día, todas las manos de las mujeres se ponían a preparar *cassattelli*: una especie de empanaditas fritas rellenas de una mezcla formada por el queso, ralladura de limón, azúcar, canela y chocolate negro picado en trozos. Los *cannolli*, en cambio, se compraban ya hechos en pastelerías. En aquel entonces varios pasteleros sicilianos habían fundado negocios en diferentes partes de la ciudad: avenida Victoria, Las Mercedes, Los Dos Caminos, entre otros. A mi papá le gustaba comprar los dulces donde un amigo que tenía su local en Catia. Fue doloroso cuando el paisano cerró su negocio y se regresó a la isla. Sus dulces eran los más apetecibles, pero su nostalgia no tanto. Así, poco a poco, fueron haciendo todos, retornando al lugar de sus orígenes. Todos menos Michele. Él se quedó hasta el último día.

Vivir en Caracas, formar su familia en ella y adoptar a su equipo de béisbol como su franquicia moral, fue para mi padre una decisión de vida. A Los Leones del Caracas los quería tanto o más que a la misma selección italiana que participaba en los copas mundiales de fútbol. De hecho, nunca lo vi llorar en una final perdida por los italianos, como sí lo hacía cuando quienes no lo lograban una final eran sus amados peloteros caraquistas. Tampoco lo vi encender el televisor para ver jornadas dominicales de fútbol italiano, nada de eso. En cambio, al Estadio Universitario nos llevaba cuando mis dos hermanos y yo éramos pequeños, casi siempre a ver juegos entre Caracas y La Guaira. En casa todos éramos caraquistas—por amor heredado y orgullo hacia el padre—, menos mi hermano mayor, Tony, quien tal vez por salirse un poco de la norma se había hecho fanático de los Tiburones. Así que la selección era la misma y la pasábamos muy bien, porque siempre que fuimos ganaba el Caracas, así que que Miguel y yo nos gozábamos un mundo con fastidiar al mayor por su excluida decisión de apoyar a los escualos en vez de los Leones, en clara contradicción familiar y anhelo disruptivo.

Michele, a quien no le importaba la decisión del primigenio ni las consecuentes bromas que le hacíamos por fregarle la paciencia, se vanagloriaba de poseer bien conservada la colección completa de los póster a doble página que imprimía el diario Meridiano al día siguiente de que el Caracas ganaba el campeonato de la liga profesional de béisbol de ese año. Los tenía todos guardados en su casillero de la fábrica y los sacaba a exposición cada año que ganaba el club, por cierto, algo bastante frecuente por allá en los años 80.

Las lenguas siciliana e italiana se hablaban poco en casa, realmente casi nunca. Mi madre gallega había hecho el esfuerzo en aprender algunas palabras, tal como Michele hizo con el idioma gallego, en retribución. Todas romances, los idiomas compartían algunas raíces gramaticales y los hablantes de mi casa. Se había adoptado el español como oficial y fuente primaria de comunicación.

Al primigenio se le enseñó un poco de italiano al mandarlo a una escuela primaria donde lo enseñaban. A los demás, no. Privilegios de la cultura. En Sicilia, la importancia del primogénito—varón siempre, claro está—está justificada por el sostenimiento del apellido en la historia posterior, huella ancestral venida del Medioevo, cuando se definió todo lo relacionado a los derechos familiares que incluían la herencia de todos los bienes materiales y patrimoniales, tierras y fortunas incluidas, del padre al hijo primero para evitar que la familia se disolviera o debilitara.

Esta particularidad del inmigrante otorgaba condiciones especiales que no estaban en discusión: el hijo mayor podía participar de las discusiones de los mayores y opinar, siempre que lo hiciera en lengua vernácula. No estábamos en la isla, se debían hacer concesiones. Para ello, se le instruía al primogénito y se le hablaba en el idioma de la familia, que en el caso de los Rappa era una especie de mezcla personalizada entre el italiano y el siciliano. Otra cosa muy diferente ocurría con las niñas: no tenían los mismos derechos. De hecho, una hija siciliana tiene más deberes que derechos: cuidar de los hermanos menores si existiesen y de los padres cuando estos, ya mayores, no puedan valerse por sí mismos. Sin reproches, así era este asunto natural del uso de la lengua paterna.

A cambio, la conexión emocional que trazamos mi padre y yo fue intensa desde sus inicios. Yo era muy pequeña y él me cantaba:

*Chiovi, chiovi, chiovi
la gatta fa li provi,
lu surci si marita
cu la coppula di sita;
nesci la cugnata
cu la vesti arraccamata,
nesci lu Signuri
4e fa spuntari u sulì.*

*Mani, manuzzi ca veni papa,
porta cosa e si 'nni va,
porta mennuli e nuciddi,
pi saziari li picciriddi,
porta mennuli e fasoli,
pi li matri e li figlioli.*

⁴ *Chiovi, chiovi, chiovi* (Llueve, llueve, llueve) es una rima infantil clásica siciliana que data de 1700, aproximadamente, transmitida por tradición oral de padres a hijos hasta nuestros días. Se canta aumentando la velocidad al ritmo de la canción mientras se hace una ronda, en la que las frases van perdiendo sentido gramatical y se convierten en repeticiones onomatopéyicas acompasadas y veloces. Mi padre me la cantaba batiendo mis pequeñas manos de bebé.

Llueve, llueve llueve,
la gata sale a probarla,
el ratón se casa,
con su gorro de seda;
sale la cuñada,
con su vestido bordado,
sale el Señor
y hace que salga el sol⁵.

Manos, manitas, que viene papá,
trae cosas y se va,
trae almendras y avellanas,
para darles a los pequeñitos,
trae almendras y legumbres,
para la mamá y sus hijitos.

Me tomaba en brazos y hacía tocar su guitarra imaginaria fingiendo que mis costillas eran las cuerdas del instrumento. Yo reía y él también. Su voz dulce persiste en mi memoria. Su dialecto personal, rebuscado y lleno de matices, igual. Las escenas en primer plano de sus ojos brillosos y emotivos, con el paso de los años se fijaban frente al televisor para ver la transmisión de sus películas y series favoritas. Eso forma parte de mi memoria fílmica personal. Para Michele, nada como contemplar *El Padrino* o el *Comisario Montalbano* en la TV. ¿La razón? Mostraban muchas imágenes de su Sicilia natal, la que había dejado atrás en tiempo pretérito definitivo. A veces, también, una que otra frase completamente proferida en dialecto.⁶

La imaginería de Mario Puzzo (*El Padrino*), en tal caso, era irrelevante para mí. Al final de cuentas, es un itálico como yo, que nació y murió en la ciudad de Nueva York. Sin embargo, a la partida de mi papá y durante el proceso duro y prolongado de mi propio duelo, llegué a los libros de Andrea Camilleri (*Comisario Montalbano*) y me sumergí en el mundo literario de este autor siciliano que me ofrecía tantas imágenes, memorias y personajes entrañables que de modo directo conectaba con mis propios recuerdos de la Sicilia que nunca he visitado, aquella que, sin embargo, era fresca y llena de referencias coloridas de las muchas historias contadas por mi padre entre panes, aceitunas y cambures de nuestras cenas cotidianas. No habría sido el primer escritor de la sureña isla italiana en llegar a mis ojos, pues de adolescente ya había consumido obras de Pirandello, en especial su llamativo texto de *Seis personajes en busca de autor*. Fue, junto con Lorca y Shakespeare, de mis primeras referencias en la dramaturgia universal. Camilleri, el escritor de novelas históricas y policíacas, sin embargo, llegó a mí precisamente en una etapa si se quiere más narrativa, antecedente del actual tránsito por la escritura teatral.

5 Traducción y adaptación propias.

6 Erróneamente, al siciliano se le designa con la categoría de dialecto. Los lingüistas, no obstante, le otorgan condición de idioma romance que deviene del latín vulgar y que está más emparentado con el griego, catalán, español, euskera, francés y árabe que con el mismo italiano.

La Vigàta que Andrea Camilleri se inventó como escenario de un comisariato rodeado de mar y monumentos grecorromanos donde un sagaz Salvo Montalbano resuelve los casos más disímiles de asesinatos, robos, secuestros hechos por bandas y delincuentes (mafiosos, comunes, esposos traicionados, hijos entregados a los juegos de azar, mujeres infieles y guardadores de secretos), se presenta desde el real imaginario de autores genuinos y cercanos a sus propios lugares de enun-

ciación, tal como lo hizo Gabriel García Márquez con el Macondo de su novela *Cien años de soledad*.

El silencio, como matriz dolorosa, aunque no de modo intencional, está presente en todo lo que escribo desde mi propia enfermedad insomne. ¿Acaso no son las verdades no dichas las que van mermando la relación siempre asimétrica de Charo Conde con su esposo Camilo José Cela? ¿Cuánto de las razones reales que ocasionaron la caída del Hércules C-130 de la FAV en Las Azores se conoce incluso hoy casi 45 años después de ocurrida la tragedia del Orfeón Universitario?

Lo real maravilloso o realismo mágico se manifestó allí como líneas tanto emotivas como discursivas, estructurales y estéticas de una literatura latinoamericana que llamó la atención global con una narrativa urgente que contara el imaginario propio, cargado de tantas realidades hechas a partir de asombros e incertezas que rayan con mesura el campo de la fantasía, sin serlo, claro estaba.

Si a Macondo (Caracas) le llegaba la fiebre del insomnio y se cargaba de vientos capaces de llevarse al vuelo el cuerpo con alma de Remedios La Bella, a Vigàta (Borgetto) el espanto se le manifiesta en forma de silencio. La *omertà*⁷, de hecho, es un principio operativo de la mafia fundamentado en la costumbre arraigada del siciliano de mantener guardados los secretos menos felices de las familias. La Cosa Nostra ha utilizado ancestralmente esta peculiaridad para fundar el miedo y el terror, actuando así con holgura e impunidad. Es la condición salvadora de la mudez oportuna la que garantiza la permanencia y cierto grado de certeza y tranquilidad en un pueblo

tradicionalmente sometido. La isla de Sicilia es un territorio históricamente conquistado por griegos, romanos, bizantinos, sarracenos y españoles, entre tantos otros. Entre 1816 y 1848 formó parte del Reino de las Dos Sicilias, junto al territorio de Nápoles, bajo el dominio del rey Fernando de Borbón.

El silencio, como matriz dolorosa, aunque no de modo intencional, está presente en todo lo que escribo desde mi propia enfermedad insomne. ¿Acaso no son las verdades no dichas las que van mermando la relación siempre asimétrica de Charo Conde con su esposo Camilo José Cela? ¿Cuánto de las razones reales que ocasionaron la caída del Hércules C-130 de la FAV en Las Azores

⁷ Es un código de honor de la mafia siciliana, conocida como Cosa Nostra, en que se le prohíben a las personas informar a las autoridades judiciales los hechos delictivos de la organización que hayan eventualmente conocido o presenciado. Se le llama también la Ley de Leyes, por la importancia que tiene dentro de la estructura y *modus operandi* de la mafia como establecimiento que somete sus reglas e intereses al resto de la comunidad. Si esta ley se rompe, el castigo seguro será la muerte de quien la infrinja. Ahora bien, la ley —o el quebranto de la misma— también es utilizada para generar enfrentamientos entre familias, de modo que se eliminen unos a otros si se adversan por el control de algún negocio o simplemente por venganza. Al soplón o persona que incurra en *omertà* se le llama *cascittuni* o *pentito*, aunque este último nombre se usa sobre todo para aquellos arrepentidos de haber hablado.

se conoce incluso hoy casi 45 años después de ocurrida la tragedia del Orfeón Universitario? ¿Cómo se teje la urdimbre de secretos, mentiras y medias verdades de Anna Pandora entre sus colegas bailarines, sus seguidores y público hasta encontrar sorpresivamente su propia muerte? ¿Es ella realmente “ella misma” o la proyección de un poco de cada una de las historias ocultas en los trastornos mentales de aquellos pacientes a los que cuida con esmero en una casa desmemoriada? ¿Cuánta intención hay, en serio, de develar lo que cada personaje de estas cuatro piezas teatrales tiene para gritar, cuando en realidad todos se encuentran en estado de perplejidad ante sus propias circunstancias y dolores?

El silencio también se escucha. Y si se afina bien el oído, cuenta historias. Ya luego queda ver qué se hace con ellas.

La anciana maestra, mientras tanto, camina entre sus pequeños relatos a sus anchas y sin cuidado de decir aquello que en su momento siente y observa, como la más valiente de todas. Porque silencio y miedo van en ecuación enigmática, como variables de difícil despeje.

LOS DOS CAMINOS DEL LOCO ROSITA

El olor de mi niñez tiene color de tomate y albahaca, que es como lo recuerda mi memoria de tímidas sensaciones tras los pasos desandados entre calles arbóreas cargadas de amarillos y amables gritos de señoras que anunciaban la llegada de la hora del almuerzo, momento en que debíamos correr a casa a comer un buen plato de *pastasciuta*⁸. Decíamos vivir en La Carlota, pero en el colegio nos obligaban a indicar, en el ritual oportuno de quienes escriben crónicas históricas, que el lugar de la tarea y del conocimiento era el de Los Dos Caminos, parroquia Leoncio Martínez del municipio Sucre.

Ese era el sitio de Caracas de los olores inconfundibles de la hoja del tabaco, el lúpulo, los frutales de mango y mamón con sus flores, pero irrenunciablemente el de aquellos ingredientes infaltables de la mesa familiar, que llegaba, desde tempranas horas del día, a las narices de todo el que caminara por la urbanización de edificios bajos y sencillos, de mañanas risueñas, de voces dando carreras, de mujeres en sus cocinas y loros cantando de un árbol a otro. Cualquiera que la haya

8 Pasta seca, en italiano. Es la denominación que se le da al alimento que se hace de modo industrial, para su comercialización y preparación masiva. La caraqueñización de la palabra hace que suene a “pastachuta”, que es uno de los vocablos más escuchados durante mi infancia y adolescencia.

comido en una “verdadera” familia italiana, sabe que la salsa de tomate lleva largas horas de cocción antes de que esté en su punto delicioso.

Así que, sin importar el momento del día, ese olor asequible y activador de apetitos estuvo presente durante todo el tiempo que duró mi primer tránsito por la vida en un adorable lugar de inmigrantes italianos que todavía reconozco como el punto de mis orígenes, el hogar primero que dejó en mi memoria matices de rojos manzanas, verdes pericos, amarillos lirios, magentas trinitarias, azules cielos y rosados atardeceres, con sus respectivos sonidos, un tanto de pájaros cantores y otro de chicharras alborotadas. Sonidos que predominaban en mi percepción de niña pequeña e inquieta curiosa, porque siempre estaba asomada a la ventana del apartamento de cuarto piso en plena avenida Francisco de Miranda que fue nuestro hogar por varios años. Melodías naturales que se imponían a pesar de que, en el tocadiscos de mi hermano mayor, dentro de casa siempre sonaba una de los Beatles. Rondaba la medianía de la década de los 60 y el furor de la música que cambiaría el mundo se había instalado en el gusto predilecto y la pasión del preadolescente primogénito y consentido.

Los pequeños discos de 45 revoluciones, sin embargo, llenaban todos los espacios del cajón de almacenamiento de aquel mueble, especie de seibó y reproductor de sonidos al mismo tiempo, que reinaba en la sala de la familia con una selección muy variada de la música italiana y española del momento, donde vivían Domenico Modugno y Manolo Escobar sin pelearse, con sus voces comiquísimas cuando se las colocaba en la rueda del aparato con la opción de avanzar a 33 revoluciones.

Cuando no fueron travesuras, esos sonidos definirían mi muy particular modo de andar por la Caracas del este ciudadano, la que casi empalma con el pueblo de Petare, la de la alcabala que bifurcaba hacia Guarenas y que da su nombre a Los Dos Caminos, los que podían tomarse. Al igual que los olores de la salsa, las canciones de los viniles que coleccionaban mis padres resolvieron también el modo en que aprendería a comprender que los lugares donde se crece son mapas armables con piezas de los recuerdos de otros lugares, a veces tan lejanos como los bañados por mares cantábricos o mediterráneos.

Todo quedaba cerca y no era necesario moverse en transportes para hacer lo que cotidianamente tocaba: el supermercado, el Don Sancho, apenas al cruzar la avenida; la escuela, a cuatro largas cuadras más al este, que solo requerían, si acaso, 15 minutos para llegar con calma y a tiempo para cantar el himno junto a la izada de la bandera; el Parque del Este, a menos de 500 metros, para pasar las tardes de triciclos y béisbol junto a mis hermanos; y el circo, que se instalaba con sorpresas varios meses del año, en los terrenos donde luego levantaron el Centro Comercial Los Dos Caminos, famoso por su Cine El Trébol, pero que luego tuvieron que derribar para dar paso a la construcción de la estación del Metro de Caracas y, muchos años después, al moderno Millenium Mall que hoy reina.

Todo era tan encantador y vecino en Los Dos Caminos de antes que en la ocasión en que mi hermano mayor me rompió la ceja izquierda con un bate mientras jugábamos en el parque, en su cargo de conciencia le tocó llevarme desmayada hasta la casa, donde mi mamá nos montó veloz a los tres en el Ford Falcón Futura azul de mi papá para trasladarnos en menos de cinco minutos al hospital Pérez de León, ubicado en la entrada de Petare, donde me tomarían cinco puntos de sutura. Ni colas ni atracos conseguimos en el trayecto de esa accidentada tarde y yo solo recuerdo el golpe y luego despertarme cuando ya el doctor había terminado de reparar el hueco sangriento en la esquina puntiaguda de mi rostro infantil. La cicatriz, por cierto, aún sigue ahí como un recordatorio paradójico de días felices y de lugares con colores y sabores exquisitos.

Si no íbamos al parque a jugar lo hacíamos en la plaza Miranda, justo al lado del edificio donde crecimos los tres hermanos y del cine que proyectaba las películas mexicanas de Pedro Infante, Jorge Negrete, Libertad Lamarque y Tin Tan. Era inmensa, según mi memoria de pequeña que transitaba con cuidado en su bicicleta de rueditas adicionales, porque un día vio cómo un niño despistado cayó con todo y triciclo en el espejo de agua que sostenía el pedestal con la estatua del Generalísimo, un señor que, muy imponente, parecía reírse de tanta muchachada torpe que jugaba a su alrededor. Creo que es el primer recuerdo que tengo de cómo se siente cuando tienes lástima y, a la vez, una incontenible ganas de reír a carcajadas sueltas frente al infortunio que se resolvió aquella tarde con un buen regaño paterno y un semi desnudo audaz, pues el señor papá se quitó su franela y cubrió al hijo empapado para llevárselo luego a casa, donde es muy probable que la criatura recibiera un buen regaño de su madre. Nadie entendía el atractivo de jugar por toda la Plaza, sobre todo en la amplia explanada que rodeaba a Miranda, puesto que más abajo, en un nivel que quedaba junto a la avenida, había un espacio equipado para la lúdica actividad infantil de lanzarse por toboganes y columpiarse al aire. Fue una plaza muy encantadora, que perdió, al menos en mis recuerdos, su encanto inicial al ser reconstruida décadas después de su derribo, siempre a razón de la construcción del Metro.

En pocas cuadras, de calles largas y escondidas, se movía una comunidad de gente muy trabajadora. Los zapateros en sus oficios, clavos en labios, agregaban “toc toc toc” a la ambientación sonora de las mañanas floridas. Los barberos cantaban mientras los pasteleros repetían las hazañas del fútbol en sus terruños, de noticias que les llegaban de boca de otros inmigrantes y de las ediciones de *La Voce d'Italia*, un matutino semi clandestino que se leía en casi todas las casas de La Carlota. La actividad económica ofrecía amplia variedad de servicios y bienes: joyerías, heladerías, relojerías, pescaderías, pequeños restaurantes de carne y panaderías que incluyen a la primogénita *Sucre*—inaugurada en 1930 y rebautizada luego como *La Amistad*— tan visitada por mi padre todas las tardes que, al llegar del trabajo, pasaba a comprar pan de centeno y dulces de manzana que a mí me gustaban merendar. Las pizzerías y pequeños cafés franceses, la verdad, que son cosas de tiempos más recientes.

La tranquilidad de la zona, en parte venía de la existencia de un convento, de las disciplinadas monjas que lo albergaban, de las iglesias cercanas, de la gran cantidad de árboles y sus nidos, del frescor de las tardes y la convivencia amistosa con La Casona, lugar de envergadura que muy

pocas ocasiones, como la del fallido golpe de Estado de febrero de 1992, fue punto de desasosiego. Ningún lugar mejor para crecer jugando en las calles, con tal vez una única excepción: la existencia de un personaje que apodaban El Loco Rosita y que, al menos a mí, inspiraba algo de miedo y cierta distancia.

Era un hombre desequilibrado que vivía en las calles y a quien los muchachos gustaban de echarle broma. A la salida del liceo le gritaban “¡Rositaaaaa!”, y él saltaba lleno de furia a perseguirlos para azotarlos, cosa que nunca supe que hubiera logrado. Aun así, cuando los padres pretendían mantener las aventuras de los chicos a raya, era común escuchar: “Cuidado y te lleva el Loco Rosita”, que entre risas y picardías era sentencia suficiente para recoger los espíritus de desobediencia en el placentero reino de matas de mango y familias conviviendo en paz. Que, después de todo, para eso habían escogido Caracas como lugar de cobijo y rescate, refugio afable para muchos que huyeron del hambre y las penurias europeas de la posguerra.

Y las luces, las nocturnas luminarias de anuncios y letreros que yo vislumbraba maravillada desde el balconcito que tenía el inmenso cuarto que compartíamos mis hermanos, mi cantarina abuela Rosa y yo. Podían verse sobre todo asomando el rostro hacia el oeste anochecido, fijando la brújula visual rumbo a los Palos Grandes y más allá. Si cierro los ojos, aún hoy, puedo reconstruir los instantes en que mientras escuchaba la dulce voz del ángel rosado cantar las epopeyas lejanas de tiempos portugueses, gallegos y barceloneses, yo apagaba poco a poco mi mente perdiéndome en el titilar rojo y blanco de las vallas lumínicas hasta acabar dormida en una sillita tejida de plástico azul y blanco, la misma que me acogía en mis tardes de tareas para aprender a leer y escribir acompañada de la sabia paciencia de mi madre, la incansable. Crecí en la Caracas luminosa, la que mostraba en calles y largas avenidas las más impresionantes propuestas publicitarias montadas en andamiajes de tubos de neón. Así era, no solo en los Dos Caminos y los Palos Grandes, sino en la Gran Avenida de Sabana Grande y, en especial, la Casanova de las décadas del 60 y 70, sitios de paseos y comercios, lugares de encuentros, puestos de la memoria citadina bucólica y trashumante.

Eso era el mirar al oeste en las noches, una experiencia para recordar con los ojos cerrados. Mirar al este fue siempre, sin embargo, el encuentro con el otro hogar, uno muy especial que no puede olvidarse con facilidad: el liceo, siempre reconocido por los lugareños como El Experimental. Entré al Instituto Experimental de Formación Docente a los cinco años y egresé recién cumplidos los 18, y de allí a la Universidad Central de Venezuela para estudiar periodismo.

Como una paradoja, aquella gran escuela normalista que fue el IEFD representó en la primera parte de mi existencia el coqueteo por la docencia como profesión y misión de vida, pero yo escogí graduarme en ciencias y humanidades para luego estudiar comunicación social. Con mucha seguridad la profesora que soy hoy está muy influenciada por las vivencias del lugar de mis primeros amigos, de sus amplísimos salones de sabidurías y enseñanzas ciudadanas, de su largo y descendente pasillo central de escaleras de granito que nos albergaba todos los días entre columnas celestes, jardines y amplios patios de árboles. Yo casi que creo que todos los niños y jóvenes

que vivíamos en los Dos Caminos estudiábamos allí, además de los que venían de Montecristo, Campo Claro, Los Ruices, Boleíta, el barrio La Lucha, El Marqués, La Urbina, Petare y Palo Verde.

El gran liceo era una casa enorme y una experiencia educativa que es muy difícil no añorar en estos tiempos de incertidumbres y rumbos perdidos.

RAZÓN POÉTICA, RESONANCIA ÍNTIMA

La primera novela que recuerdo haber leído de niña fue *Corazón*, de Edmundo de Amicis. Es curioso que, casi 45 años después, yo estudiaría con Adriana de Amicis, quien resultó ser bisnieta de aquel autor italiano que me brindó mi primer encuentro con la literatura como fuente de placer y sufrimiento. *Corazón* tiene por protagonista al pequeño Enrique, un niño que vive en Turín y que en su diario va contando historias emotivas a sus amiguitos del colegio. También les lee cartas de sus padres y uno de esos relatos se hizo muy popular, con los años, porque contaba las hazañas del pequeño Marcos, un chico que haría la travesía desde los Apeninos a los Alpes en busca de su mamá. Cuando un poco mayor ya encontré la historia de Marcos en la serie animada japonesa que transmitía la televisión venezolana en señal abierta, mis lágrimas no eran tan fáciles de drenar como las que habían rodado por mi cara en la lectura de las páginas del *bisnonno* de mi amiga Adriana.

Las dos nos habíamos apuntado a los cursos de la lengua ancestral en el Instituto Italiano de Cultura de Caracas. Congeniamos en un grupo de cinco adultos, bastantes mayores, que con entusiasmo infantil nos reuníamos tres veces a la semana para recibir clases y practicar el idioma de nuestros padres, abuelos o tíos. No pasaron muchas confidencias antes de que supiéramos el origen célebre de la compañera de estudios. Todos en el grupo habíamos leído *Corazón*, pero no todos recordaban sus lágrimas. Por casualidad, aunque no me extrañaba, yo sí lo hacía. Ya de niña tenía una imaginación muy volátil: cualquier detonador en el ambiente me era suficiente para imaginar los duros

Ya de niña tenía una imaginación muy volátil: cualquier detonador en el ambiente me era suficiente para imaginar los duros momentos no solo del niño Marcos, sino de los que mis propios personajes inventados sufrían entre batallas, guerras, desolaciones, abandonos, peleas familiares, adopciones secretas, engaños familiares, robos de fortunas paternas, sometimientos infaustos, casas como cárceles, camas sobre monstruos, bosques envenenados, columpios que se desprendían y proyectaban al espacio...

momentos no solo del niño Marcos, sino de los que mis propios personajes inventados sufrían entre batallas, guerras, desolaciones, abandonos, peleas familiares, adopciones secretas, engaños familiares, robos de fortunas paternas, sometimientos infaustos, casas como cárceles, camas sobre monstruos, bosques envenenados, columpios que se desprendían y proyectaban al espacio, desolaciones estelares, ovnis que se llevaban niños, bailarinas sometidas a bailar por comida, serpientes guardianas de secuestradas niñas... Los míos y los de De Amicis fueron personajes compañeros en mis tardes de lúdicas ensoñaciones.

La niña que fui nació cerca de las ocho de la noche del viernes 16 de julio de 1965. Según lo reporta mi mamá y la prensa de la época, ese día llovió sobre Caracas como nunca había ocurrido. El dato encontrado de mis propias pesquisas es espeluznante: a la ciudad le había caído 108,8 milímetros de agua por metro cuadrado, lo que se reporta como el día más lluvioso que se había vivido al menos hasta el año 2013, fecha en que se publicó el dato en el diario *El Universal*. Además, ese día, en Nevada, Estados Unidos, se detonó la bomba atómica de 20 kilotoneladas de TNT llamada Izzer, una de las muchas que formaron parte del Proyecto Flintlock. Varios días después, el 22 de julio, en el mismo lugar se detonaría la bomba Pongee. Entre 1945 y 1992 Estados Unidos se deshizo con esta práctica de 1.129 bombas nucleares. Así que mi nacimiento estuvo con fuerza marcado por lo torrencial y lo telúrico. Razón más para sospechar que la fuente de mi recurrente insomnio y alto umbral del dolor emotivo viene también pautado por el miedo que me producen las lluvias y los temblores ocasionales de este Macondo llamado Caracas.

A los 11 años de edad, justo el 3 de septiembre de 1976, una noticia vista en la televisión me mostraría con exactitud la vulnerabilidad de lo humano frente a lo incontrolable de las tormentas oceánicas, donde las lluvias cesan al capricho de la naturaleza. El avión Hércules C-130 de la Fuerza Aérea Venezolana que transportaba al Orfeón Universitario de la UCV se había estrellado justo antes de alcanzar la pista de aterrizaje en la isla Terceira de Las Azores, en medio del Atlántico. "Todos los tripulantes murieron", resaltaba la noticia frente a mi inocente y atónica mirada. Para ese momento, aún no había vivido la cercanía de un duelo, de una pérdida familiar o amistosa. Es el recuerdo más longevo que puedo rescatar de mi memoria, en el que me veo a mi misma cargada de lágrimas y sentimientos de tristeza profunda, por aquel coro que se moría en un viaje que tenía que haber sido de alegría y felicidad plena. Ese día, en medio del dolor por unas muertes ajenas, me hice grande y comprendí que la muerte era algo certero y a la vez voluble. La marca de mis emociones debía ser resuelta, casi 45 años después, con la determinación de escribir sobre ese momento, aquella historia y sus personajes espectrales que me habían acompañado en secreto durante toda mi estadía estudiantil en la casa que vence la sombra.

El título fue lo primero que decidí: *El viaje del diapasón* traía como metáfora el momento vivido como espectadora cuando, en el escenario del Aula Magna de la UCV, el padre Francisco Dolores le entregó al maestro Raúl Delgado Estévez, al finalizar un concierto del Orfeón Universitario, el instrumento medidor que había pertenecido al maestro Vinicio Adames, la primera víctima que el párroco de Angra Do Heroísmo había encontrado al llegar al lugar donde se estrelló el avión

de la FAV. En la distancia del tiempo, no logro precisar la memoria del año en que este regreso se produjo, pero es probable que ocurriera un par de años antes del término del siglo XX.

Giambattista Vico, el célebre filósofo napolitano que vivió entre los años de 1668 y 1744, habló de las edades del pensamiento, que él clarificó en tres etapas como saber divino, saber heroico y saber humano, correspondientes a los momentos del desarrollo del hombre desde la niñez, la juventud y la madurez definitiva. Él decía que primero el niño siente sin advertir, que el joven advierte con el ánimo perturbado, se conmueve, para que el adulto maduro logre reflexionar con mente pura. Esos tres estadios se dimensionan en mi práctica escritural luego de tanto pensar desde elogios de las razones puras (positivismo) o sensibles (posmodernidad), para terminar entendiendo que el proceso del saber en un periodista viene profundamente impactado por la razón poética. Al menos, en mí así operó desde la determinación misma de crear una teatralidad que me permitiera traer al tiempo presente el impacto de un duelo ajeno tan profundo y significativo como lo fue el vivido tras la dolorosa pérdida del Orfeón Universitario en Las Azores. Como Vico, hubo una niña de 11 años que sintió fuerte un golpe inesperado, para luego dar paso a sus conmovidos recuerdos de estudiante ucevista y usar, con toda premeditación y alevosía racional, el conjuntos de relatos, crónicas, reseñas, conversaciones, cuentos escuchados durante los dos años que duró la investigación previa antes de la escritura de *El viaje del diapasón*.

La cultura antigua está ligada a las letras, la moderna a la ciencia y Giambattista Vico como mediador entre las dos posturas en pleno Renacimiento. Eso me interesó mucho. Fue un contemporáneo, según Agamben, en tanto tomó distancia de su tiempo sin negarse a él, para desfasarse anacrónico y tener así un punto de vista crítico de su realidad. Unir ventajas de lo de ayer y hoy es un ejercicio reflexivo que me permite entender el pensamiento viconiano.

Pensó Vico que para que la racionalidad moderna llegase a ser amplia e inclusiva, debía dejarse de estrecheces y segregaciones. Hoy, cuando tanto hablamos de la inclusión como mecanismo descolonizador, que nos provoca arremeter contra todo lo que nos conforma en cajas, sectores, razas y posturas, incluyendo las lenguas mismas, no deja de ser provocador este pensamiento barroco como una postura genuina, no exenta de interrupciones necesarias, ante todo dentro de los sistemas de validación científica y académica.

¿Por qué no hablamos tanto de Vico en la universidad moderna? ¿Qué de su “ciencia nueva”, definida a partir del reconocimiento de la sensibilidad y la fantasía, no tolera el compás del tiempo conformado como una carrera a ganarle al futuro distópico gobernado por la inteligencia artificial? ¿Por qué para hablar de estos asuntos tenemos que renombrar los procesos de construcción de saberes bajo las etiquetas de creación e interpretación, pues de lo contrario no son válidos en la “ciencia vieja”? ¿Cuántos años tiene entonces la universidad como lugar de proyección a futuro? ¿Cuán fresca o, por lo contrario, seca está en sus ideales?

Una razón puede estar en el cuerpo y no en la mente. Para Vico, el mediador, la racionalidad no es pura en tanto está encarnada. No puede ser impoluto lo que se goza o sufre, generando

resonancias íntimas a partir del deleite y el dolor, el asombro y la ensoñación, el imago y lo arcano, lo ancestral y lo arquetipal, que, en fin, lo que pensamos lo logra ser solo aquello que el proceso racional determina en forma de ideas abstractas.

He aquí lo revelador: también hay una racionalidad poética. No cartesiana, pero no importa, siempre que se denuncie la “discontinuidad entre cuerpo y mente”, en la que quizás el valor de lo creado no se encuentra en el cómo fue pensado, sino cómo fue sentido, imaginado, soñado o preconizado. De ahí que la más contundente sentencia de Vico sea: no podemos conocer sobre aquello que no hemos hecho o vivido.

La verdad, mi verdad, es aquella en la que tengo una incidencia directa, por tanto sale de mí o pasa por mí. Es la raíz fundamental de todo lo que escribo en el intento de conformar un teatro de lo sensible. Es mi propia esencia vicodiana, reveladora en la escritura del filósofo napolitano. Otro sur que se manifiesta y se me revela. El *verum factum* de Vico es aquel principio en que solo se puede conocer como verdad aquello de lo que se es autor, siendo la ciencia el medio para hacer conocimiento del cómo se hacen y originan las verdades. O las versiones-puntos de vista de esas premisas que damos como verdaderas. El principio de la verdad, en Vico y en el teatro sensible, es la guía a su vez de la verosimilitud en los personajes e historias que construyo dentro de mis textos teatrales. Un modo dramático de contar a partir de mi mirada en el transcurso de la propia existencia. Y la voz que se abre paso entre tantas palabras proferidas, para hacerse a sí misma en el acto de la escucha contemplada.

Como lo azuza María Zambrano, filósofa y poeta española del siglo XX, el hombre hoy no se encuentra a sí mismo en una única forma de pensamiento y expresión, llámense esta filosofía, poesía, teatro o danza. Nada lo completa, por eso busca, indaga y contempla, de modo incesante en ocasiones o fortuito en otras. La reflexión no está servida, casi siempre es necesario procurarla. Hay quienes huyen de ella, por miedo, delirio, insatisfacción o simple desinterés. O tan solo por falta de método de indagación, una guía, astrolabio o un mapa de navegación. La posibilidad que ofrece la percepción sensible y emotiva del arte, de hecho, termina siendo en ocasiones la oportunidad manifiesta de generar ese tránsito por la mirada interior, el autoconocimiento, revisión, castigo, culpa, redención y perdón. Antes ocurrió algo similar con el autor, creador o artista. Así, la comunicación en el arte es un acto de poner en común resonancias únicas, igualadas en el carácter urgente que construye tanto el emisor como el receptor a partir del objeto del deseo y la liberación que es la obra.

También Zambrano nos hace ver que así como el creador no siempre hace justicia a su propia historia de vida en el reflejo que proyectan sus personajes de la ficción, igual ocurre con los filósofos que no son capaces de atinar el reconocimiento de sus observaciones o procesos de pensamiento nacido de una escena leída en una novela, cuento o teatro; tampoco de las metáforas o parábolas escondidas en los libros poéticos que leen. Como si la literatura no fuera parte de la vida misma o por tanto su reconocimiento no fuese siempre tangente o integral. De ahí que ella propone que la

escritura, desde ese género extraño que ella entiende es la confesión, termina mostrando cómo la existencia devela verdades a través de un recorrido en que salen de sí mismas “sin ser notadas”.

El personaje de Ella, el único monólogo que contiene este trabajo doctoral y también el único que he escrito, es en apariencia el más racional de todos los ejercicios teatrales aquí expuestos. Contiene una arriesgada, más no del todo novedosa ruptura con la cuarta pared clásica del teatro contemporáneo, al sacar las acciones dramáticas de su ámbito habitual y centrarlas en un lugar lúgubre y deshabitado, para que el personaje tenga todas las libertades de interactuar con el público espectador. Sin embargo, en su escritura me permití hacer varias conectividades en mi propia percepción de la locura como tema, que trajo consigo un sorpresivo giro hacia la intimidad y aproximación sensible de muchas historias, propias y ajenas, que me tocaron profundamente en diferentes momentos de mi vida. Como una confesión de María Zambrano, *La casa sin memoria* fue escrita en una tarde, precisamente del día mismo en que fallece el músico italiano Ennio Morricone, famoso por sus extraordinarias creaciones fílmicas. A diferencia de los textos acompañantes de este trabajo, el monólogo de Ella no se produjo tras un largo tránsito por documentos, entrevistas, reportajes y crónicas. Este llegó del centro mismo de mi propia mente atribulada, por lo que su composición me resultó un hilarante intento de conectar no solo con mi propia locura, sino con la génesis de ella. Y para hacerlo, debía correr y no pensar. De otro modo no habría salido.



**CUATRO TEXTOS.
UN TEATRO SENSIBLE
SEGUNDO ACTO**

Muy lejos miraba la anciana maestra en el momento en que se estremeció por el golpe seco de los recuerdos que caían, uno a uno, en el pozo de su memoria cansada. Sus ojos veían pero no, porque estaban perdidos entre tantas imágenes que llegaban no solo de su entorno real, sino de los episodios vividos. Así es como de pronto de grises y frías calles de cruel invierno, un mar abierto de azul intensificado por la luz abrasante de las costas cercanas, de las brisas brillantes de arena, sal y uvas, de olores a pescado frito y de aceite viejo, con sus calientes pies apenas refrescados por la espuma batiente de las olas playeras, viaja sin quererlo al momento aquel del encuentro amoroso, de los labios entreabiertos esperando la pasión expresa, la entrega sin escapatorias y la sentencia final de la traición que llegaría, irremediable, porque estaba escrita. Muy lejos miraba y muy cerca sufría, no podía hacer otra cosa que cerrar los ojos y dejar que lloviera dentro de su espíritu rememorado.

De la serie *Perfume de rosas*

EL BAILE DEL SUJETO QUIETO (2021)

Por Roma Rappa

PERSONAJES

Carlos (periodista, 30 años)
Harold (fotógrafo, 25 años)
Anna (bailarina, 40 años)
Jorge (coreógrafo, 45 años)
Sonia (bailarina, poeta y filósofa, 50 años)
Paul (filósofo, 60 años)
Adolfo (bailarín, 35 años)
Chela (productora, 30 años)
David (luminista, 50 años)
Rosaria (espectadora, 16 años)

PRÓLOGO

En la escena destaca un andamio vestido con trozos de yute y cartones pintados, simulando una torre medieval. Una bailarina yace a los pies de la torre, muerta.

JORGE.- (Acaba de entrar a escena, azorado) ¡Anna, Anna, ya vamos a empezar la función! ¿Estás lista?.. ¡Anna, por Dios! ¿Quién te ha hecho esto?

Suena La muerte del cisne, de Saint Saens. Blackout.

ESCENA UNO

CARLOS.- *(Hablando por teléfono)* ¡Tienes que darme más tiempo! Necesito más datos para poder completar la nota... No, que no es una necrológica simple del adiós de una bailarina, esto va más bien para páginas de sucesos. Ya te dije que no suena a un simple accidente, aquí pasó algo más y tendremos que averiguarlo... Que no, que no pienso meterme en problemas, pero por error me convertí en un testigo presencial, ¿voy a dejar pasar esta historia sin escribirla..? A ver, jefe, solo di que me dejen la de cerrar en última página y que me esperen un par de horas... ¡Ey, que yo tengo claro los tiempos de cierre del periódico, tampoco es para que me insultes, jefecito! Te prometo una historia buena, solo retrasen la imprenta. ¡Espérenme! *(cierra la llamada)*. ¡Harold!, ¿tomaste las fotos?



La muerte del cisne.
Foto: José Reinaldo Guédez (2021)

HAROLD.- Todo muy raro, Carlos, muy raro *(cuadra su cámara, en un ángulo incómodo frente al andamio)*. ¿Cómo se cayó de aquí para quedar así de doblada en el piso? Si me hubiese montado yo, me recontra escoñeto en la caída y pal carajo todo. Pero esta pana era una bailarina muy hábil, casi gimnasta, capaz de subir y bajar este andamio como le diera la gana sin salir con un rasguño apenas. ¿Y justo caerse a cinco minutos de empezar la función? Ah vaina pa' loca toda esta escena, jefe.

CARLOS.- ¿Podrías, Harold, guardar las formas de tu lenguaje al referirte a Anna? A ver, chamo, no sé si lo entiendes, acaba de morir, un poco de respeto... *(Pausa)* Pero tienes razón, Anna es extraordinaria en sus acrobacias, qué digo, es, era... también estoy confundido en lo que vi, Harold, muy confundido.

HAROLD.- ¿Pero llegaste a ver algo, el momento de la caída, no sé, algo? Solo tú estabas en ese momento frente al escenario... *(En un paréntesis)* como siempre, obsesionado por conseguir la mejor butaca antes que de que el público entre a la sala, qué ladilla eres... ¿lograste ver el momento en que la caraja se vino abajo?

CARLOS.- ¡Harold!

HAROLD.- Perdón, perdón... ¿pudiste apreciar con claridad lo que ocurrió con Anna, aquí, hace apenas unos minutos? Por favor, Carlos, piensa, piensa con calma y háblame, tuviste



Sonia Sanoja, captada por el fotógrafo Abel Naim (circa 1992)

que haber visto cómo ocurrió todo. Apúrate, eso sí, que ya debe estar por llegar la policía y de ahí nos mandan pa' fuera o nos llevan a la jefatura. Mira, jefe, considérame, que me fumé un porrito antes de venir a esta pauta y tampoco quiero que me encanen hoy por un piquito recreativo.

CARLOS.- Calla un instante, Harold, no me dejas pensar... Yo entré a la sala y ella ya estaba sobre el escenario, haciendo sus ejercicios de estiramiento y esas cosas que hacen los bailarines para prepararse antes de empezar a bailar. Me vio, reconoció y me mandó un beso al aire, con un guiño de ojo, como siempre. No diría que era mi amiga, pero ciertamente le tenía mucho aprecio. Y creo que ella a mí, también...

HAROLD.- Ajá, pero ¿qué más viste? Detalles, jefecito, déme detalles. Recuerda que el color de una nota de sucesos se logra a punta de morbosas e implacables descripciones de lo acontecido. Lúcete, Carlitos, ¡es la tuya!

CARLOS.- ¿De verdad eres así de insensible, Harold, o es la nota de marihuana que cargas encima?

HAROLD.- A ver, es verdad que le tenías aprecio y todas esas babosadas afectivas que a veces te dan, pero no me vas a negar que la tienes de bombita para ganarte el concurso del año con esta historia. Ya lo veo publicado en la primera página del periódico: "Nuestro periodista estrella, Carlos P, se ha hecho merecedor del Premio de Periodismo de Investigación 2021 por el reportaje testimonial sobre la muerte de Anna Pandora".

CARLOS.- ¡Harold! ¡¡¡Para!!! ¿Podemos, por favor, concentrarnos en recabar las evidencias, antes de que llegue la policía?

HAROLD.- Ni que fuéramos detectives, jefecito. Yo lo que hago es tomar las fotos e irme pal carajo, que no quiero que vengan los pacos luego a querer llevarse los créditos de mi trabajo. Odio cuando me decomisan la cámara y terminan usando mis fotos para documentar los casos...

CARLOS.- Pues eso, toma las fotos de Anna y de todo el escenario, en silencio, por favor. Y nos vemos en la redacción del periódico dentro de un rato. No, mejor copia las fotos y

te vienes rápido de nuevo al teatro. Luego te cuento lo que vi. Ahora necesito hacer algo más, hablar con algunos por acá. Nos vemos, Harold, por piedad, no te dejes agarrar por la policía al salir de aquí.

HAROLD.- ¡Tranquilo, jefe! Y mosca ahí, que no entre un pendejo del público con su teléfono a quitarnos la exclusiva, publicando cualquier verga foto en Instagram. Cuida tu historia, Carlitos, cuídala, que comerás de ella por un buen tiempo, quién sabe, tal vez toda tu vida.

ESCENA DOS

ANNA.- Si en la escuela de ballet alguien me habría dicho hace años que terminaría haciendo danza contemporánea, lo habría llamado loco. ¡Ahora, la loca soy yo! Y soy una loca feliz, muy feliz. Realmente, debí colgar las zapatillas de punta hace mucho tiempo atrás. ¡Lista, Jorge! Estoy lista para mi "otro" debut, el verdadero, la danza que siempre debí haber interpretado.

JORGE.- Pues yo también estoy feliz, créeme. Mi valía como coreógrafo se verá repotenciada y todos me recordarán como el creador de la verdadera Anna Pandora, la bailarina con alma que dejó el ballet para hacer aquello para lo que verdaderamente había nacido.

ANNA.- ¡Tan bello, Jorge! La verdad, a veces no sé si me quieres o realmente te carcome la envidia de no haber llegado a brillar tanto como yo. Igualmente, gracias por el gesto y las palabras. Pero recuerda, te conozco desde el día en que llegamos juntos a lo que fue nuestra primera clase de ballet. Insólito es que siempre te tenga que recordar que no debes guardar las apariencias conmigo, que no hace falta.

JORGE.- Anna, Annita, siempre tan dulce y lapidaria. Pues sí, es verdad, también estoy feliz porque hayamos hecho esto juntos. ¿Quiénes, si no? Tú necesitabas a alguien que te rescatara de un olvido seguro si seguías insistiendo en interpretar a las desquiciadas de Odette-Odile en el *Lago de los Cines*. Y yo te quería a ti, siempre te quise, tampoco lo olvides.

ANNA.- Lo nuestro no tenía futuro, lo sabes muy bien. ¡Supéralo ya! Desde hace mucho has debido pasar la página y aún no lo haces. Sabes que igual siempre te amaré. En el odio más profundo, te amaré a morir. Pero hoy no es día de lamentos, por favor, en este momento déjame brillar con nuestra coreografía...

JORGE.- ¡Con mi coreografía!

ANNA.- ¡Nuestra! ¿Acaso no soy yo el cuerpo que interpreta tus alocadas ideas, haciéndolas historias que contar? Mi cuerpo, el que narra, mi piel que susurra, mis movimientos

que cantan... Soy yo, la creación perfecta de esta maravilla, la única posible, la danza... Soy una sanadora espiritual, una sacerdotisa: mi cuerpo prohibido, solo la danza lo puede tocar.

JORGE.- *(Sorprendido)* ¿Cuánto te metiste en la nariz antes de venir al teatro? ¿O es que ahora eres poeta? Te lo digo yo: no intentes engañarme, es inútil. Te conozco Anna, tanto, ¡tanto!, que podría escribir por ti tu propio diario íntimo. Tú amas y odias la danza con la misma intensidad con que me miras a mí como tu rival, como aquel que no te dejaba triunfar ni lograr una vertiginosa carrera en el ballet. Nos odias por igual y con la misma estás aquí a punto de estrenar mi obra.

ANNA.- Tú lo impediste, al menos lo intentaste, lo recuerdo muy bien. Me rogaste que no me fuera a París para disfrutar la beca que había ganado. Mi talento merecía estar en los salones de la Escuela de la Ópera y lo pude lograr solo porque cerré mis oídos a tus pedidos y lamentos. Me temías y al mismo tiempo no te veías sin mí. Tuve que volar y en el fondo tú sabías que debía hacerlo.

JORGE.- ¿Para qué? Solo lograste enajenarte en el estrellato y creerte que mucho de Odette y de Odile pertenecía realmente a ti. Es verdad que triunfaste, Anna, pero ya debes saber que aquella no era tu danza, nunca lo fue.

ANNA.- ¿Solo porque tú querías que aceptara el puesto de bailarina principal en tu incipiente compañía de danza contemporánea? ¡Qué egoísta fuiste siempre!, tan solo anhelas aprovecharte de mi reputación y mi talento, porque desconfiabas de que tú solo podías llegar alto. Fue inútil, a fin de cuentas, que me hayas herido con tu distanciamiento, porque de igual manera lo ibas a lograr, tarde o temprano lo lograrías...

JORGE.- *(Ensimismado)* ¡Triunfarás, Anna! Esta noche conocerás lo que es verdaderamente hacer que el público baile en sus quietas butacas. Te prometo la vida, aunque no me hayas dejado amarte.

ANNA.- No me digas más nada, por favor. Déjame sola, comenzaré a prepararme para la función...

JORGE.- ¿Qué te pasa, estás bien?... Te conmoviste, Anna Pandora, ¿en serio? Bueno... Dale, comienza con 15 minutos de ejercicios de barra y luego repasa el trabajo con el andamio. Haz, aunque sea una vez, el recorrido de la caída mentalmente, antes de montarte y probarlo.

ANNA.- ¿De verdad me amaste?

JORGE.- ¡De verdad te amo, Anna Pandora!

ESCENA TRES

CARLOS.- ¡Esto es un desastre, todo! Aquí nadie está, nadie vio nada, ella sola, todo el escenario gritaba peligro y ella aquí sola... ¡Jorge! Ven, tenemos que hablar.

JORGE.- *(Entra a escena, muy nervioso)* Por favor, Carlos, no escribas nada todavía. Permítenos entender qué le pasó a Anna, cómo pudo caerse y morir así, antes de que el teatro se nos llene de policías y periodistas, todos pescando en río revuelto.

CARLOS.- Pero aquí pasó algo inexplicable y ella está ahí, tirada sobre el linóleo, muerta. ¿Qué ocurrió, Jorge? Tú estás a cargo de este espectáculo, algo tienes que saber. ¿Por qué estaba sola sobre el escenario si la función estaba a punto de comenzar? ¿Dónde estaban los otros bailarines, el luminista, la productora, los técnicos? ¿A quién le tocaba estar en cabina? Todo aquí huele a chamusquina, como si de pronto lo ocurrido no fuera un accidente, sino algo más...

JORGE.- Para, Carlos. ¡Detente! No empieces con tus teorías. Anna se cayó del andamio, no sabemos aún cómo ni por qué. Imposible que haya otra historia que contar. Tú mismo lo acabas de verificar: aquí no había nadie más que haya podido hacerle daño a mi Anna.

CARLOS.- ¿Tu Anna? Ummm... Prepárate, Jorge, la policía está a punto de llegar. Alguna explicación tiene que tener esta absurda muerte y me temo que te corresponde darla. Por mi parte diré que en el momento en que yo entré a la platea, Anna era feliz preparándose para su función. Bajaba y subía del andamio con impresionante destreza, al menos hasta el momento que un extraño movimiento en el telón del escenario se enganchó a ella, haciendo que cayera estrepitosamente. En ese momento llegaste tú al escenario y la encontraste ahí, tirada. Fuiste tú quien primero dio cuenta de su muerte. Anna, por más extraño que suene, murió ejecutando una danza para la que ella había nacido. ¿No es muy extraño esto?

JORGE.- Lo es, lo es, para qué negarlo. Tampoco comprendo nada... pero, ¿dices que hubo un movimiento en el telón que hizo que Anna se cayera?

CARLOS.- Yo no dije que el telón fuera la causa de su caída. A ver, Jorge, ¿seguro que en la tramoya no había nadie? ¿Cómo pudo moverse el telón si el teatro estaba cerrado y no corría el aire? Extraño, todo esto luce muy extraño. Y la policía está a punto de entrar. ¡Convoca ahora mismo a todos los miembros de la producción acá al escenario, Jorge! A ver qué tienen que decir cada uno de ellos.

Blackout.

ESCENA CUATRO

Carlos está sentado al borde del escenario, de cara al público. Habla dirigiéndose a los espectadores. En escenario se iluminan dos puntos: a la izquierda se encuentra Paul, sentado en una silla, libro en mano, y a la derecha está Sonia, de pie, malla negra y arropada en gruesas cuerdas blancas. Carlos no los puede ver, solo los escucha: son voces en su consciencia.

CARLOS.- ¿Por qué están ahí sentados, tan inmóviles? Supongo que la danza significa algo para ustedes. Por ejemplo, diga usted, señor, sí, usted, quien está sentado en la segunda fila, cuénteme por qué está aquí. ¿Su sobrina baila en el cuerpo de baile y su esposa, es decir, la orgullosa tía lo obligó a venir? ¿No? ¿Vino por cuenta propia? No está mal eso, me interesa conocerlo, amigo. Sí, lo considero ya mi amigo. Para mí, la danza fue un hecho fortuito, pero hoy es el modo como me gano la vida. Sí, aunque no lo crean, me sostengo en este mundo gracias al trabajo que realizo en el periódico, escribiendo reseñas sociales y, de vez en cuando, alguna que otra entrevista a coreógrafos o bailarines. Hoy estaba en el teatro por el estreno de *Los singulares*, pero, por lo visto, aquí entre nos, esto se canceló por razones sobreesididas: la protagonista cayó muerta y nadie sabe qué y cómo pasó. ¿No les parece extraño? ¿Alguien acá tiene alguna hipótesis con los pocos elementos que encontramos en la escena? Cuénteme, señora de la tercera fila, ¿qué piensa usted? ¿Sospecha de Jorge, el director? Ummm, no sé, pero tampoco me fío de él... Les decía que mi historia con la danza comenzó de un modo poco predecible...

JORGE.- (*en off*). ¡Equipo de producción, reúnanse en el escenario en cinco minutos, que no falte nadie!

CARLOS.- Un día conocí a una pequeña que iba sola y muy apresurada por la calle que yo recorro a diario para ir desde mi casa al periódico. Por el moño en la cabeza y su rosada vestimenta, ya había sospechado yo que ella se dirigía a su escuela de baile. La niña, en un momento de duda frente al rayado peatonal, se detuvo en seco y clavó sus ojos en mí: "Señor, ¿me daría la mano para cruzar la calle de forma segura, por favor?". Me sorprendió, no lo esperaba ni mucho menos pude negarme. Era tan pequeña y madura al mismo tiempo que no tuve escapatoria. Después de todo, su solicitud de auxilio era correcta y muy educada. Así que la tomé de la mano y mudo total la acompañé hasta el lado contrario de la calle, apenas el semáforo se puso en rojo. Ella, en cambio, no paró de hablar y hablar: pude conocer en la breve y eterna distancia que separaba una acera de otra que ella era la mayor de cinco hermanitos, que iba a la academia de ballet desde los tres años, que su sueño era bailar en la compañía nacional cuando tuviera edad para audicionar y formar parte del cuerpo de baile, que la danza era todo para ella porque la hacía soñar y ser libre en sus sueños... Y sin darme cuenta estaba parado con ella tomada de la mano en la puerta del salón de danza, recibiendo el saludo de una anciana maestra que la

estaba esperando para iniciar la clase. No pude resistir quedarme en aquel umbral y maravillarme con los movimientos hermosos y acompasados que la niña y sus compañeras hacían al ritmo marcado por el pianista en aquel lugar de altas ventanas y luz creativa. Corrían, giraban, saltaban de un lado a otro del salón de pisos de madera y barras en los muros, dibujando diagonales de eléctricos gestos. Todo brillaba y lo que nunca había llamado mi atención estaba ahora cargando de sentido mis ojos y mi espíritu sensible. ¡Sentía yo que bailaba también! Aplaudí como loco al finalizar la sesión y con la misma me fui de allí corriendo, apenado. Al día siguiente regresé con la pregunta más difícil que nunca he hecho, ni siquiera a lo largo de mi carrera como cronista social: “¿Aquí dan clases de ballet para personas como yo?”. Y bueno, no, me dijeron que no, que lamentaban no haberme conocido al menos unos 10 años antes, pero que por mi edad no tenían mucho que enseñarme... Y ahí terminó mi fugaz sueño de convertirme en bailarín y comenzó, paradójicamente, una historia más larga como espectador avezado.

SONIA.- *(Bailando)* Quien ve la danza es quien la interpreta. No soy la bailarina quien contempla, eres tú que me estás viendo, tú quien construye el sentido y el significado de mi baile, de lo que crea mi cuerpo entre estas cuerdas. Es la celebración de la vida... *(Pausa su baile y mira al público)* Y se juntaron, uniendo sus fuerzas y sus energías, ellos, los más débiles, pero también los más sagaces porque, sabiéndose frágiles y perecederos, aprendieron a ver y hacer significativa y coherente esa visión...*

PAUL.- *(Mientras lee)* Para que ustedes tengan idea de lo que sobre este escenario ocurre y lo que los bailarines expresan en una obra llamada coreografía, es porque antes se cumplió un proceso de prefiguración y acontecimiento mismo del acto de crear la danza. Yo lo llamo la primera y segunda mimesis, mientras que la tercera está allí, en sus butacas, ustedes mismos, sí, ahí, quietos, formando el pleno sentido de la obra y restituyendo el tiempo de la narración. Piénsenlo, no lo dejen solo como un asunto del filósofo, porque también pueden contar la historia, del mismo modo y a la vez diferente de aquella que el coreógrafo intentó plasmar...

CARLOS.- *(Ensimismado)* Durante muchos años me he preguntado qué sentido tiene sentarme ahí, en la platea, a ver una y otra vez a Anna Pandora interpretar el rol dual del *Lago de los Cisnes*, con la intensidad expresiva de un ave que transfigura su corporalidad hasta convertirse en un objeto de deseo para los hombres y las ambiciones asociadas al poder, el poder de poseer al otro, de determinar su destino, de cómo será su vida y también su muerte, de la dominación a través del cuerpo frágil y blanco o determinado y negro, de la torceduras aplicadas a la línea del tiempo lógico, espacio de una narración que por inexplicable artilugio atraviesa mi propio sentido corporal al punto de sentir que yo bailaba con ella, junto a ella, en ella misma... la danza siempre me ha resultado un misterio que inquieta mi mente, buscando persistente resolverlo... Y ahora, sin querer ni buscarlo, estoy aquí en un entresijo

de circunstancias extrañas, ante el cuerpo inerte de Anna, que ya no danza ni respira. ¿O ya no respira porque no danza?

Se levanta y sale de la escena.

ESCENA CINCO

Anna está practicando en el andamio cuando llega Adolfo, su pareja de baile.

ANNA.- Adolfo, amor, ¿me ayudas a subirme a lo alto de la torre? Hay un trozo de tela suelto que no me gustaría encontrarme atravesado en la escena de la rodada.

ADOLFO.- Claro que sí, cariño, pero te costará el favor (se ríe).

ANNA.- Ya te dije que no tengo, que ya no consumo, que lo dejé. Por Dios, por qué te cuesta tanto entenderlo...

ADOLFO.- (*Hace ejercicios de estiramiento*) Porque nadie lo deja así, tan fácilmente, de un día para otro. Esto se consume hasta el final, de eso se trata.

ANNA.- Pensé, por lo contrario, que se trataba de cuidar el cuerpo como un templo, de no intoxicarlo más allá de las descargas energéticas que la misma danza nos produce al ejecutarla...

ADOLFO.- ¡Por Dios, Anna! No te queda bien hacerte la filósofa ni mucho menos la reflexiva... Anda, chica, no me niegues un poquito. Solo necesito entonar. Este estreno me tiene de los nervios. No sé, nunca me había pasado algo así con un espectáculo. Esto de *Los singulares* me ha dado algunos sustos desde el primer día de ensayos.

ANNA.- ¿Sustos? No te entiendo, Adolfo. La que tiene que arriesgar caídas en el andamio soy yo, solo yo. ¿Qué te podría pasar a ti? Nada, tú solo me sostienes para subir y luego me esperas en la bajada, nunca ha habido un riesgo para ti, más allá de una sobredosis inconveniente que podría poner en jaque el estreno a pocos minutos de dar sala al público. ¿O no?

ADOLFO.- Tampoco así, Anna, tan solo quería que me compartieras un poco, más nada que para ponernos alegres y pasarlo bien, como antes, como en los viejos tiempos.

ANNA.- Tiempos que no me apetece recordar justo ahora. Vamos, deja la pedidera y ayúdame a subir. Esa tela de allá arriba sí me tiene nerviosa y quiero resolverlo ya. Chela no la recogió bien, siempre incompetente... Uff, no se puede contar con nadie.

ADOLFO.- *(Mientras la ayuda a subir al andamio)* Siempre pensé que Jorge era tu proveedor, ¿sabes? Pero pude comprobar que él no está en el negocio, que es más sano que una manzana verde y aburrido como un libro sin carátula.

ANNA.- *(Se ríe)* ¿Y soy yo la filósofa? A ver, al menos intento un discurso más elaborado y menos básico que eso. Fíjate, Adolfo, Jorge tiene muchas capas y a ti no te creo capaz de llegar a conocer lo que está en el fondo de todas ellas. Solo te digo eso...

ADOLFO.- *(La ayuda a bajar)* ¿Y tú sí? ¿Sí lo conoces bien? ¿Tan bien que decidiste dejarlo luego de años de relación? Anna, Anna, tú también estás llena de misterios ocultos. No te entiendo, nunca entendí por qué aceptaste interpretar este rol si tanto lo odias.

ANNA.- Se odia a las personas, mas no a la danza. Eso lo deberías saber ya, amado bailarín principal...

ADOLDO.- No, de verdad, no te tolero cuando te pones el negro leotardo de la intensa Odile. Dime si me vas a compartir lo que quiero, si no me voy al camerino. Tengo mucho que preparar.

ANNA.- Busca en mi bolso, tal vez me quede un poco escondido por ahí...

Sala Adolfo y Anna se queda sola frente al andamio.

ANNA.- ¿Qué haces ahí? ¡No debes estar aquí! Regresa a tu puesto y corre, muévete rápido, la función está por empezar.

ESCENA SEIS

Llegan, azorados, Jorge, Chela, David y Harold. El cuerpo de Anna sigue inerte al pie del andamio. Carlos está inquieto, cruzando el escenario de un lado a otro.

CARLOS.- ¡Por fin llegaron! ¿Quién vio algo de lo que pasó con Anna? ¿Cómo pudo caerse de esa manera?

HAROLD.- *(Nervioso)* Jefecito, dése prisa con su interrogatorio. Camino acá vi un par de patrullas policiales que seguro vienen al teatro. Ya la noticia llegó a la cola del público afuera, hay un alboroto grandísimo, la gente quiere entrar y ver lo que pasó.

CARLOS.- ¿Copiaste las fotos? ¿Las trajiste?

HAROLD.- Toma, aquí están, señor comisario...

CARLOS.- Los chistes para después, Harold... (*Ve las fotos*) Ummm, algo extraño aquí que no cuadra, esta sombra... (*A Harold*) ¿La ves? ¿Puede ser una sobre exposición de luz?

HAROLD.- Para nada, es más, la sombra de una persona, tal vez pequeña, no muy alta...

CARLOS.- (*A Chela*) ¿Dónde estabas tú antes de iniciar la función?

CHELA.- (*Nerviosa*) Bueno, eh, la verdad... ¿Acaso no se puede uno tomar un café antes de un estreno tan estresante como este?

CARLOS.- ¿Estresante? A ver, cuéntame todo...

CHELA.- ¡Yo no tenía nada en contra de Anna!

CARLOS.- ¿Te he acusado de algo, Chela?

CHELA.- Pues no entiendo este interrogatorio, ni por qué eres tú quien hace las preguntas.

CARLOS.- Si lo prefieres, esperamos a la policía. Total, está a punto de llegar, ¿no?

CHELA.- (*Más nerviosa aún*) Tampoco dije eso... Verás, es que yo, realmente, cómo decirte... ¡Pues sí, vale, peleé con Anna todo el día y hasta le menté la madre! Pero porque es, ¿era?, bueno, no sé, que es muy necia y lo complica todo, justo antes de iniciar la función.

CARLOS.- ¿Lo complica todo?

CHELA.- Sí, con exigencias de último minuto, que si corta la tela aquí, respuntea la malla de este lado, mueve el andamio un poco hacia atrás... ¡Estaba especialmente ladilla y nerviosa hoy! Y por eso me fui por el café, luego de cumplirle a la niña todos sus deseos.

CARLOS.- Creo que era algo más que deseos, ¿no crees tú? ¿Es posible que a Anna le estuviera preocupando algo especialmente, más allá de los detalles del escenario?

CHELA.- ¿Qué te puedo contestar yo? Imposible saber qué estaba pensando ella. Además, no era especialmente comunicativa conmigo, más allá de darme órdenes y hacerme correr para cumplirlas. Nada amable, por cierto...

DAVID.- (*Interrumpe*) Sí había algo que le preocupaba...

CARLOS.- (*Brusco*) ¡Habla! No nos queda mucho tiempo...

- DAVID.- No se sentía segura con el columpio que instalamos detrás del andamio. No se ve desde la platea, la idea es que esté ahí para subirnos los técnicos a ajustar las luces que están colocadas justo encima del dispositivo...
- JORGE.- *(Interrumpe)* Lo hablamos mucho, en todas las reuniones de preproducción y en cada ensayo general: el columpio no le afectaba en nada mientras ella subía y bajaba según lo pautado en la coreografía.
- CARLOS.- Pero tal parece, según David, que esa preocupación seguía ahí. ¿Pasó algo durante el montaje de la obra que le hiciera tener esa aprehensión por él?
- JORGE.- ¡Nunca pasó algo inadecuado, todo ha salido bien en este montaje! ¡Siempre bien!
- CARLOS.- No estoy haciendo acusaciones, pero lo cierto es que aquí está Anna, en cuerpo sin vida ni danza que ejecutar. Algo tuvo que pasar y provocar su caída. ¿Por qué tan aprensivo, Jorge?
- CHELA.- Será por los misterios que ella quiere ocultar...
- CARLOS.- ¿A qué te refieres?
- JORGE.- *(A Chela, molesto)* ¡Calla, impertinente!
- DAVID.- Creo que ya no podrás guardar mucho más el secreto, Jorge. Anna no era perfecta y nadie mejor que tú para saber que así era. Maravillosa, hermosa bailarina, pero tenía sus demonios bien adentro. Toda Odette y Odile en el mismo ser.
- CARLOS.- Repito, si no me lo cuentan a mí, igualmente tendrán que hablarlo con la policía. Seguro se los llevarán a todos a Comisaría. Decidan contarle todo, pero háganlo ya... *(Inquieto, mira detrás del andamio)* ¿Quién está ahí? ¡Detente!

ESCENA SIETE

Anna acaba de llegar al escenario, con ropa de calle todavía, nerviosa revisa su cartera e intenta conseguir algo que no encuentra. Comienza a cambiarse con el vestuario que tiene colgado en el perchero a un lado del escenario. Mientras lo hace, Jorge llega, sigiloso, y se queda contemplándola, abobado, realmente como un adolescente enamorado.

- ANNA.- Ah, eres tú...

JORGE.- Siempre yo... No te molesto, me voy, termina de cambiarte y comienza a estirar. En minutos iniciaremos el ensayo general...

ANNA.- Espera, no te vayas, quería hablarte.

JORGE.- Tú dirás.

ANNA.- Quiero ofrecerte mis disculpas por lo de anoche. No quise comportarme así ni que terminara nuestro encuentro de esa manera. Solo que, ya sabes, esto puede más que yo, me domina, no puedo controlarlo.

JORGE.- O no quieres hacerlo...

ANNA.- ¿De verdad piensas que no me empeño, que no quiero, que no lo intento en cada minuto de mis días? Poco me conoces, amado mío...

JORGE.- Jorge, aquí soy Jorge y soy tu director por lo pronto. Te pido entonces que estés lista, que en breve comenzaremos a trabajar. El estreno es esta noche y todo deberá estar muy bien montado, no quiero errores ni cosas raras. Merecemos el éxito con *Los peculiares*, la coreografía que siempre quise hacer para ti.

ANNA.- ¿Llamas "cosas raras" a mi problema?

JORGE.- No Anna, esto no se trata solo de ti. No todo el mundo gira a tu alrededor. Te pido que te concentres en tu trabajo y mantén el espíritu de lo que hemos hecho todos estos meses juntos. Adolfo está por llegar y quiero que repasen el dueto del andamio, que todo esté perfecto. El ensayo de ayer no me gustó, me preocupa que él te deje caer nuevamente durante la función. ¡Eso no deberá pasar nunca más!

ANNA.- No fue su culpa, ya te lo dije...

JORGE.- Es su responsabilidad que a ti no te pase nada durante la escena de tu escape del castillo. ¿Solo eso justifica su rol dentro de la obra y viene a dejarte caer? Si lo vuelve a hacer, no volverá a bailar conmigo.

ANNA.- Yo solo quería decirte que...

JORGE.- Nada, Anna, no tienes que justificarte, ni decir nada. Te entiendo más de lo que tú misma logras hacerlo, créeme, no te juzgo. Solo te pido esto: regálame tu don hoy y hagamos juntos que este estreno sea maravilloso. Lo merecemos...

ANNA.- Está bien, solo te pido, por favor, no le cuentes a nadie lo que pasó anoche en tu casa...

JORGE.- ¿Por qué habría de contarlo?

ESCENA OCHO

David y Chela ultiman detalles en el escenario. Llega Adolfo, azorado.

ADOLFO.- ¿Dónde está Anna?

CHELA.- En camerino, preparándose, ¿por qué? Si estás buscando consumibles, mejor ve hasta allá y resuelvan lejos del escenario. No quiero volver a barrer y coletear el linóleo antes de la función. Todo aquí está listo, par de bellezas...

ADOLFO.- ¡Amargada!

CHELA.- ¡Drogadicto!

DAVID.- ¡Ey, llevemos la fiesta en paz! A ver Adolfo, ¿en serio quieres consumir a esta hora? ¿Acaso buscas que se te caiga Anna otra vez del andamio? Jorge te matará si lo del ensayo de ayer vuelve a repetirse.

ADOLFO.- ¿Y no pudo ocurrir que la caída la provocara otra cosa, como un foco fuera de lugar allá en la tramoya?

DAVID.- ¿Intentas lanzarme tu error a mí?

CHELA.- ¡Del carajo este tipo!

ADOLFO.- No, tan solo te recuerdo que ayer te vi recogiendo las luminarias que no debían estar ahí, en el centro del andamio, sin que Jorge lo notara, pero yo sí...

DAVID.- No sabes ni lo que estabas viendo, con la nota que cargabas encima...

ADOLFO.- Sí, sí sé lo que vi. Y tú también lo sabes.

CHELA.- *(A David)* ¿De qué hablan? Por favor, no me ocultes nada. Estoy contigo en esto, no lo olvides.

Salen de la escena, mirándose recelosos entre sí.

ESCENA NUEVE

Carlos vuelve a sentarse al borde del escenario. Esta vez, Sonia y Paul lo acompañan. Durante un par de minutos se quedan callados, mirando al público, como si lo estuvieran estudiando. Carlos es quien rompe el silencio.

CARLOS.- ¿Qué opinan ustedes? ¿Hubo aquí un asesinato o tan solo un infortunio? ¿Por qué no se han ido para sus casas? Es claro, a estas alturas, que la función no iniciará, que *Los singulares* no se estrenará y que Anna no volverá a bailar en esta vida. ¿Por qué están tan quietos? ¿Qué los hizo quedarse en sus butacas? ¿El deseo no consumado? ¿La danza que no pudieron sentir en sus mentes? Estoy, de verdad, intrigado... *(Se dirige a alguien del público)* ¿Me quieres contar lo que tú estás entendiendo de esta historia? *(Escucha la respuesta)* Ummm, si supieras que también lo he pensado. Raro, muy raro todo lo que aquí está pasando.

SONIA.- *(También se dirige al público)* Están ahí, sin moverse, porque la danza los convocó. Yo creo que ella es una expresión libre de creación y sé que ustedes también lo saben. *(Ahora a Carlos)* Querido, *la danza está desprendida de los movimientos codificados y esclerosados precedentes del impulso apenas naciente de la vida interior, que se manifiesta a través del cuerpo.* Por eso estamos aquí, quietos pero queriendo hacerla. Inmóviles y a la vez resonantes en el espíritu de ella. *Ella que es esa realidad espacio-temporal que llamamos coreografías, que transcurre en una combinatoria de lo estable y lo inestable. Y él, el cuerpo, ese dócil que es maleable al ritmo, que a la vez se impone y le hace resistencia para que la danza surja en su totalidad.** Es el amor, copulan y lo hacen renacer.

PAUL.- *(Al público)*. Yo, en cambio, creo que ustedes no se mueven de sus butacas porque aún no completan la triple mimesis del tiempo de la narración. ¿Cómo restituir el relato si todavía no llegamos a su final? ¿Qué pasó aquí realmente? ¿Quién pudo hacer algo en contra de Anna sobre este escenario? Algo se guardan Chela y David. Creemos que a ellos no les caía bien la bailarina, pero no al grado de querer hacerle algo malo. Adolfo dependía de ella y Jorge, su amante y rival, la protegía de algo que estaba fuera de control en ella misma. En algún lugar de desquicio, la autora de esta obra configuró la narración y solo ella sabe, en este momento, lo que pasó y cómo ocurrieron los hechos. A cambio, a todos los presentes aquí, ustedes y nosotros, solo podemos especular, indagar como hace Carlos o simplemente sospechar. El análisis de nuestras mentes puede conducirnos a la verdad o no. La narración de esta historia es una invitación a ver nuestras experiencias vividas, cómo nuestras memorias están ordenadas o articuladas por la trama de esta extraña muerte ocurrida cinco minutos antes de que ustedes entrarán aquí. Estamos, seguramente, presenciando el inicio de una leyenda. La mimesis es la construcción del mito mismo, creo yo. El mito de la bailarina que al escaparse del secuestro de su propia personalidad ficticia,

consigue la muerte dulce cual cisne que luchaba por su propia liberación. Murió donde quería vivir: sobre el escenario.

SONIA.- (Al público) ¿Saben por qué pasa esto? *Al danzar se crea una dimensión extensa, una ilusión de otro espacio. Uno amaría detenerse en ella para siempre. Pero otra extensión adviene y hay que apresarla. La danza es vértigo. Vértigo de caer instante por instante en una eternidad cada vez distinta.**

Sonia se levanta, recoge sus gruesas cuerdas blancas, las aprieta fuerte sobre su pecho, se coloca en medio del escenario y danza. Su danza es telúrica y en extremo hermosa.

ESCENA DIEZ

Suena el adagio del Acto II del Lago de los Cisnes, de Piotr Ilich Tchaikovsky. Acaba de salir Adolfo de la escena y Anna se queda sola. Prepara su cuerpo para su baile, lo estira, lo pone a tono. Ensaya algunas piruetas y se aplaude a sí misma, por la ejecución perfecta que realiza. Se detiene en seco y por un momento se queda quieta, ida del mundo que la rodea, totalmente desconectada.

ANNA.- (Regresa bruscamente) ¡La cagué! Anoche metí la pata hasta el fondo más profundo, del que no se sale inmune ni vivo. Pude resolverlo todo con Jorge, finalmente, pero el delirio me intoxicó. No supe ni pude controlarme. Quería decirle tantas cosas: que nunca lo había olvidado, que en París no hacía otra cosa en mis largas noches de desvelo que buscarlo en mi almohada, pensar en él, en qué estaría haciendo en esta ciudad furiosa de la que yo me había escapado para buscar mi rutilante carrera como bailarina clásica, si me recordaba o, por lo contrario, me habría olvidado por otra bailarina más dócil y deseosa de bailar su danza, si a pesar de todo me seguía queriendo. "Nunca dejé de amarte, Jorge". La frase la tenía ensayada, una y otra vez, ¿qué podía salir mal? El miedo, fue el miedo. Siempre es él. Me asusté y me excedí. Tomé más vino del que recuerdo en noche alguna y la dosis de droga tampoco fue normal. Me volví loca, me puse alegre, canté, bailé sobre la mesa, lo rompí todo a mi paso. La excitación fue desbordante y terminé culpándolo de mi rumbo perdido, de no haberme retenido, de mi enajenación y de mi propia dependencia a todo lo tóxico, incluido él. Debí ser una cita amistosa, amable, pero la convertí en un infierno, en un momento digno de olvido. No sé ni cómo estoy aquí en pie. De modo que destruí mi última oportunidad de ser feliz, de forma real y completa. Porque mi danza se ha alimentado de mis dolores y miedos, construyendo sobre mí la falsa imagen de la bailarina segura, arrolladora y poderosa. Todo es mentira: sin mis miedos no habría llegado a ninguna parte. Esa es mi suerte y condena al mismo tiempo. (Se desconecta brevemente y habla con otra voz) No me toques, no me gusta, no quiero que lo hagas, no, Papá, no me trates así, me siento sucia. ¿Por qué me quieres de este modo? Prometo ser una niña buena, portarme bien, complacer tus

sueños sobre mí, pero no me sigas amando de ese modo, no me gusta, Papá, es feo, me duele, me siento sucia, sé que no soy lo que tú querías que fuera, lo siento, papá, prometo esforzarme, pero no me toques más, no quiero que me siga doliendo, por favor. ¿Puedes amarme de otro modo? (*cae al piso y guarda incómodo silencio antes de levantarse para ejecutar La muerte del cisne, coreografía de Michel Fokine y música de Camille Saint-Saëns*)

ANNA.- Pocos saben que en París no todo fue brillante ni glamuroso. Para comprar mi droga, vendí mi cuerpo muchas noches, en hoteles de excesivo lujo. Cualquiera pagaba miles de euros con tal de estar con la bailarina famosa. Yo, o mi cuerpo, representábamos el objeto más lujuriosamente deseado. Al día siguiente, eso sí, puntual en los salones de la Ópera de Garnier. A las ocho de la mañana, lista y dispuesta en la barra para la primera clase del día y a las cinco de la tarde, extenuada y usada, regresaba al pequeño apartamento que compartía con una amiga indonesia del cuerpo de baile. Yo, la primera bailarina, me prostituía para comprar las sicodélicas sustancias. Ella, la ejecutante meritoria, cuidaba su cuerpo como un templo sagrado, al que solo le daba entrada a verdolagas e infusiones, yoga y meditación. Mis noches cargaban el sudor y desagradable aliento de miserables maridos millonarios e infieles. Las de ella, lecturas y planes para su carrera en ascenso. Al final de mi historia parisina, se presentó a la audición que seleccionaría a la intérprete que me sustituiría en el rol del *Lago de los Cisnes* para la siguiente temporada de la compañía y la escogieron a ella. Supongo que el tormento de haber compartido conmigo aquel reducido lugar de un solo ambiente sin baño privado, le resultó la mejor preparación para lograrlo. Eso y la venganza ruin que se había trazado en sus místicas meditaciones, luego de que me acosté una noche con su casto novio, casi que en sus narices. ¡Putá!, me dijo en su chueco español. Yo ni le respondí. En fin, después de todo ella saldría ganando con el pasar del tiempo, con una admiración del público que hasta me da envidia reconocer. No me extrañaría, después de todo este tiempo, que ya esté vendiendo su fantástica personalidad por las calles de París a cuanto admirador esté dispuesto a pagar el precio de estar con una bailarina del Garnier. Ni la más ascética druida se resiste al brillo y la fama cuando se llega de la mano de Odette-Odile a la cúspide de la danza.

ESCENA ONCE

De atrás del andamio sale Rosaria. Anna no la vio llegar. Estuvo ahí un buen rato, mientras la bailarina contaba su historia de París. Anna no se sobresalta cuando nota su presencia: sabía que estuvo ahí mientras bailaba, viéndola.

ANNA.- ¿Quién eres y qué haces aquí? El público debe esperar afuera hasta que empiece la función a la hora pautada.

ROSARIA.- Hola, soy Rosaria (*le extiende su mano en señal de saludo cordial*). No vine con el público. Estoy acá porque David y Chela me pidieron que los ayudara con algunas tareas de la producción. ¿Te molesta que te vea ensayando? Puedo irme, pero me gustaría quedarme. Yo también estudio para ser bailarina, algún día. No creo que llegue a ser tan bonita ejecutante como tú, pero lo intento a diario en mis clases de la academia.

ANNA.- ¿Ejecutante? No pequeña, la danza no es asunto de ejecución. Bailar es hacer un pacto con el vértigo consciente. ¿Conoces a la maestra Sonia Sanoja?

ROSARIA.- Sí, claro, la bailarina precursora de la danza contemporánea en Venezuela.

ANNA.- ¡Exacto! Ella, digamos, es nuestra madre, quien nos enseñó que para bailar no podemos vacilar, sino dominar lúcidamente, involucrarse con ese estado vertiginoso, ese delirio que *nos lleva a dominar las corrientes subterráneas del inconsciente*.*

ROSARIA.- Entiendo... Lo que no comprendo es por qué me confundiste con alguien del público...

ANNA.- Porque un día aprendí con la maestra que ese vértigo consciente también se produce en el público, a quien ella llama "contemplador". Y a ti te he visto cómo te has dejado seducir por mi danza, hace unos minutos, atenta al mismo tiempo a tus propios sentidos y a tu espíritu despierto (*imita la voz de Sonia*) *para captar con intuición lúcida la chispa creadora que surgió de cada gesto y movimiento de mi baile*.* (*Vuelve a su propia habla*) Sin quererlo, compartimos la misma experiencia, una que nos llevó a la situación de conservar la memoria del todo y aprehender el sentido que nos une. ¿Lo ves?

ROSARIA.- Un poco... bueno, en verdad, no te entiendo mucho.

ANNA.- ¿Qué no entiendes?

ROSARIA.- ¿Te lo puedo explicar a mi modo?

ANNA.- ¡Adelante! (*Le hace una reverencia*)

ROSARIA.- Cuando nos sentamos en la butaca a "contemplar" la danza que vive sobre el escenario, se lanza un puente de energía pura entre los que estamos acá con los que están del otro lado. Entonces, la danza se logra materializar, en nuestros cuerpos y también en el de los espectadores impasibles que se dejan envolver por esa energía. Cada vez que esto ocurre, conectamos con Isadora Duncan, porque ella nos mostró ese camino de libertad. Para mí, entonces, este es el baile del sujeto quieto. Y todo tiene sentido si esos impulsos del alma surgen de los lugares más secretos de cada quien.

- ANNA.- ¡Bravo! Lo has entendido mejor de lo que podía esperar de una joven como tú.
- ROSARIA.- Entonces, ¿eso fue lo que te hizo entender que yo te estaba “contemplando” en tu danza?
- ANNA.- Eso y el que no te hayas asustado cuando te encontré subida al columpio hace un rato. ¿Por qué estabas ahí?
- ROSARIA.- David me pidió que me montara para probarlo. Al parecer, el sistema de poleas no estaba funcionando y por eso él no podía subir los focos a la tramoya.
- ANNA.- ¡Pero has podido caerte! ¡Qué insensatez tuvo David de subirte a él! ¿No sentiste miedo?
- ROSARIA.- Un poco, aunque fue más emocionante que lo que pudo asustarme.
- ANNA.- ¿Te quedarás a ver el estreno? ¡Eres mi invitada especial! Quiero que lo veas desde allá, sentada y quieta como tú lo dices (*se ríe, por fin relajada*).
- ROSARIA.- Gracias, Anna (¿te puedo llamar así?), pero tengo que seguir ayudando a David y a Chela con los ajetreos de la producción. Tal parece que el columpio sigue dando problemas...
- ANNA.- Problemas que no vas a resolver tú, porque para eso están ellos. Anda, acepta mi invitación. Quiero que hoy el estreno de *Los peculiares* sea una experiencia de “chispa creadora” que te haga sentir más amor por la danza del que ya demuestras tener.
- ROSARIA.- Bueno, intentaré terminar rápido y sentarme junto al público, lo prometo.
- ANNA.- Entonces, acompáñame, debo comenzar a maquillarme. Tal vez me puedas ayudar...

Salen juntas de la escena.

ESCENA DOCE

El cuerpo de Anna yace sin vida frente al andamio. Todos los personajes vivos se concentran al centro del escenario. También los anímicos de Sonia y Paul, siguiendo a Carlos a todos los lados por los que nerviosamente se mueve. Están todos, menos Rosaria.

- CARLOS.- Por lo que recabo de esta historia, aquí todos tienen la culpa de la muerte de Anna.

- HAROLD.- Bueno, menos tú y yo, jefecito. Vinimos inocentemente a cubrir esta pauta. A mí que me registren...
- CARLOS.- Silencio, Harold, por favor. Ayúdame a exponer el caso.
- JORGE.- No entiendo a dónde quieres llegar, Carlos, realmente...
- CARLOS.- Permíteme, Jorge, que les explique. Digo que todos tienen una cuota de responsabilidad en lo que ocurrió esta noche. Por ejemplo, tú, ¿realmente querías trabajar con ella o solo rivalizar por quién ocupara más la atención de la prensa y el público con el estreno de *Los peculiares*? ¿Cuándo ibas a realmente perdonarla por su decisión de irse a París a luchar por su sueño de ser una estrella del ballet internacional?
- JORGE.- Ella fue el amor de mi vida y eso, en definitiva, ni tú ni nadie lo tiene que entender. No comprendo qué buscas con esto, Carlos. Mejor dejamos la investigación en manos de la policía...
- CARLOS.- No te afanes, Jorge, que así va a ocurrir en pocos minutos. Antes, quiero solo que conozcan los elementos con los que voy a escribir mi primera y única crónica de sucesos que haré en mi vida de periodista...
- ADOLFO.- Sin duda la última, porque después no querrán contratarte más en ningún medio por mentiroso...
- CARLOS.- O por lo contrario, se pelearán por publicar el relato de muerte de una bailarina acaecida cinco minutos antes de su mejor estreno. ¿Te siento muy seguro de tu punto, Adolfo? ¿Acaso algún remordimiento por tu insensato hábito de consumir antes de la función que pudo, en esa ocasión, causar el accidente que diera muerte a Anna? Yo que tú, prepararíala desde ya la defensa de tu coartada al momento de que la policía pregunte dónde estabas y qué hacías buscando drogas en la cartera de la occisa.
- ADOLFO.- Lo que yo buscaba no es asunto tuyo...
- CARLOS.- Seguramente. A la policía le interesará más... (A David y Chela) ¿Y ustedes? ¿Por qué los focos no estaban aún bien sujetados a la tramoya?
- CHELA.- Yo le dije a David que teníamos que asegurarnos que el columpio funcionara bien. Por eso nos trajimos a Rosaria...
- CARLOS.- (sorprendido) ¿Rosaria?

DAVID.- Es mi sobrina... Tiene 16 años, estudia danza y quería conocer a Anna. ¡Es su mayor fan! Necesitábamos a alguien pequeño, ligero de peso, para que se montara en el columpio y probáramos si subía bien o no.

HAROLD.- ¡La sombra en la fotografía, Carlos! Coincide con las características de la niña...

CARLOS.- Confieso que me agarran fuera de base. Mi crónica no contaba con este testimonio. ¿Dónde está Rosaria? Que venga rápido, ya el tiempo se nos agotó.

Solo Chela sala de la escena.

ESCENA TRECE

Entra Rosaria. La trae Chela tomada por un brazo, algo forzada. Temerosa, no levanta la mirada del linóleo.

CARLOS.- Hola, Rosaria, me llamo Carlos...

ROSARIA.- Lo sé...

CARLOS.- ¿Me conoces?

ROSARIA.- No.

CARLOS.- ¿Cómo sabes entonces cuál es mi nombre?

ROSARIA.- Te leo siempre, me gusta como escribes...

CARLOS.- Oh, bueno, gracias... ¿Sabes por qué estás aquí?

ROSARIA.- Quieres saber qué le pasó a Anna Pandora y esperas que yo te lo cuente. Así, tendrás tu crónica deseada. Y no me parece mal que seas tú quien la escriba.

CARLOS.- ¿Entonces, tú si sabes cómo fue que ocurrieron los hechos?

ROSARIA.- Algunas partes, tal vez no todas.

CARLOS.- Primero cuéntame cuál es tu lugar en todo esto. ¿Qué estabas haciendo hace un rato cuando te vi detrás del andamio?

ROSARIA.- Recogiendo el columpio. Había quedado fuera de sitio luego que Anna se cayera.

- CARLOS.- ¿Es decir que tú sí viste a Anna caerse?
- ROSARIA.- Sí, yo estaba con ella. ¡Pero yo no soy culpable de su muerte! Les juro que ella me caía muy bien: era extraordinaria, hermosa por dentro y por fuera.
- JORGE.- Explícate, estamos atentos a tu historia. Prometemos no juzgarte...
- ROSARIA.- Entre otras cosas porque creo que no tienen moral para hacerlo. Aquí todos tuvieron mucho que ver con lo ocurrido. En eso apoyo la tesis del señor Carlos: nadie se salva.
- CARLOS.- Entonces nos estabas escuchando...
- ROSARIA.- Cierto, porque todo el tiempo he estado aquí, escondida detrás del andamio. ¡Y nadie me vio! Primer error develado: la seguridad del escenario no estaba a tono, tal como lo certifica el señor Jorge. Además, y aquí voy con el segundo error develado, el andamio no era seguro: algunas telas estaban mal sujetadas a los tubos. Ella quería corregir eso y no pudo.
- JORGE.- Pero, ¿y a ti quién te trajo para acá, pequeña insolente?
- ROSARIA.- Mi tío David. Y vine para ayudar, no para matar a nadie.
- CARLOS.- Calla, Jorge, deja que continúe su relato.
- ROSARIA.- Anna estaba muy deprimida hoy. Nadie lo notó y por tanto no le dieron el apoyo emocional que necesitaba para enfrentar este estreno, que tenía muchos significados para ella. Nos fuimos juntas a su camerino y me enseñó algunos trucos de maquillaje para verse como Odile en el *Lago de los Cisnes*. Mientras se pintaba de negro intenso el rabillo del ojo, me habló y contó episodios dantescos de su vida. Ella anhelaba dar el cariño que en el fondo sentía que le faltaba recibir. Se sentía acosada por el mundo de lo oscuro, tanto como se retaba a hacerlo todo bien, a contentar a todos a su alrededor. A Jorge, a Adolfo... A mi tío David y a Chela les tenía mucho cariño, pero prefería no demostrarlo para que no la vieran débil y así le cumplieran sus exigencias. Sí, Anna era caprichosa y soberbia, aunque debajo de esas cualidades lo que se escondía era un ser frágil y quebrado, como el cisne que se resiste a morir en la coreografía de Fokine...
- CARLOS.- ¿Cómo lograste que te contara todas estas historias?
- ROSARIA.- Solo la escuché, que era lo que ella anhelaba... Pero no me interrumpas, quiero contarles más. No paró de hablar de Jorge. Casi que en todas las anécdotas él estaba presente, en cuerpo o alma, no importaba. Era como si para ella él representaba la

partida y la llegada siempre, el lugar al que todo el tiempo quería regresar. No lo odiaba ni le tenía envidia, por lo contrario, se sentía muy orgullosa de sus logros. Eso lo dijo varias veces. Por ello, que todo resultara maravillosamente bien en el estreno de esta noche le producía mucha ansiedad. Sabía que no todo estaba bajo control. Sentía una inseguridad extrema por el dueto con Adolfo, porque él no le ofrecía el apoyo suficiente. Decía que no era un asunto técnico, sino más bien emocional, incluso espiritual. La conexión, como pareja de baile, era inexistente, lo que hacía que se sintiera aún peor. Quería que todo el éxito de *Los singulares* estuviera bajo su control, pero sabía que no era algo para una sola persona...

JORGE.- Por favor, cuéntame cómo cayó...

ROSARIA.- Como ya les dije, Anna quería resolver la soltura de las telas en lo alto del andamio. Me pidió que la acompañara, pero como no quería arriesgar mi seguridad, me sugirió el uso del columpio. Me pareció bien, porque ya yo le había agarrado confianza a él. Antes de subirnos, ella quiso enseñarme los primeros movimientos de su solo con el andamio. Fue muy didáctica, a la vez de cuidadosa. Igual me di un par de trancazos con los tubos en algunos de los movimientos, pero según ella yo podría aprender la secuencia completa y hacerla en alguna función en que ella estuviera indispuesta para bailar. ¡Le gustó mi danza, imagínense! Así que acepté ayudarla y nos subimos a nuestros artefactos, con la seguridad de que nada nos pasaría. Nos teníamos, estábamos juntas en esto. Arriba, ella ajustó las telas y yo le iba diciendo por dónde amarrarlas. Todo iba muy bien y ella sonrió. Al menos en algo, ya bajaba su ansiedad. Al comenzar el descenso, sin embargo, su rostro se tornó nuevamente preocupado: se había enganchado con un pie en un tubo que le aprisionaba sin dejarle movimiento alguno. Yo bajé un poco para estar a su nivel y poder darle mi mano. Ella, al no poder alcanzarla, me dijo: "vete volando, Remedios La Bella. ¡Y sé feliz!". Me sonrió y se soltó. Se dejó caer, rodando fatalmente a través de los tubos de su castillo singular. Y yo no pude hacer nada por ella...

CARLOS.- Hiciste mucho, Rosaria. Antes de morir, al menos Anna pudo conocer la amistad y el bienestar que produce confiar en alguien... Gracias por contarnos lo que ocurrió.

JORGE.- ¿Y ahora qué haremos? Ya está entrando la policía, ¿qué le diremos?

CARLOS.- Tranquilo, Jorge, déjalo en mis manos. Yo sabré qué decirles.

ESCENA CATORCE

Carlos, Sonia y Paul, nuevamente sentados al borde del escenario.

SONIA.- *El estado vertiginoso en el que nos sumerge la danza no es puro delirio que conduzca a un sonambulismo, donde lo más importante sería alcanzar las corrientes subterráneas del inconsciente y no de la creación de una obra coreográfica. En el vértigo consciente, el contemplador se deja seducir por los movimientos del danzarín y, a la vez, está atento, sus sentidos todos, al igual que su espíritu, están despiertos para captar con intuición lúcida la chispa creadora que surge de cada gesto, de cada movimiento. Contemplador y danzarín, en el vértigo consciente, comparten una misma experiencia y en una misma situación logran conservar la memoria del todo, aprehender el sentido unificador.**

PAUL.- La narración que ustedes acaban de “contemplar” tuvo sentido porque al estar aquí, en esta función y obra, restituyeron el tiempo delimitado por la escritura y el de ustedes mismos como espectadores. Tres tiempos y tres mimesis que lograron que este relato fuera igual al que hizo en la mente de la autora y diferente al mismo tiempo...

CARLOS.- Queremos decir que tal vez la muerte de Anna ya había sucedido antes de que ustedes llegaran, de igual modo como lo contó Rosaria o tan diferente como ustedes pudieron verlo en esta representación. Porque dice aquí el filósofo Paul, que toda narración será recibida con la trama de nuestras propias vidas. Por mi parte, escribí la crónica y la titulé “El baile del sujeto quieto”. No sé si el título o lo que en ella conté, pero el texto llamó la atención y así como lo había prefigurado Harold, al inicio de este episodio, gané el Premio de Periodismo de Investigación 2021. No fui a la ceremonia a recibir el galardón, pues después de todo no era motivo para celebrarlo. De haberlo podido, habría cedido el lugar a Rosaria, la verdadera cronista de esta muerte insólita y teatral sobre un escenario singular.

Se levantan y se retiran, atravesando el linóleo.

EPÍLOGO

Carlos, Sonia y Paul se reúnen con todos los personajes en el centro del escenario. Ya el cuerpo inerte de Anna no está. David repara un foco mientras Chela coletea el linóleo. Jorge le corrige un par de piruetas a Adolfo y le pide que las repita hasta hacerlas bien. Le premia con un “Bravo, llegarás lejos en este mundo de la danza”, cuando finalmente lo logra. Rosaria, en cambio, está frente al andamio, estudiándolo. Poco a poco y conversando, van saliendo todos por la parte trasera del escenario. Rosaria se sube al andamio y realiza la coreografía de Anna. Finalmente, ella se sabe la heredera de su danza. Se apagan las luces.

*Sonia Sanoja (1999)

LOS PAPELES DE CHARO (2018)⁹

PERSONAJES

Charo Conde (mujer de 75 años)

Charo joven

Camilo José Cela (voz en off/sombra, escritor)

José Manuel Caballero Bonald (joven escritor)

Camila Cela Marty (nieta, nueve años)

Camilo José Cela Conde (hijo, 43 años)

Gisele Marty (esposa de Camilo hijo y madre de Camila, 36 años)

Amante (mujer de 30 años)

PRÓLOGO

Es otoño del año 1989 en Formentor, Palma de Mallorca, España. Sala de una casa muy señorial, que tiene por foco la gran mesa de trabajo repleta de papeles de diferentes tamaños e impresos con varias tipografías, algunos incluso son bocetos de diseño de portadas, dibujos, maquetas, prediagramas, además de algunas hojas de periódicos desplegadas y muchas revistas, destacando algunos ejemplares de los Papeles de Son Armadans, la revista literaria dirigida por Camilo José Cela. Muchas plumas estilográficas, un tintero, papeles blancos, sin usar, un tipómetro y una lámpara de trabajo se dejan ver muy bien. Cae sobre aquella mesa una luz cenital cálida y clara, que entra de una ventana alta y que deja ver el mar mallorquino en sus intensos azules, más allá de los materos cargados de jacintos, gladiolos y hibiscos o rosas de china. Sorprende que una máquina de escribir Remington esté medio tapada con una mantilla. Charo está en labores de ordenar y limpiarlo todo en aquel escritorio-mesa-santuario de letras, que en el momento tenía el aspecto caótico de varios días acumulados sin atención. La sala es complementada por la puerta de entrada, una chimenea, un sofá, la silla de escribir, una gran biblioteca repleta de libros, alfombras persas coloridas y una redonda muy amplia que se encuentra al centro, donde Camila, la nieta, está jugando con una muñeca bailarina a la que la hace girar y saltar sobre varios libros dispersos a su alrededor, que hacen las veces de escenario teatral. En un costado del

⁹ Mención Honorífica del Concurso Apacuana de Dramaturgia Nacional 2019, organizado y otorgado por la Compañía Nacional de Teatro, Caracas, Venezuela.

recinto de papeles, se erige un perchero del que cuelga, como única prenda, un chal de flores estampadas que desprende un dulce aroma a rosas.

El público va entrando a la sala, mientras escucha la voz de Luz Casal cantando Negra Sombra, sobre un poema de Rosalía de Castro:

*Cando penso que te fuches
negra sombra que me asombras,
ó pé dos meus cabezales
tornas facéndome mofa.
Cando maxino que es ida,
no mesmo sol te me amstras,
i eres a estrela que brila,
i eres o vento que zoa.
Si cantan, es ti que cantas,
Si choran, es ti que choras,
i es o marmurio do rio,
i es a noite i es a aurora
En todo está e ti es todo,
pra min i en min mesma moras,
nin me deixarás nin nunca,
sombra que sempre me asombras.*

*Cuando pienso que te fuiste
negra sombra que me asombras,
a los pies de mis cabezales
Tornas haciéndome mofa.*

*Cuando imagino que te has ido,
en el mismo sol te me muestras,
y eres la estrella que brilla,
y eres el viento que zumba.
Si cantan, eres tú que cantas,
si lloran, eres tú que lloras,
y eres murmullo del río,
y eres la noche y eres la aurora.
En todo estás y tú eres todo,
para mí y en mí misma moras,
ni me abandonarás nunca,
sombra que siempre me asombras.*

ESCENA UNO

La música se calla, súbitamente. Detenidas en el tiempo de la escena, como congeladas, vemos a Charo frente al escritorio y a Camila sentada en el medio de la sala.

CAMILO J. CELA.- *(Voz en off, iracundo)* ¡Me voy! Nada de lo que hagas me retendrá un minuto más en esta casa ni en esta familia. ¡Adiós!

Suena un portazo, profundo, seguido de un silencio impactante.

ESCENA DOS

Se descongelan Charo y su nieta Camila: abuela cabizbaja y niña juguetona. Charo está en el escritorio-san-tuario rebuscando papeles, como ordenándolos, pero en realidad no presta atención a lo que está haciendo. Se acerca a la ventana a ver sus flores plantadas, olerlas y detallarlas.

CAMILA.- *(Sentada, jugando)* Abucha, no recuerdo mucho cómo era el abuelo Camilo

CHARO.- *(Espabilándose)* ¡Pero Camila, el abuelo apenas se fue de casa hace unos meses!

CAMILA.- No lo recuerdo, Abucha, no lo recuerdo... Y yo lo quiero, lo quiero mucho y lo extraño. ¿Me leía cuentos en la cuna el abuelo Camilo?

Suena la campana de la puerta, con insistencia. En principio, abuela y nieta se quedan quietas, ensimismadas con la conversación que tienen. Pero la campana vuelve a sonar y a Charo no le queda más remedio que ir a la puerta. Era el cartero.

CHARO.- Buen día, Sr. Cartero, hombre de puntual visita (*se ríe, pero sin muchas ganas*). ¿Qué trae hoy por aquí?

El hombre le entrega un sobre.

CAMILA.- (*Grita para que la abuela la escuche, que sigue en la puerta*) ¿Carta para ti, o para el abuelo Camilo?

CHARO.- (*Cierra la puerta y se dirige de nuevo al escritorio*) Curioso... para mí, esta vez.

CAMILA.- ¿Y quién la envía, Abucha?

CHARO.- (*Entre sorprendida y despistada*) Es la gente de la Academia Sueca, cariño; los señores que le quieren dar un premio importante al abuelo... (*Hablándose a sí misma*) Qué raro, no deben estar enterados de nada.

CAMILA.- ¿Qué quieren, abuela? Léeme la carta, por favor, ¿sí?

CHARO.- (*Hace como que lee pero con la mirada perdida*) "Invitar a su excelentísima persona para que nos acompañe en la ceremonia de entrega del Premio Nobel de Literatura 1989 que la Academia Sueca ha decidido otorgar al escritor Camilo José Cela... su esposo".

CAMILA.- Es decir, al abuelo, ¿no?

CHARO.- Sí, pues sí, al abuelo Camilo, mi Camila.

CAMILA.- (*Inquieta, haciendo que su muñeca dé varios giros en el aire*) ¿Vas a ir, verdad, Abucha?, ¿vas a ir?



Charo Conde y Camilo José Cela en su boda. Archivo del diario *El Mundo* de España (1944)

ESCENA TRES

Cambia la iluminación de la sala, que de pronto ya no es otoñal. El foco de luz invernal se centra solo en Charo, quien se mueve hacia la chimenea. Todo lo demás se oscurece. Ella entra mentalmente en un túnel de recuerdos. Es finales de 1950 y hace mucho frío. Está muy molesta, parada frente al fuego, recogiendo unos papeles que cayeron allí. Los sacude y sopla, en un fructífero intento para que no se quemem. La acompaña la sombra de Camilo José Cela.

CHARO JOVEN.- ¿Está loco, Sr. Cela? ¿Por qué lanza el manuscrito de *La Colmena* al fuego, como si fuera basura que se ha de quemar?

CAMILO J. CELA.- ¡Porque es una mierda, Charo, eso que escribí es una mierda! *Cuidao*, todo lo que no sirve hay que quemarlo.

CHARO JOVEN.- Pues no me parece, don Camilo José. Cinco veces escrita, cuatro destruidas. Mas esta última, no. No la dejaré perder de nuevo. Esta será, sin duda, una gran novela, y le dará la gloria que usted quiere, que tanto ansía. Y su gran oportunidad de ganarle a la censura, piénselo, don Camilo, esa sombra negra que nos persigue a todos lados.

CAMILO J. CELA.- (*Molesto*) ¿Tú qué sabes, mujer? ¿Qué puedes saber? Transcribir mi trabajo no te da el conocimiento, ni el poder que creen tener aquellos que dicen hacer críticas literarias o los otros que me acusan de ser el censor de Franco, cuando en realidad, si acaso, les publican a unos y otros noticas sin mayor brillo en pasquines de poca monta... ¡No sabes nada tú, ni ellos tampoco!

CHARO JOVEN.- (*Sigue soplando las hojas salvadas de la chimenea*) Yo sé lo que sus letras me enseñan, don Camilo, lo que aprendo a diario traduciendo sus sucios manchones de tinta sobre los papeles desordenados que cada mañana recojo de su mesón. ¿Será que algún día usted deje de tenerle tanta rabia a la Remington y se siente a escribir en ella, como todos los buenos colegas suyos lo hacen por estos tiempos? ¡Estamos en 1950 y usted aún escribiendo a mano!

CAMILO J. CELA.- ¡Jamás! Nunca pondré mis manos sobre ese monstruo devorador de ideas. Siempre he escrito a mano y así moriré, con mi pluma entre mis dedos y una hoja blanca a la que amancebar. (*De molesto a aburrido*) Pero... ¿para qué decirte nada, si tú no callas nunca, mujer respondona? Nunca callas. Nunca te amaré por eso, Charo, nunca podré amarte más allá de nuestra conveniente unión.

CHARO JOVEN.- (*Sosegada, acariciando las hojas aún humeantes*) Tampoco esperaba que lo hiciera. Me casé con sus letras, no con usted, don Camilo José Cela. Y esa será mi devoción y

maldición. Será la perdición de mi propia valía, porque soy y seré su mujer siempre, para apoyarle, cuidarle, transcribirle, corregir sus textos imperfectos, brindar el calor de nuestro hogar a sus amigos de la clandestinidad y a los círculos de sus atentos alumnos, que lo aman, lo siguen, lo adoran y soportan en su inmensa e insoportable egolatría, gigante de la soberbia que usted bien representa en el teatro de las hipocresías republicanas de esta patria sin madre.

ESCENA CUATRO

Regreso al otoño de 1989. La iluminación general indica que el tiempo se había detenido y que la niña continuaba el juego con su muñeca bailarina en aquella alfombra redonda y colorida que representaba su espacio personal en la casa de los abuelos.

CAMILA.- Abuela, ¿por qué no te decidiste a ser escritora, como el abuelo Camilo? Abucha, ¿por qué?

CHARO.- *(Espabilando)* No lo sé, a estas alturas tampoco creo que importe mucho. Además, habría tenido que pedir el permiso del abuelo, la autorización del marido, porque hasta prácticamente ayer la mujer de la España pacata no podía hacer gran cosa sin la venía del esposo.

CAMILA.- ¿Permiso del abuelo?

CHARO.- Así es... Permiso para trabajar, para abrir una cuenta en el banco, para todo teníamos que pedir permiso las mujeres a nuestros maridos... Pero, fíjate, amor, que sí que lo he hecho, sí que escribí un poco. En algún tiempo lo hice, aunque jamás se me ocurrió publicarlo, ni mostrarlo para que otros lo leyera. ¡Dios, ni se me ocurriera!

CAMILA.- *(Muy alegre, haciendo girar por los aires su muñeca bailarina)* ¿En serio, Abucha? ¿Te quiero leer! ¡Quiero leer por fin *Los Papeles de Charo!*

CHARO.- Te puedo leer un fragmento... ¿Sabes?, desde hace años hay una anciana maestra, que es mi alter ego y vive en una serie de pequeños relatos que los tengo guardados en aquel cuadernito (le hace señas a la nieta para que le busque algo en la biblioteca), sí ese, ¿me lo traes, cariño? Si, ese que se titula *Perfume de Rosas...*

La niña se lo alcanza y ella se sienta, abre el cuaderno-carpeta, revisa, escoge un papel mecanografiado casi al azar y comienza a leer en voz alta.

CHARO.- Y la anciana maestra se sentó a esperar. Vio pasar a los mentirosos, los que traían sangre en las manos, a los altivos, orgullosos y hinchidos de maldad infrahumana, a los idólatras confundidos en historias perversas. Y por allí también pasó Narciso

so con sus mujeres de cuadrilla, altanero en su desvergüenza de rostro inmutable. Entre todos no hacían un conjunto que se pudiera comprar con un centavo. A la anciana le preguntan: “¿Los perdonas?” Y ella se levanta, recoge sus libros y cuadernos, hojea en ellos buscando en los pensamientos perdidos. Y se echa a andar. Nadie esperó, después de todo, que contestara a la justicia que no estaba en sus manos.

Cierra el cuaderno, lo estrecha sobre su pecho y con un pañuelo busca recoger unas tímidas lágrimas que comenzaban a rodar por sus mejillas, rápido, sin que la nieta lo note.

CHARO.- *(Recompuesta)* ¿Te gustó, Camila? ¿Crees que mi anciana maestra pueda contar historias y conmovier como lo hacen las letras del abuelo Camilo?

CAMILA.- O más, abuela, tal vez más... *(Hace girar otra vez su muñeca en el aire)* Cuando sea grande quiero ser bailarina, Abucha. No quiero ser escritora como ustedes. La palabra miente y traiciona. El cuerpo, nunca.

CHARO.- *(Pensativa, más como hablándose a sí misma)* También me duele lo que hizo el abuelo Camilo, cariño. Pero yo no tengo deudas que cobrarle. No fui su esclava, como muchos piensan, como muchos dicen. Todo lo hice porque quise hacerlo y nadie me obligó.

CAMILA.- *(Distraída, en su juego).* No te entiendo, Abucha, no entiendo lo que dices.

CHARO.- *(Espabila)* Tranquila, cariño, debes saber que estarás bien. Eres la preciosa hija de los ojos de tu papá, de tu mamá y de los míos, no lo dudes nunca.

ESCENA CINCO

Entran Camilo hijo y Gisele. Ella se sienta a jugar con su hija, mientras él se dirige al mesón, le da dos besos en cada mejilla a su madre y comienza a ayudarla con el orden de los papeles dispersos.

CHARO.- Camilo, acaba de llegarme la carta de invitación para asistir a la ceremonia de entrega del premio a tu padre. ¿Crees que deba ir?

CAMILO.- Es una decisión muy difícil, mamá. No sabría tomarla por ti.

CHARO.- Después de todos estos años trabajando a su lado...

CAMILO.- ¿Y qué ganaste con ello?

CHARO.- ¿Tenía que ganar algo acaso, hijo?

CAMILO.- Bueno, creo que sí, tú hiciste muchas cosas por él. Nunca te parabas de esa mesa de tanto transcribir garabatos, por ejemplo. Y qué me dices que mientras él tertuliaba con sus colegas, tú te quedabas noches enteras editando, corrigiendo y hasta diagramando las páginas de los *Papeles de Son Armadans*. Siempre me pareció que eras tú más la directora de la revista que mi padre mismo.

CHARO.- Me gustaba hacerlo...

CAMILO.- ¿Alguien más que tú merece estar a su lado mientras recibe ese premio?

CHARO.- En realidad, amor mío, yo no lo amaba...

CAMILO.- (*Sorprendido*) ¡Mentira! Te mientes a ti misma para sufrir menos. Te entiendo, creo que puedo entenderte...

CHARO.- Intenta escucharme, hijo... (*Mira los papeles manuscritos que tiene en sus manos*) Amaba sus letras, aunque eran difíciles, duras, ininteligibles para todos, menos para mí. ¿Comprendes, mi vida, quién si no yo podía asumir la tarea de transcribir todo lo que el hombre-pluma que fue tu padre escribía a diario y que formó el universo infinito de sus historias y relatos? Viví cosas más intensas con sus palabras y estos papeles garabateados, que con él mismo. (*Charo mira una escena del pasado*).

ESCENA SEIS

CAMILO J. CELA.- (*Con un cuadro rasgado en la mano*) Esta pintura de Joan Miró resultó ser falsa. ¡Qué engaño! Y encima la apuñaleó para partirla en dos. Estaba muy molesto cuando se lo llevé para que lo certificara como suyo (*Se ríe jocoso*).

CHARO JOVEN.- (*Trae un matero de rosas de china en la mano*). Por Dios, don Camilo, ¿de qué engaño habla si ese cuadro lo pintó su amigo, el muy divertido Manuel Viola, a solicitud de usted mismo y como prueba de que la noción de escrúpulo no existe en vuestro diccionario personal? ¿Qué les pasó por sus mentes cuando hicieron ese absurdo intento de falsificar al bueno de Miró?

CAMILO J. CELA.- La verdad, Charo, no soporto tu sentido de rectitud. Te crees estar siempre por encima de todos nosotros. (*Toma el matero y lo estrella contra el piso*).

CHARO JOVEN.- ¡¿Y es Dios quien me acusa, don Camilo?! Vaya, no deja usted de sorprenderme. (*Recoge las flores que alcanza a salvar*).

CAMILO J. CELA.- No intentábamos engañar a nadie, solo nos divertíamos.

CHARO JOVEN.- ¿Para qué entonces llevarle el cuadro falso a Miró? ¿Acaso quería usted ver en su propio rostro la sorpresa y la desilusión de la amistad defraudada? ¿De verdad pensó que no lo notaría? (*Detalla las flores*).

CAMILO J. CELA.- Pues claro, mujer. ¡La copia era perfecta! Lo era hasta que Miró, el soberbio, la rasgó en dos con su puñal. ¡Qué furia tengo!

CHARO JOVEN.- (*Hastada*) Como será usted de insolente, que se atreve a llamar soberbio a quien descubre su burla y engaño.

CAMILO J. CELA.- (*Violento*) Si eso piensas, Charo, la buena Charo, de mí, que soy su esposo, pues tome usted esas dos mitades y las cose, las remienda, las encuadra de nuevo y cuelgue el cuadro en su lugar de siempre. (*Le tira el cuadro a la cara*).

CHARO JOVEN.- (*Resignada*) Muy bien, don Camilo. Hágase su voluntad, su sempiterna voluntad. ¿Quién soy, después de todo, para desdeñar al gran Camilo José Cela? Mañana el Miró estará de vuelta en su lugar de esta cárcel que es su casa, don Camilo...

ESCENA SIETE

Charo regresa de su estado de abstracción que dejó en la escena cinco.

CHARO.- (*Dirigiéndose al hijo*) Hombre pedante, muy endiosado, amado y odiado por muchos que lo creían una suerte de capricho acomodado de la monarquía, incluso del franquismo en su momento más atroz. Pero, en el fondo, no era malo, Camilo, no era tan malo tu padre. Escondía su ternura bajo una armadura de hierro forjado que lo protegía, incluso, hijo, de su propia crudeza. Solía decir lo contrario a lo que de pensaba con exactitud, aunque, la verdad, nunca supe si era su artificio de protección o simplemente el Narciso que vivía en él expresándose a sus anchas... Tal vez sí lo amé un poco, en un tiempo ya muy remoto...

CAMILO.- Y ahora, ¿por qué hablamos de él como si estuviera muerto...? Se fue papá, no murió. Todavía no entiendo por qué. Yo siento rabia, mamá, mucha rabia.

CHARO.- No puedes odiar a tu padre, Camilo, no debes hacerlo. Acepta lo que hizo y sigue tu relación con él, como siempre, porque seguirá siendo tu padre y el abuelo de tu hija, eso no lo podemos cambiar. (*Se dirige a la ventana para detallar sus flores*)

CAMILO.- Pero papá no quiso más estar contigo, ni estar con nosotros. La otra noche escuché a Camila llorar y estoy segura de que fue por lo del abuelo. Ella sufre. Yo, en algún

modo, también. Tú estás adolorida, lo sé. ¿Cómo puedes hablarme tan serena, mamá?

CHARO.- No es serenidad, lo juro. Tal vez resignación... (*Pierde su mirada a través de la ventana*).

CAMILO.- Sufres, mamá, lo sé, lo siento. No puedes engañarme porque tu cuerpo no miente. Nunca. El cuerpo no puede decir mentiras, eso lo dice Camila siempre. Papá, su imaginación y su soberbia, sí. Pero tú no mamá, tú no mientes, tú eres muy clara, como el agua de ese mar de afuera, madre amada, que no mereces nada de esto que el gran Camilo José Cela nos está haciendo a su familia, lo que te está haciendo a ti.

GISELE.- (*Dejando a la niña jugando sola e incorporándose en la discusión*) Sra. Charo, disculpe que me entrometa, pero creo que usted no debería ir. No merece más dolor, ni humillación. Don Camilo, con el respeto de ustedes, es un hombre infeliz e inmerecido. Esta familia, que no tuvo el decoro de mantener a su lado, le queda muy grande. Incluso, esta pequeña que juega aquí, a quien ha prestado tan poca atención en nueve años desde que nos llegó como bendición. No, Sra. Charo, no vaya. Hágase ese favor y quiérase al menos una vez.

CHARO.- (*Regresa al mesón*) Gisele, como todos, creo que te equivocas en ver a don Camilo con tanta severidad. Él, a su modo, siempre nos quiso.

GISELE.- (*En tono de poca paciencia*) No, Sra. Charo, quien está irremediablemente perdida en la equivocación es usted. De nuevo, le pido disculpas, pero si no reacciona, de una vez por todas, va a seguir sufriendo. ¡Y Dios sabe que no lo merece!

CHARO.- Eso es verdad, solo Dios sabe...

GISELE.- Le voy a confesar algo. Cuando estuve enferma, durante el octavo mes de gestación de Camila, su "buen hombre", como usted lo ve, me visitó en la clínica, ¿lo recuerda?

CHARO.- Sí, Gisele, lo recuerdo. Yo misma lo acompañé.

GISELE.- Ese día, mientras usted le preguntaba al médico sobre mi condición y si el bebé nacería bien, a pesar de mi estado débil, don Camilo se acercó a mí y yo tuve la oportunidad de preguntarle si él sabía cuál era el sexo del bebé que estaba por nacer. Confesó que no, que no quería que se lo contaran, pero que él sabía que sería varón. (*Imitando la voz del escritor*) "Le regalaré un millón de dólares cuando nazca, Gisele". Entonces, se me ocurrió preguntarle qué haría si nacía niña. Aún me estremece el recuerdo de su respuesta y el temblor en mí vientre, Sra. Charo: (*Otra vez imitando la voz*) "Pues, la aceptaremos en la familia, no queda otra".

CHARO.- Bueno, Gisele, ya sabes que su sentido de humor es retorcido y grotesco, tampoco creo que no amara a Camila.

GISELE.- (*Molesta, casi brava*) ¡Por Dios, Sra. Charo! ¿Aún lo justifica? Bien sabe que don Camilo José Cela apenas le dirige uno que otro saludo a Camila y casi nunca le ha dado cariño de abuelo.

CHARO.- (*Cabizbaja, casi murmurando*) Algo así, es verdad...

GISELE.- ¿Cómo entender que esta niña, por lo contrario, lo adora tanto? (*Se retira con lentitud a jugar con la hija en el suelo*).

CHARO.- ¿Cómo entender el amor según Cela, cómo..?

ESCENA OCHO

De nuevo la luz nos indica que Charo se queda sola con sus recuerdos, los cuales traslada a mediados de los años cincuenta. Otra vez, la sombra de Camilo José Cela se encuentra con ella.

CHAROJOVEN.- (*Muy molesta*) Me han llegado rumores de que usted dejó a una mujer embarazada allá en Caracas, mientras hizo el encargo de escribirle *La Catira* al general Marcos Pérez Jiménez. Diga la verdad, don Camilo, al menos una vez en su vida.

CAMILO J. CELA.- ¿Ahora te dedicas a escuchar rumores, Charo? ¿No hay acaso en tus tareas diarias muchas cosas mejores que hacer que andar de cotilleo con las mujeres de la calle?

CHAROJOVEN.- Entonces, es cierto...

CAMILO J. CELA.- Lo único cierto, Charo Conde, es que gracias al pago de tres millones de pesetas que el General Pérez Jiménez me hizo es que podremos salir de las penurias y de la pobreza. Y que al hacerlo no tendré mayor preocupación que dedicarme por completo a mi literatura. ¿Qué te parece si fundamos una revista para darles páginas de publicación a los jóvenes que empiezan y tienen cosas que decir?

CHAROJOVEN.- Una idea grande, como usted. Pero no esquite mi cuestionamiento. ¿Al menos le dará su apellido al crío que está por nacer? ¿Se ocupará usted de él, don Camilo?

CAMILO J. CELA.- ¿Qué dices, mujer? No insistas en escuchar y repetir tanta palabrería de pueblo, que para eso no fue que salimos de La Coruña. Que la gente habla mucho, Charo, sin saber siquiera cómo se escribe aquello que de sus bocas sale. Esta España está

plagada de charlatanes, iletrados y envidiosos. Y tú haces muy mal prestándoles atención. Con tanto trabajo que tienes por hacer...

CHARO JOVEN.- ¡Por Dios, don Camilo! Ese niño por venir necesitará un padre. Usted tuvo uno y yo también. Por eso sabe lo importante de crecer sabiendo que pertenecemos a una familia y que alguien nos cuida, protege y vele porque tengamos una vida con dignidad.

CAMILO J. CELA.- ¿Acaso crees que puedo yo ser un padre para alguien más que no sea nuestro Camilo José? Déjate de cosas, mujer, que tanta tontería nos distrae de nuestras labores. Y es mucho lo que tenemos por delante... *(Enrumbado de forma abierta a cambiar de tema)* Ya está decidido: fundaremos *Papeles de Son Armadans* y les daremos la oportunidad de escribir y publicar a todos los que huyan de la censura y la ignorancia, que en este país, mísero y callado, han de ser muchos. ¿Te imaginas, Charo, lo que podremos llegar a hacer por la literatura española de este siglo con esta revista?

CHARO.- Qué extraña manera de escabullirse tiene usted, don Camilo José Cela... Está bien, fundemos esa revista.

ESCENA NUEVE

La iluminación indica que de nuevo es otoño de 1989 y las acciones regresan a la conversación familiar. Charo se acerca al perchero, toma el chal floreado con aroma a rosas, lo coloca sobre su espalda y con un gesto de gran dignidad lo cruza sobre sus hombros.

CHARO.- ¡Iré!

CAMILO.- *(Sorprendido)* ¿Estás segura, madre?

GISELE.- ¡Por Dios, Sra. Charo, no lo haga!

CAMILA.- *(Extasiada)* ¡Sííííí! ¡Abucha también recibirá un premio!

CHARO.- ¡Iré! *(con aplomo)* ¡Lo acompañaré esa tarde igual que lo he hecho durante los últimos cuarenta y cinco años! Estaré a su lado ese día, y después, que él haga lo que quiera con su vida. Que se regrese a Madrid; a Iria Flavia; a Caracas, si quiere; a escribirles las novelas que le encarguen todos los dictadores del mundo, si es su placer hacerlo y para que sus finanzas crezcan a la altura de su merced. Que ame luego a todas las jóvenes que encuentre en su camino, periodistas, escritoras, farmacéutas, actrices o putas *(Hace el gesto de taparse la boca, al recordar la presencia de Camila)*... las que quiera. Pero primero iremos, que la Academia lo reconozca por sus letras merecidas. Y yo quiero estar ahí, ver completado también mi trabajo, un

último acto compartido y un lugar para el adiós, con toda la consciencia del final de nuestra historia.

CAMILA.- ¿Vas a llevar tu cuaderno para que lo lean, Abucha?

GISELE.- Camila, cariño, ¿de qué cuaderno hablas, mi niña?

CAMILA.- *(Alegre)* ¡La abuela también es escritora, mamá! ¿Acaso no lo sabes?

Suena el teléfono. Charo lo contesta.

CHARO.- Aló, ¿diga?

CAMILO J. CELA.- *(Voz en off)*.- Charo, soy yo. Te llamo porque seguro ya recibiste la invitación para la entrega del Nobel, la próxima semana, en Estocolmo, cómo sabes...

CHARO.- Así es, don Camilo, la recibí y ya respondí con mi confirmación.

CAMILO J. CELA.- No vayas, Charo, no vayas. ¡Iré con ella! No te quiero ahí, no te quiero a mi lado ese día. ¡Adiós! *(Suena con un golpe el fin de la llamada)*.

Rabiosa, aún con el auricular en la mano, clava profundo sus uñas en su pecho y se hace una herida considerable, al punto de sangrar.

CHARO.- ¡Desgraciado!.. *(A sí misma)* Es tu culpa, Charo, tu única culpa...

Charo sangra desde su pecho arañado y tapa el dolor que siente con las manos. Va hacia el mesón santuario y toma muchas hojas que tira al suelo con rabia. En su episodio de locura, oye voces en su mente: la suya, la de su hijo, la de su esposo y la de sus amigos.

VOZ OFF CHARO.- *(En repetición continua)* “Hoy no tengo ganas de nada, me mata esta soledad...”.

VOZ OFF CAMILO.- *(En repetición continua)* “Mamá, ¿jugamos juntos, un rato, sí..?”.

VOZ OFF CAMILO J. CELA.- *(En repetición continua)* “¡Debemos entregar los artes de la revista a la imprenta esta tarde, Charo, y no están listos..!”.

VOZ OFF AMIGA.- *(En repetición continua)* “¡Vamos, Charo, salgamos a pasear! Siempre sentada en esa máquina trabajando...”.

VOZ OFF AMANTE.- *(En repetición continua)* “¡Te amo, Charo Conde! Daría la vida porque nuestra historia fuera diferente...”.

Extenuada, cae de rodillas sobre los papeles manchados de su propia sangre. Cierra los ojos y se entrega a su dolor.

ESCENA DIEZ

Ahora la luz cambia con intensidades primaverales del mismo año de 1989. Solo se escucha a lo lejos un tránsito de agua muy sutil que desciende por las calles de Formentor, camino al mar, un chorrillo tan pequeño como el que hacen los últimos hielos que se derriten con el sol de marzo y la nostalgia de los tiempos idos. Charo, sola, continúa parada al lado del teléfono y la máquina de escribir semi cubierta en la mesa de trabajo. Aparece la sombra de su esposo a hablarle.

CAMILO J. CELA.- *(Soberbio)* ¡Me enamoré como un crío! ¡Quiero pasar los años que me quedan al lado de esa mujer..! ¡Adiós, Charo, no puedo seguir a tu lado!

Se produce un silencio profundo.

Aparecen en escena, en forma silenciosa, Charo joven y José Manuel Caballero Bonald, tomados de la mano y mostrándose lo enamorados que están el uno del otro. Charo los observa de reojo pero los ignora, dispuesta a iniciar su charla con la sombra de Camilo José Cela.

CHARO.- *(Toma y aprieta sobre su pecho la carpeta de sus escritos)* Qué broma, Don Camilo. Nunca lo hablamos ni lo haremos. Puse todo el empeño en que fuera el amor de mi vida, pero amé más el trabajo que hacía y a su propio brillo que a usted mismo... Yo también amé a otro, don Camilo, a nuestro buen amigo José Manuel.

CAMILO J. CELA.- *(Sorprendido y violento)* ¿José Manuel Caballero Bonald?!

CHARO.- *(Abre la carpeta y con mucha calma saca al azar una hoja, hace como si la lee)* ¡Sí, don Camilo! Su aliado y discípulo, el “negro” que escribía por usted aquellos trabajos menores que tanto despreciaba pero que tan bien engordaban sus finanzas, ese nuestro compañero en las labores de dirección de los *Papeles de Son Armadans*. Él, cuyas letras brillaban de luz propia, aunque su sombra buscaba opacarlas y, de paso, no dejarnos sentirnos a gusto, ni con su literatura perfecta, ni con nuestro amor clandestino. *(Abre otra vez la carpeta, saca otra hoja para simular su lectura)* Sí, don Camilo, lo amé. ¡Lo amé! Nos amamos por siete años, don Camilo..

ESCENA ONCE

En el sofá de la sala, Charo joven y José Manuel Caballero Bonald acaban de hacer el amor. Recuperan el aliento y se miran a los ojos.

CHARO JOVEN.- ¡Vete, José Manuel! No podemos seguir en esta traición...

JOSE MANUEL.- ¡Te amo, Charo! Daría la vida porque nuestra historia fuera diferente. No dejes que me vaya, por favor, no lo permitas.

CHARO JOVEN.- ¡Por Dios, nos debemos a él! ¿Acaso no lo ves? ¿No lo entiendes?

JOSÉ MANUEL.- ¡No es así, Charo! Es lo contrario: Camilo José Cela es quien más se aprovecha de que nosotros estemos a su lado.

CHARO JOVEN.- No sabes lo que dices, amor.

JOSÉ MANUEL.- ¡Claro que lo sé! ¡Y tú también lo sabes, Charo mía! Tú más que nadie. Por favor, no sigas restándole amor a tu vida. Deja que esta pasión nuestra siga estremeciendo nuestros espíritus y de ese modo, solo así, nuestras almas quedarán libres de culpas y plenas de sentimientos merecidos.

CHARO JOVEN.- ¿Qué dices? Nunca nos perdonarán, ni Dios en el cielo ni el Dios de la tierra que es el mismísimo don Camilo José Cela. Son siete años de traición, José Manuel, que deben terminar hoy.

JOSE MANUEL.- ¿Por qué sigues atada a él si bien sabes que no te ama? Solo le sirves, Charo, y ese no es el amor que tú mereces.

CHARO JOVEN.- Él nos necesita, lo sabes.

JOSÉ MANUEL.- Eres tan extraordinaria, amor, que yo tiemblo en este momento en que me propones dejar de vernos. No concibo una existencia vacía de ti. ¿Será de esa ausencia por la que no quieres que pase el gran Cela? ¿Qué pasará, contigo, cuando su presencia esquiva te haga sentir, un día más temprano que otro, la inmensa soledad de tus días? ¿A qué dedicarás tu tiempo, tu fuerza creadora y tu ímpetu amante, mujer mía?

CHARO JOVEN.- (*Entregada*) ¡Amor, no te vayas todavía! Quédate otro rato de esta eternidad que hoy termina...

JOSÉ MANUEL.- (*En actitud de ofrenda, acariciándola*) No te preocupes, no me he ido, ¿cómo iba a irme sin saber? Somos el tiempo que nos queda. ¿Cómo evitar el simulacro, cómo vivir sin desvivirnos? Surcan los días por tu vientre. Somos el tiempo que nos queda. *

CHARO JOVEN.- (*Estremecida, con los ojos cerrados*) ¡Oh, José Manuel! De tu boca me he alimentado con letras que siento mías, que por fin sé son solo mías... (*Abre los ojos*) Lo soñé

muchas veces, de niña, de adulta, ya madre, siempre lo esperé. Pensé que el amor no había sido creado para mí, que el merecimiento era apenas el ideal de estar con él, servirle a él, que más nada podía esperar que no fueran sus letras maravillosas y su presencia titánica. Cuánto pensé que de esto trataba todo, que podía yo considerarme afortunada en la existencia del inmenso y solitario árbol con las mujeres de mi vida: mi abuela, mi madre... Lo pensé y lo creí, a ciegas, convencida de la fortuna, que no era tal, mi amado amante, sino el terreno del desencanto, la nulidad y su doliente efecto en mí, que seguía apegada a la esperanza de que algún día el amor se parecería a lo que soñaba la niña Charito, la hija traslúcida y la mujer transparente. Contigo, en cambio, conocí la carnal existencia de una sombra llamada amor, del significado no solo de una lengua antigua sino de una presencia que me sorprendería en la madurez de mis juegos oníricos, sin esperar que fuera a quedarse en mi piel por tanto tiempo, amor mío. En tus letras, que de verdad puedo sentir que son mías.

JOSE MANUEL.- *(En devota entrega, besándole el rostro y el pecho desnudo, como recitando un poema) Y tú me dices que tienes los pechos rendidos de esperarme, que te duelen los ojos de estar siempre vacíos de mi cuerpo, que has perdido hasta el tacto de tus manos de palpar esta ausencia por el aire, que olvidas el tamaño caliente de mi boca. Y tú me lo dices que sabes que me hice sangre en las palabras de repetir tu nombre, de lastimar mis labios con la sed de tenerte, de darle a mi memoria, registrándola a ciegas, una nueva manera de rescatarte en besos desde la soledad en la que tú me gritas que sigues esperando. Y tú me lo dices que estás tan hecha a esta deshabitada cerrazón de la carne que apenas si tu sombra se delata, que apenas si eres cierta en esta oscuridad que la distancia pone entre tu cuerpo y el mío. ***

CHARO JOVEN.- Oh, José Manuel... amo tanto tu amor. ¿De verdad podré seguir sin él?

JOSE MANUEL.- *(Deja el registro poético y pasa a uno más tangible)* No me dejes ir, Charo. Te necesito y me necesitas. Será imposible continuar adelante sin tu aliento cerca, tu compañía sensible ni tu cuerpo tembloroso que se entrega sin reservas entrando valiente en mi humanidad salvaje... *(Suspira)* Puedo escribir solo, no es para ello que te requiero. También sé defender mis ideas sin que tú me las ordenes, Charo, quédate segura por ello. *(Pausa para agarrar fuerza)* Es tu soplo espiritual, tu sexo divino, el modo como me alientas en mi espíritu libre, tu imagen detallando las flores que tanto amas y que carga de maravillas mi mente inquieta, mi ímpetu intranquilo de desvaríos imaginarios, de ficciones con la dulce piel de tu cuerpo que escribo en personajes que no son míos, pues eres tú siempre, replicada en cada página de mis novelas. No, Charo, imposible vaciar mi vida ahora de tanto olor a ti, sabor de tus labios y roce de tu alma perfecta de mujer amante. No puedo, no quiero... no me dejes partir, por favor.

CHARO JOVEN.- *(Se levanta repentino del sofá, se coloca un vestido que está tirado en el suelo y lo deja a medio abotonar)* Lo único que sé es que contigo perderé el único amor que me he per-

mitido sentir con certeza. Soy loca y estoy mal, lo sé. No conozco otra Charo que no sepa de sacrificios y lealtades. No me perdonaré, ni siquiera con mi muerte, porque no sé amarme, es la verdad, la más cruel de mis certezas, la más simple al mismo tiempo. Confío en tu fuerza e infinita capacidad de perdonar, porque este paso lo doy sin mirar hacia atrás. ¡Adiós, José Manuel! Te amaré siempre... (Se va).

ESCENA DOCE

Continuación de la escena diez...

CHARO.- Siete largos años en que me sentí viva y que existía al menos para alguien, más allá de mis labores, de mis trabajos y de mis paciencias. El mismo tiempo que, muy probablemente, usted también se acostaba con ella, la actriz de teatro, la amante de esas muchas ocasiones anteriores, una más de su larga lista que ahora completa con la que usted dice querer desde el ímpetu adolescente que estoy segura no puede identificar ni recordar tan siquiera. *(Guarda las hojas y cierra la carpeta de un golpe)* No, don Camilo, porque usted es lo más viejo que un crío puede llegar a ser, aunque se sienta aún con fuerzas para iniciar una nueva vida.

ESCENA TRECE

Llega la sombra de Camilo José Cela al sofá donde acaba de quedarse solo José Manuel Caballero Bonald, tras la partida definitiva de Charo joven.

CAMILO J. CELA.- *(Muy molesto)* ¡Traidor!

JOSE MANUEL.- *(Intentando calmar)* No lo hicimos por molestarte o herir tu ego, tan solo que siempre has tenido a Charo muy abandonada, Camilo, a ella que te ha sido devota hasta sus entrañas más profundas.

CAMILO J. CELA.- *(En voz alzada)* ¡Charo y tú son unos bastardos desleales! Hacerme esto a mí, que les he permitido vivir la gloria de acompañarme en mis creaciones y mis patrocinios.

JOSE MANUEL.- *(Manteniendo el tono adecuado)* Si me permites una verdad: creo que te sobrees-
timas en exceso, Camilo. Y ese ha sido siempre tu mayor defecto. No eres el único que logra lo que tú con una literatura magistral, pero tal parece que solo Camilo José Cela reina en tu mundo estelar. Entérate, Camilo, a tu alrededor hay gente muy valiosa y es Charo la más brillante compañera que jamás has debido merecer.

CAMILO J. CELA.- ¡Una desvergonzada, eso es Charo Conde!

JOSE MANUEL.- Te pido, por favor, no la ofendas. No lo merece, no de ti...

CAMILO J. CELA.- ¡La llamo como yo quiera, que para eso es mi mujer!

JOSE MANUEL.- ¡Y mi amante! Y por ello no te permito...

Entra Charo joven a intentar detener la pelea que está a punto de iniciarse en el plano físico. Camilo José Cela la detiene con un bofetón y cae rodando por el suelo. Corre José Manuel a auxiliarla.

CAMILO J. CELA.- ¡Traidores! ¡Bastardos! ¡No merecen mi gloria..!

ESCENA CATORCE

Continuación de la escena diez. Charo abre de nuevo la carpeta, toma otra hoja y su mirada se entristece.

CHARO.- Al menos, José Manuel y yo nos juntamos en la plenitud de nuestros ánimos amorios y solo su sombra, porque ni usted mismo pudo contra nosotros. Eso y el amor que los dos le profesábamos, irremediable y fiel. El amor mata también, don Camilo. El suyo mató al nuestro. Y ahora la matará a ella, le matará a usted y a su literatura. No ha vuelto a escribir algo que valga la pena. ¿Eso quería, don Camilo, quería acabar con sus letras sucias, manchadas de la tinta incomprensible de su prosa procaz y beligerante, por unos espasmos de su bajo vientre cansado y sin vigor, incapaz de energizar al viejo genio que antes llenaba plétórico el papel blanco con sus imágenes y metáforas?

CAMILO J. CELA.- (*Iracundo*) Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo. ***

CHARO.- (*Sorprendida*). ¡No, señor! No hable usted como Pascual Duarte, que usted es otro.

CAMILO J. CELA.- Entonces, ¿soy malo para ti, Charo?

CHARO.- (*Molesta*) ¡Lo es, don Camilo, pero ese es su problema! El mío ahora es aprender a vivir sin esa maldad. Y darme respiro. Y un poco de amor, aunque sea en este final.

CAMILO J. CELA.- (*Más molesto que ella*) ¡Cuidao, que si fuera Pascual Duarte arremetiera ante esta traición y buscaría matarles, a ti y al maldito de Caballero Bonald!

CHARO.- Pero como no es ese personaje de su mente turba, don Camilo, ejerce usted su propia forma de ser y la perversa versión de sí mismo... (*Meditativa*) Corregí toda su enredada ortografía, que fue mucha, aunque usted no lo reconozca. Le puse mucha paciencia, eso sí, para que todo quedara bien y fuera disfrutado. Siempre fue un de-

leite leerle, yo, primera que nadie. Nunca le puse ni quité nada. Ni una tilde, aunque la requiriese. Sus textos difíciles e ininteligibles, eran sagrados para mí y solo podía yo darle luz en su traducción, pues más que transcribirle, yo lo traducía a usted, don Camilo José Cela.

CAMILO J. CELA.- *Pero yo ya no pido perdón en esta vida. ¿Para qué? ****

CHARO.- Nunca quise que usted, padre de mi hijo, terminara convirtiéndose en un Pascual Duarte: un asesino, despiadado matón de afectos fieles, cariños y veneraciones, que siempre le profesamos en esta que fue su casa... *(Como reculando, fastidiada) Los mismos cueros tenemos los mortales al nacer y sin embargo, el destino se complace en variarnos como fuésemos de cera y en destinarnos por sendas diferentes al mismo fin: la muerte. ****

CAMILO J. CELA.- *(Con furia)* No seas ahora tú la atrevida que habla a través de mis personajes. Ellos, cualquiera que escojas, hasta el mismísimo cruel asesino de Pascual Duarte, son una expresión superior de mi imaginación imparables y mi genio sin par. Son mis personajes, osada mujer. Y nunca serán los tuyos.

CHARO.- *(Retadora)* ¿Y por qué no? ¿Acaso no los conozco yo en todo el cálculo perfecto de sus bordes y profundidades? ¿Olvida usted, acaso, cuantas veces le ayudé a darles rostro y ropajes a muchos de los fantasmas que vivían en sus papeles cargados de tinta corrida y sucia?

CAMILO J. CELA.- ¿Te sientes muy fuerte, luego de esta traición que has confesado? ¿Por qué me retas a sentirme como un cruel hombre si tú tampoco me fuiste fiel? Tu atrevimiento no tiene límite, Charo Conde. Y aun pretendías que siguiera a tu lado.

CHARO.- Como si alguna vez lo estuviste, con plenitud...

CAMILO J. CELA.- ¿Te quejas por haber vivido tu vida junto a mí?

CHARO.- ¿En serio? No. Siempre supe lo que yo significaba para usted, el rol que tenía que cumplir y mi participación en esta familia que decidimos formar. Todo, todo lo cumplí. ¿No tendrá usted nada que reprocharme? ¿O sí?

ESCENA QUINCE

Con el cambio de iluminación otoñal, toda la familia se desplaza al sofá y se sienta al unísono, dejando a Charo en el medio. Una vez sentados, se quedan unos segundos en silencio: Camila es la única con expresión de felicidad. Charo, en cambio, se tapa el pecho ensangrentado con el chal de flores aromatizado de rosas, aguantando el dolor.

CAMILO.- Bueno, después de todo no tenías que tomar una decisión tú. Papá, como siempre, decidió por todos.

GISELE.- Fue lo mejor, Sra. Charo, fue lo mejor. De eso estoy convencida...

CAMILA.- *(Canturreando)* ¡La abuela va a recibir un premio, un premio!

CAMILO.- *(Severo y dulce al mismo tiempo)* ¡Hala, Camila, silencio! Deja que los mayores pensemos.

CAMILA.- ¿Y qué van a pensar, papá? Abucha irá a una ceremonia muy importante y le darán el premio a mejor escritora del mundo. Abuela es tan grande como el abuelo Camilo, ¿no?

GISELE.- *(Como apenada ante lo que cree es una impertinencia de la niña)* Bue... bueno, no exactamente así, hija. Pero, eso, te lo explicamos papá y yo más tarde. Deja ahora a la abuela tranquila, que tiene muchas cosas que pensar...

CHARO.- *(Volviendo en sí)* ¿Pensar? No lo creo. Pero gracias por tu intención, querida. Ya no hay mucho que pensar. Estoy cansada de hacerlo, de hecho, muy cansada...

CAMILO.- Yo no puedo creer lo que mi padre está haciendo. Es inconcebible hasta para él mismo. Tantas veces dijo que la historia se repartía entre quienes la hacían y aquellos que la padecen. ¿Cómo dejarnos a nosotros, que después de siempre somos su familia, en este nefasto lado de los perdedores?

CHARO.- No sabes lo que dices, hijo...

CAMILO.- ¿Y cómo no saberlo? ¿Qué cosa somos, fuimos o seremos de ahora en adelante para el laureado señor de Iria Flavia?

GISELE.- *(Coloca su mano en el hombro de su esposo)* Camilo, creo que no estás ayudando a tu madre...

CAMILO.- *(Dirigiéndose a Charo)* ¿Y tú quieres que lo perdone? No, madre, nunca le perdonaré esta acción de irse, tan sin sentido, con tan poca consideración. Cuarenta y cinco años no es solo una cifra de dos dígitos *(Con énfasis)*. Es una vida, una vida entera, una que no retornará y que solo tuvo por fin el sostén de una carrera dedicada a su literatura y nada más. ¡Maldigo ahora mismo el haberme hecho un escritor!

CHARO.- ¡Calla, Camilo! ¡Por favor! ¡No repitas esas palabras nunca más!

CAMILA.- Papá, no solo tú y el abuelo. La abuela también...

GISELE.- ¡Hala, nena, que no sabemos de qué hablas!..

CAMILA.- *(Con expresión algo fastidiada)* ¡Qué familia tan rara esta! ¿Entonces nadie aquí ha leído lo que Abucha ha escrito durante años?

La niña sale corriendo al mesón y toma por sorpresa la carpeta Perfume de rosas, toma una hoja al azar y comienza a leer en voz alta, mientras baila. Se vuelve a escuchar la voz de Luz Casal cantando el poema de Rosalía de Castro, Negra Sombra. En el solo de gaita, la niña lee en voz alta:

CAMILA.- Esa noche, la anciana maestra evitó todo lo que pudo asomarse a la ventana. Rugían los aviones y caían bombas como lluvia indeseable. Ella rezaba, rosario en mano, pedía, imploraba, rogaba, sin saber a quién le dirigía sus oraciones. Si de algo carecía, aquella mujer de conocimiento, era de un entrenamiento espiritual fuerte o definitivo. Apenas un padre nuestro y un ave maría salían de su mente, aprendidos siglos antes en la catequesis de la escuela devastada de su pasado remoto. Pero sabía escuchar su propia voz interior y seguía hablándose entre cánticos y frases en latín, como esperando que, de ser cierta su existencia, Dios intervendría en la detención de aquel desesperado ataque y pararía la destrucción que iba dejando al paso celestial los inclementes bombarderos que surcaban sus cielos en ese momento. “O partigiano, portami via, o bella, ciao! bella, ciao! bella, ciao, ciao, ciao!”, cantaba la anciana. Pero los de La Resistencia nunca fueron a buscarla. La maestra, con sus vestidos de flores, las memorias de su enamorado infiel y las cajas de sus recuerdos, quedó sepultada bajo las paredes derribadas de su casa luego de la tormenta de proyectiles que cayó esa noche de finales de guerra. Del humo que quedaba, cuando fueron a retirar los escombros de aquel desastre, podía olerse aún el aroma suave de su perfume de rosas que se había colocado en la mañana del infortunado día de su muerte, por si su amante volvía... Menos mal que en ese momento, en ese justo, despertó en su cama, ardida en sufrimiento y agradecida porque solo había sido eso, un mal sueño. Su cuarto, con extrañeza, olía a pétalos de rosas quemados.

Suelta la hoja al aire e improvisa una danza muy libre al son de la canción.

CAMILO.- *(Sorprendido)* ¡Madre!..

GISELE.- *(Conmovida)* ¡Hermoso!..

CAMILA.- *(Pletórica)* ¡Te amo, Abucha!

Corre hacia Charo y la abraza muy fuerte. Luego retoma su puesto en el sofá. Silencio reflexivo, del que se produce luego de develado un secreto.

CHARO.- *(Caminando hacia el mesón)* Algunos días, al terminar mi faena editorial; preparar la casa para recibir visitas; revisar la agenda de trabajo del día siguiente; ordenar nuestras vidas; todas tus cosas, hijo; las de tu padre; luego las de ustedes, Gisele, Camila; atender mis flores... algunos días, no todos, me quedaba a solas, muchas veces sola. Y un día comencé a escribir, es decir, dejar salir algo que sonaba en mi interior. Descubrí otra escritura, una propia, no la de don Camilo ni la de José Manuel, ni de ningún colaborador de los *Papeles de Son Armadans*, no, una mucho más extraña que todo eso. Al principio me asusté y luego, simple, la dejé salir. Todo está guardado en esta carpeta que tomó la niña en este momento...

CAMILO.- Pero mamá...

CHARO.- Ya sé lo que quieres preguntar: que por qué nunca lo mostré ni nunca les hablé de ello. Tampoco ha sido fácil para mí saberlo. Ahora, que mi soledad se profundiza gracias a la decisión de don Camilo José Cela, ahora que sobre mi vida ya pesa el llamado de la despedida a este mundo, no sin quererlo ni proponerlo, ahora sale mi carpeta y mis escritos dicen: "¡vida, queremos vida!".

CAMILO.- Tanto editar a otros, mamá, y tan poco te dedicaste a ti misma...

CHARO.- ¿Qué podría haber hecho, hijo? ¿Quién era yo para mostrarme como escritora al lado de tu padre? Habría sido ridículo haberlo intentado y, francamente, nunca me gustó llamar la atención, ni siquiera para bien.

GISELE.- Usted, definitivamente, es una mujer excepcional, Sra. Charo.

ESCENA DIECISÉIS

Entra Charo joven con una maleta en su mano. Se para frente a Charo. Ella se quita su chal floreado y se lo coloca a la imagen de sí misma joven que tiene al frente. Se miran fijamente unos segundos y la joven cruza el chal sobre su pecho, toma la maleta y parte. En otro lugar de la escena se encuentran las sombras de Camilo José Cela y su amante. Se escucha una voz de parlante que anuncia a los pasajeros del vuelo 11:11 con destino a Estocolmo que deben abordar la puerta de salida número cuatro. Llega Charo joven, dispuesta a partir también. Ante su presencia, amante y escritor le bloquean el paso en gesto profundamente despreciativo.

CHARO JOVEN.- *(Firme y resuelta)*. Buenas tardes, Don Camilo, aquí estoy. ¿A qué hora parte el vuelo?

AMANTE.- *(Dirigiéndose a Camilo J. Cela)* ¿Qué hace ella aquí? ¡Eso no fue lo que acordamos para tu día, tu gran día! ¡Ella no tiene nada que hacer aquí!

CAMILO J. CELA.- *(A Charo joven)* Estás hermosa, Charo, tal como te recuerdo en mi memoria... la que ya no quiero visitar más. Vete, por favor, ya mi costado no es tu lugar. ¿Acaso no quedó claro que ahora estoy con ella y que tú ya no perteneces a mis días? Por favor, tengamos la fiesta en paz.

CHARO JOVEN.- No es ella quien merece estar ahí...

CAMILO J. CELA.- ¿Quién lo decide? ¿Tú? *(Irónico)* La única estúpida decisión que tú has tomado en tu vida fue traicionarme con uno de mis mejores amigos, Charo Conde, la perfecta Charo, la mujer más conveniente para un hombre con mucho trabajo de honor como el que tuve que emprender por las letras españolas mientras tú cumplías tu rol de esposa y madre cabal. *(Con rabia)* ¡Cuántas mentiras y estúpidas verdades en esta historia nuestra!

AMANTE.- *(Dirigiéndose al escritor)* Camilo, me prometiste que bailaríamos un vals en la recepción del Nobel. Sueño con ese momento y te pido que lo cumplas. *(Mirando con arrogancia a Charo joven)* ¡Ya basta de ella!, no soporto más su inútil historia en tu vida, amor mío. Vámonos, ya llaman a abordar el avión.

CHARO JOVEN.- *(Con rabia)* ¡Inútil? Vaya, te asumes muy lista y capaz, niñata insoportable, que te crees periodista y no sabes nada... A ver si te enteras: te matará a ti también, tonta, porque don Camilo José Cela asesina todo amor que recibe. No serás más que su imperfecta mecanógrafa. Te matará y se matará a sí mismo, porque después de mí, nada que salga de su pluma servirá para publicar ni un recetario de pobres almuerzos para perros callejeros.

AMANTE.- ¡Insolente!

CHARO JOVEN.- ¡Putá!

CAMILO J. CELA.- ¡Charo Conde, vete a casa y déjanos en paz! *(La empuja y Charo joven cae al piso, nuevamente).*

Escritor y su amante le dan la espalda y salen de la escena. Charo joven se levanta y queda, maleta en mano, consternada y vencida, sin saber qué hacer. Aparece José Manuel Caballero Bonald, la toma de la mano y la abraza, antes de acompañarla de regreso frente a la Charo madura que observó todo con gesto de dolor. La joven le regresa el chal, le ofrece un gesto de disculpa agachando su cabeza y desaparece con su amante.

ESCENA DIECISIETE

Continuación de la escena quince: Camila para de bailar y sale corriendo hacia su abuela, que estaba de espaldas a ella. Toma una punta del chal de Charo y lo jala fuertemente hasta quitárselo de sus hombros y lanzarlo al aire. Luego corre hacia el mesón y hace lo mismo con la mantilla que recubre la máquina de escribir.

CAMILA.- ¡Siéntate a escribir, Abucha! Esta es tu máquina. Hazlo y yo seguiré bailando. Cuando sea grande, todas mis danzas estarán dedicadas a ti, que eres la mejor abuela del mundo. ¡Y también la gran escritora del universo!

CHARO.- *(Cansada)* Ya es tarde, cariño. La vida se me fue entre tantos papeles, y aunque la apuesta la perdí, de algún modo fui feliz con todo lo que hice. Ya no queda espacio para las historias de mi anciana maestra ni ningún otro personaje que se quedó perdido en mi imaginación cobarde. Ganó la muerte, en esta casa. También a mí me mató Pascual Duarte. Y ya muerta no puedo escribir. Solo esperar la verdadera despedida de este mundo y rogar porque llegue pronto. Que llegue, eso sí, con el perdón en la mano y el amor en la eternidad posible.

Se levantan Camilo y Gisele del sofá y se dirigen a abrazar a Charo. El hijo le susurra un secreto al oído de la madre. Salen de la escena. Camila deja de jugar y hace lo mismo: le entrega un secreto a la abuela en un gesto de profunda ternura, antes de regresar a su alfombra con su muñeca. Aparece José Manuel Caballero Bonald con Charo joven tomados de la mano para repetir el ritual de abrazar y acercarse al oído para dejar ahí un secreto. José Manuel la besa tiernamente, toma a Charo joven y se van de la escena. Charo se acomoda el chal, se sienta frente a la máquina de escribir y le coloca una hoja en blanco al rodillo:

CHARO.- *(Lee mientras escribe)* Perfume de rosas. *(Empuja la palanca para cambiar de línea)*. Capítulo primero: La Anciana Maestra...

Camila se voltea, sonríe y hace volar por los aires a su muñeca bailarina. Se apagan las luces y solo queda la voz de Luz Casal en la sala.

LUZ CAZAL.- *(Cantando)* Cando pensó que te fuches, negra sombra que me asombras... ****

FIN

Sugerencia al director: a la salida de la función, preguntar al público cuáles creen fueron los secretos que los personajes le entregaron a Charo al final de la historia. Seguramente, las respuestas nos sorprenderán.

Notas

* Fragmento del poema “Somos el tiempo que nos queda”, de José Manuel Caballero Bonald (2004).

** “Espera”, poema de José Manuel Caballero Bonald (1951).

*** Fragmentos de la novela *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela (1942).

**** Fragmento del poema “Negra sombra”, de Rosalía de Castro (1880).

EL VIAJE DEL DIAPASÓN (2020)

PERSONAJES

Padre Francisco Dolores (cura, mediana edad)
Dante (autor de La Divina Comedia, espíritu de señor mayor)
Emilia (gemela, 17 años, bufona)
Francisca (gemela, 17 años, bufona)
Soprano (joven orgullosa, embarazada, espíritu en tránsito)
Alto (joven molesta, espíritu en tránsito)
Tenor (joven incrédulo, espíritu en tránsito)
Bajo (joven iracundo, espíritu en tránsito)
Vinicio (director coral, espíritu en tránsito)
Capitán Vásquez (Piloto, 35 años, espíritu en tránsito)
Joao (dirigente comunal, joven)
Telma (dirigente política, mediana edad)
Luis (poeta, viejo)
Familia venezolana (mamá, papá y niña de 11 años)

PRÓLOGO

La habitación muy humilde del párroco de Angra do Heroísmo, Isla Terceira, Las Azores. Un catre, mesita de noche con una lámpara encendida, una silla al lado de la cama. En el catre, el Padre Dolores duerme con los ojos abiertos. En la silla, el espíritu de Dante Alighieri lee al Padre Dolores fragmentos iniciales de La Divina Comedia. La escena está en penumbra. Una ventana: afuera llueve, noche de tormentas.

DANTE.- *(Lee) ...No podría explicar cómo allí entrara,
tan soñoliento estaba en el instante
en que el cierto camino abandonara.
Llegué al pie de un collado dominante,
donde aquel valle lóbrego termina,
de pavores el pecho zozobranante;
miré hacia arriba, y vi ya la colina*

*vestida con los rayos del planeta,
que por doquier a todos encamina.
Entonces, la pavora un poco quieta,
del corazón el lago, serenado,
pasó la angustia de la noche inquieta.
Y como quien, con hálito afanado
sale fuera del piélago a la riba,
y vuelve atrás la vista, aún azorado;
así mi alma también, aún fugitiva,
volvió a mirar el temeroso paso
del que nunca salió persona viva...*

Un estruendo proviene del exterior del cuarto. Se escuchan hermosas voces cantando.

CORO.- *Córdoba.
Lejana y sola.
Jaca negra, luna grande,
y aceitunas en mi alforja.
Aunque sepa los caminos
yo nunca llegaré a Córdoba.
Por el llano, por el viento,
jaca negra, luna roja.
La muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba.
¡Ay, qué camino tan largo!
¡Ay, mi jaca valerosa!
¡Ay, que la muerte me espera,
antes de llegar a Córdoba!
Córdoba. Lejana y sola.¹*

DANTE.- *¿Quién es el poeta que se niega a llegar a mi Infierno y arrastra consigo a este coro de almas entusiastas, alegres jóvenes que encuentran la entrada al Averno sin sospechar que están a punto de entrar en él? ¿Poeta maldito, que su propia sangre deramada no fue capaz de inmunizar su canto de vida y gloria perpetua? ¡Oh, Virgilio, aquí vamos! Espéranos, que llegaremos pronto a tu encuentro. Déjame acompañarme esta vez por mi buen amigo Dolores, sospecho que será una eterna noche dolorosa (cierra el libro con fuerza y lo coloca en el regazo del Padre, que continúa dormido).*

ESCENA UNO

La lluvia se hace aún más temible y fuerte. La ventana se ilumina de repente. El Padre Dolores continúa dormido.

DANTE.- Padre Dolores... ¡Levántese!

DOLORES.- ¡Dante! ¡Siempre asustándome! Te he dicho que no me despiertes así, de golpe. Un día de estos me vas a llevar directo a tu infierno, que con estos sustos mi corazón no gana en sutilezas.

DANTE.- Está bien, Dolores, está bien. Para la próxima te despierto con más suavidad. Pero ahora quiero que vayas a la ventana y me digas qué es lo que ves.

DOLORES.- ¿Pasó algo?

DANTE.- Eso es lo que quiero que tú me cuentes.

DOLORES.- (*Ya en la ventana*) Qué raro, Dante, hay un fuerte resplandor allá afuera. Viene de lejos, más allá de las primeras piedras, cerca del mar. Todo brilla, amigo poeta, con una luz entre amarilla y roja... ¡Es escalofriante su calor! Esto no es bueno, Dante, no es bueno... ¿Escuchas? Ven, acércate.

DANTE.- ¿Esa música?

DOLORES.- Sí, es como de ángeles cantores. ¡Qué hermoso cántico! Y triste, Dante, muy triste. Me atraviesan el alma esas notas armónicas de belleza y dolor profundo. ¿De dónde vendrán esas voces, Dante? ¿Y ese estruendo? ¿Lo escuchaste, Dante, lo escuchaste?

DANTE.- Sí, Dolores, lo escuché... ¡Ey, que esta vez no tiene nada que ver con mi infierno! Ese portento proviene de otro abismo, mi apreciado Padre, otro que temo conocerás ahora mismo.

DOLORES.- Mira, Dante, allá, donde brillan las piedras... ¿Los ves? Son personas cantando, van de un lado a otro, qué hermosa y escalofriante coreografía. ¿Qué buscan? ¿Por qué van tomados de las manos? ¿Qué cantan esas voces etéreas de armonías profundas? ¿Qué ha pasado ahí...? Cantan, corren de un lado a otro, se ayudan entre sí, se abrazan, se aman y siguen cantando... Dante, ¿aún sigo dormido, esto es un sueño o el efecto de tus charlas que, como siempre, me hacen delirar?

DANTE.- Desconozco las respuestas, Padre. Sospecho que tendrás que buscarlas tú mismo.

DOLORES.- Poeta, por qué creo que siempre intentas llevar mis reflexiones al mismo lugar de la muerte, irremediable y tan certero como temible y espantoso. También la vida merece disertaciones. ¡Y cuántas nos hacen falta dar para entenderla! ¿Hay otra forma de llegar a tu Paraíso sin tocar el piso de tus nueve círculos infernales ni pagar

penitencia para limpiar el alma en el purgatorio que te inventaste para guiar a Virgilio hasta el cielo?

DANTE.- Ahí tienes, Padre Dolores. ¡Tú mismo te das la respuesta!.. Con los años, querido amigo, has ido perfeccionando el arte de la adivinación por medio de las tormentas. ¿Por qué no lo pones en práctica hoy? Mira el cielo: eso que está allá afuera no es un huracán, sino dos. Dos mujeres que se pelean y en su batalla son tan guerreras que cualquier ejército celestial puede llegar a ser derribado si osa entrar en la pelea, que en estos momentos tienen embravecidas sobre esta isla llamada Terceira.

DOLORES.- ¿Las tormentas, Dante? Hablas de ellas como si pudieran razonar. Peor aun, como si logran sentir algún aprecio por el mundo natural y la vida que lo contiene debajo de sus embravecidas fuerzas.

DANTE.- Las tormentas de esta noche son las dos bufonas en la tragedia que pronto descubrirás. Míralas, Dolores, cómo danzan en esa oscuridad honda, con giros sordos de locura mortal, que levantan todos los aromas podredumbres de la tierra y sus infiernos intangibles de soberbias e impiedades.

DOLORES.- ¿Lo viste a través de ese arte adivinatorio que dices que yo comprendo bien? Dime si tan solo lanza señales de desgracia, que nunca dan noticias buenas ni anuncian alumbramientos. No, a menos que entendamos la llegada de la muerte como un nuevo nacimiento, uno que nos lleva al lugar donde tú te encuentras con el poeta, Dante.

DANTE.- ¡Donde tú te encontrarás con Virgilio, Dolores!

DOLORES.- Esta noche dos bravas, Emily y Frances —porque así las bautizaron en el Centro de Meteorología Internacional ayer mismo—, son las encargadas de traernos las nuevas trágicas para estas tierras. Eternamente será así: anuncian tempestades que viajan desde el cielo al centro mismo de las almas de quienes aún estamos en este plano terrenal.

DANTE.- Entonces anda, no retrases más tu encuentro. Toma tu auto y dirígete hacia allá. ¿Lo ves, aquel punto deslumbrante cerca de las rocas volcánicas que están en el extremo de la pista de aterrizaje de la Base Aérea de Lajes? Ahí mismo irás ahora. ¡Y que tu Dios te acompañe!

DOLORES.- ¿Dios? No, amigo escritor, esa charla la tendremos en otro momento. Espérame aquí, ya vuelvo.



La cola del Hércules C-130 de la FAV en el lugar de la tragedia de Las Azores. **Foto:** Archivo del diario *El Nacional* (1976)

ESCENA DOS

En el cuarto del Padre Dolores, solo Dante se queda sentado en su silla. Entran las gemelas Emilia y Francisca, empapadas. Él solo observa, analizando. Ellas traen dos títeres en cada mano: un muñeco representa a una mujer y el otro a un hombre.

EMILIA.- *(Hace cantar-hablar a los títeres)* “Plin, plin, tilin, plin, plin plin, pilin, plim. ¿Qué pasó? ¿Dónde estamos? ¿Por qué no puedo parar de cantar?”. “Pon, pon pon, pon. ¡Nos caímos! ¡Caímos del cielo! Estamos aquí, no sé, parece una isla, hay mar y piedras, rocas duras contra las que chocamos. No entiendo si estamos muertos o no, tampoco puedo detener esta canción...”. “Plin, plin, tilin, plin, plin plin, pilin, plim. ¡Estamos muertos, claro que estamos muertos! Yo sentí cuando nos quebramos en dos: unos fuimos a dar hacia el norte y otros al sur. ¿Dónde están los demás? Todas las partituras están dispersas por el suelo, las puedo ver, más no alcanzo a recogerlas, ¿por qué puedo cantar, pero no puedo moverme?...”. “Pon, pon pon, pon... Me encuentro tan perdido como tú, mujer, recorramos el lugar a ver si conseguimos a los demás. Por aquí una bufanda, más allá un zapato de tacón. ¿Será tuyo? También veo las hojas mojadas, pero no logro leer las notas de los pentagramas, están diluidas las notas entre tanta humedad. ¡Y esta lluvia que no para! ¿Dónde están los otros? No los veo, no los encuentro...” *(Dirigiéndose al público)*. Y así van cantando estos dos muñecos, perplejos porque no saben que acaban de llegar a la puerta del infierno. Nosotras, allá en el cielo, invocamos a los dioses del Hades, porque somos así, caprichosas. Sepan todos en esta habitación que afuera la lluvia no amaina ni se calmará hasta que Francisca y yo dejemos de jugar... Nos gusta corretear pájaros de plumas y de metal, hacerlos bailar en las espirales de nuestros vientos tempestuosos, porque mientras ellos giran y saltan, nosotras hacemos una ronda divertida y nos complacemos al verlos sortear los retos que les ponemos. Cuando salen vivos, nosotras perdemos. Muchas veces perdemos, pero hoy fue un día para ganar. *(Se dirige a su hermana)* ¿Viste, Francisca, que siempre es mejor jugar juntas que hacerlo cada una por su cuenta? Logramos tumbar al pájaro y con él sus extraños tripulantes. *(Pausa breve y meditativa)* ¿Qué cantan, Francisca? ¿Cuál es la naturaleza de tan dulces sonidos? ¿Qué es esto? ¿Será que del Paraíso del Señor Dante enviaron un batallón celestial a castigarnos por nuestras travesuras en los cielos de esta isla? Prepárate, Francisca, que nos viene un regaño del Padre Dolores, con su sermón de siempre: *(imita al cura)* “No pueden seguir jugando así, que sus bromas no son diversiones para los mortales de este pueblo; tienen que respetar las leyes de nuestro mundo y así podrán ustedes seguir conviviendo con nosotros”. Ay, Francisca, Dolores me resulta muy aburrido, no entiende nuestro temperamento ni nosotras hacemos ningún esfuerzo en entenderlo a él.... “Plin, plin, tilín, plin, plin, plin, pilin, plim. ¡Estamos muertos! ¡Sí, nos caímos del cielo!”. “Pon, pon, pon. ¡No era una tormenta, sino dos! Imposible ganarles la batalla. Eran fuertes y guerreras, poderosas, invencibles...”. ¿Ves, Francisca, cómo nos reconocen? Ganamos, hermana. ¡Ganamos otra vez!

FRANCISCA.-“Plin, plin, tilín, plin, plin plin, pilin, plim... Pronto llegaremos. Llegaremos y cantaremos. Será maravilloso cantar ante toda esa gente que no nos conoce...”. “Currucuchá, currucuchá... todavía falta, una parada más, solo una y luego cantaremos, sí, como nunca cantamos antes...”. Y tuvieron paciencia. Y creyeron en su fe. Que el entusiasmo es una cosa seria, sobre todo si somos jóvenes quienes experimentamos el éxtasis de todo lo posible. ¿Y por qué tenemos que parar? Ven Emilia, vamos a jugar. Tus muñecos y los míos que canten, nosotras bailamos. ¡Qué alegre su canto, hermana! Ni siquiera nuestras aguas les aplacan el espíritu. Si ellos quieren seguir cantando, pues nosotras jugamos, aquí, en el cuarto del Padre Dolores, mientras él regresa del Infierno y nos cuenta lo que tú y yo ya sabemos.

EMILIA.- ¿Qué juego quieres hacer, Francisca?

FRANCISCA.- Una ronda con este pasaje que ellos cantan. Tú giras a 140 kilómetros por hora y yo lo hago a 160. ¡Pierde la primera que se rinda y caiga!

Se escucha Pasaje². Las gemelas y sus muñecos giran y bailan. Se divierten.

FRANCISCA.- Emilia...

EMILIA.- Dime, Francisca.

FRANCISCA.- ¿No crees que debemos parar nuestros juegos crueles allá fuera, al menos por lo que resta de noche?

EMILIA.- ¿Sientes remordimiento? Te recuerdo que ese no es el material del que estamos hechas. Nosotras solo nos divertimos y divertimos a los titanes y criaturas de la espiral del viento. Que nuestros bailes sean alegres, eso queremos y quieren de nosotras. Todas las noches de tormentas un pájaro caerá. ¿Qué tiene de especial este de tricolores pintados en las alas, que simplemente no logró sortear su fatal destino?

FRANCISCA.- Que nuestras danzas solo son alegres a los que vienen del inframundo, no lo olvides. Para los humanos de esta tierra les viene una noche dolorosa. Y por eso creo que ya está bien, que debemos parar.

EMILIA.- Un ratito más, Francisca, no seas tan aburrida como Dolores.

FRANCISCA.- Emilia, que tenemos que madurar... Bueno, está bien, juguemos una ronda más. ¿Quiénes cantan esta vez?

EMILIA.- ¡Nosotras, Francisca! Y ellos que bailen.

Las gemelas cantan Pasaje, imitando al coro mientras hacen bailar a los títeres.

FRANCISCA.- ¿Lo notas, Emilia? ¿Lo escuchas bien?

EMILIA.- Sí, realmente cantan como los ángeles. ¿Sabes? Dejemos este juego, ya no me divierte. No podemos cantar como ellos, porque venimos de mundos diferentes. Ellos del cielo, no lo dudes. ¿Nosotras..? Ya sabes de dónde venimos. La piedad no proviene de ese lugar.

ESCENA TRES

Dante sigue en la habitación. Las gemelas, no. Entran dos mujeres y dos hombres, empapados.

SOPRANO.- *(Sus manos sobre la panza en gestación)*. Y ahora, ¿qué lugar es este?

TENOR. No lo sé, parece una sacristía. Al menos aquí no llueve. Podremos sentarnos un rato y descansar. Necesitamos calmarnos y pensar sosegadamente. ¿Qué fue lo que nos ocurrió allá afuera?

CONTRALTO.- ¿Dónde están los demás? ¿Alguien vio a Vinicio? ¿Dónde está, que no llega? Necesitamos que nos diga lo que vamos a hacer. ¿Es esta la parada que nos faltaba antes de llegar a Barcelona? Nos estamos retrasando mucho. Raúl ya debe estar en la ceremonia de apertura del Festival, esperándonos. No me gusta hacerlo esperar, no lo merece...

BAJO.- Amigos, ¿acaso no se dan cuenta? ¡Ya no estamos aquí! Digo, estamos, pero no estamos. No comprendo cómo ni por qué, pero este no es el mundo de los vivos que solíamos habitar.

SOPRANO.- ¿De qué hablas?

BAJO.- ¡De que estamos muertos todos! El avión no logró aterrizar...

DANTE.- *(Lee La Divina Comedia en voz alta, como para hacer notar su presencia a los recién llegados)*
Un gran dolor al pecho se abalanza,
al hallar en el limbo tanta gente,
digna de la celeste bienandanza.
«Dime, maestro, dime ciertamente,»
pregunté, para estar más cerciorado,
de la fe que al error vence potente:
«Salió de esta mansión algún penado,

por méritos que el cielo le abonaba?». *(Cierra el libro con fuerza)*

SOPRANO.- ¿Quién es usted?

DANTE.- Mucho gusto, encantado de conocerla. Hermosa voz, la suya. La escuché hace un rato cantar allá afuera. Aquí, un servidor llamado Dante Alighieri.

SOPRANO.- Sí, claro, y yo me llamo María Callas... Por favor, un poco de seriedad, señor, ayúdenos a comprender. ¿Dónde estamos? ¿Qué nos pasa? ¿Dónde están nuestros compañeros, nuestro director, los amigos de la tripulación del avión? ¿En qué escenario estamos por dar inicio nuestro concierto? ¿Es usted un actor? ¿Habrá representación teatral esta noche? Díganos si quieren que cantemos un par de canciones, no tenemos problema. Pero luego nos dejan ir, por favor, mire que no nos podemos retrasar más. El maestro Raúl nos espera en Barcelona, debe estar que se come los nervios porque aún no llegamos. Nos esperan, señor, el Festival no iniciará hasta que lleguemos. ¡Que no queremos hacer esperar al público!

DANTE.- Hermosa dama, ¿a quién traes contigo?

SOPRANO.- Eh, ¿lo dices por...? *(se acaricia la panza y se pone nerviosa)*. Tuve que ocultarlo para que me dejaran venir... Es mi hijo, mi primer hijo. No sé aún si es niño o niña, pero yo creo que será tenor, como su padre...

TENOR.- ¿Acaso usted nos puede aclarar los hechos de esta desventura?

DANTE.- Temo que no, apreciado señor. Virgilio también sintió ese miedo y desconcierto que los embarga a ustedes aquí. Si me permiten, puedo revisar mi *Divina Comedia* y seguro conseguiré en sus letras un mensaje que ustedes tendrán que atender, si quieren avanzar al siguiente círculo *(toma el libro, mira afuera de la ventana y lee)*:

Aún cerca de la mar estamos ora,
tal como aquel que piensa en su camino
con deseos, y el cuerpo se demora;
y como vése en cielo matutino,
de Marte, entre el vapor, la luz rojiza,
al ocaso bañar campo marino,
así me pareció venir de prisa
una luz por el mar, y que volaba,
tal que un ala veloz fuera remisa.

CONTRALTO.- *(Ensimismada)* Ummm... Tuve que aprobar con la máxima nota el último examen de Cálculo antes de viajar. Ya solo me falta la tesis y luego lanzar al vuelo el birrete

hasta más arriba de las Nubes de Calder, en nuestra Aula Magna, graduada de Ingeniero Civil. ¡Ese día también cantaré!

BAJO.- Mis amigos me ayudaron a estudiar muy duro: la promesa era pasar todas las evaluaciones finales del semestre y ganarme el cupo para estar en esta gira. Ellos se quedaron muy contentos porque juntos lo logramos. Sin ellos no habría podido con los exámenes, los ensayos, los preparativos... Y el maestro Vinicio, que nos decía a cada rato: *(imitan al director)* “muchachos, dosifiquemos el entusiasmo, todo está muy difícil, tal vez no logremos conseguir los recursos para pagar los boletos aéreos...”.

CONTRALTO.-...Hasta que finalmente nos ofrecieron el apoyo del Gobierno a través de la Fuerza Aérea Venezolana. ¿Recuerdan cuando también viajamos a Colombia en el Hércules C-130? No es nada cómodo, es verdad, pero no nos ha dejado mal. Donde hemos puesto un sueño, allá nos ha llevado este Goliat con alas.

BAJO.- Pero, entonces... ¿qué nos ocurrió?

DANTE.- Que en los cielos de esta isla, dos hermanas burlescas están jugando una cruel ronda de muerte en esta noche tormentosa. ¡Bienvenidos al Averno! Los conduciré lo mejor que pueda a su nueva morada. Si me lo permiten, estoy dispuesto a responder a sus preguntas antes de pasar al siguiente círculo. Digamos que ahora, ustedes y sus compañeros se encuentran a las puertas del Limbo.

SOPRANO.- ¿Quiere decir usted, señor, que no estamos ni vivos ni muertos?

DANTE.- Quiero decir que para que Virgilio llegara al Paraíso, tuvo que transitar por círculos y comprender el significado de su viaje. ¿Por qué iban ustedes montados en ese avión?

TENOR.- ¡Vamos a cantar! ¡A representar a nuestra universidad y a nuestro país en el Festival Mundial de Canto Coral! Llevamos muchas canciones extraordinarias, un repertorio muy difícil, madrigales hermosos. Nos preparamos muy duro durante muchos meses. Es nuestra primera vez tan lejos, en el viejo continente. ¡No vemos la hora de llegar!

DANTE.- ¿En algún momento tomaron la previsión de pensar en que tal vez no llegarían?

CONTRALTO.- ¿Pero qué dice? ¡Por supuesto que no! Vinicio no estaba convencido, es verdad, pero entre todos logramos que se entusiasmara. ¿Qué podría salir mal? ¿Sabe usted lo que representa para nosotros este viaje? No, no lo sabe porque no está al tanto de quiénes somos. Esta es una oportunidad única de conocer el *Teatre del Liceu*, por ejemplo, de ver a Monserrat Caballé y que tal vez nos invite al Orfeón Universitario

a subir a tarima para cantar con ella... Señor, ¿de qué otra manera nosotros, universitarios humildes, podíamos soñar con conocer otras culturas y otras canciones? ¡Y que muchos nos conozcan a nosotros! Vivimos para hacer esto: conmovemos con nuestros cantos y tocar el alma de quienes nos escuchan.

DANTE.- Ya veo, hermosa misión... Me habría gustado haberlos conocido en otras circunstancias, tal vez sobre el escenario del Liceu, como usted dice, o en el *Palais Chaillot* de París, cantando esas maravillas que aseguran sorprender, mujer.

BAJO.- ¡¿Y esa es la forma en que usted asegura que nos ayudará a llegar a donde sea nuestro destino final?! A ver, señor Dante, queremos explicaciones claras y sin rodeos: ¿estamos muertos y no llegaremos jamás al Festival? ¿Es esta nuestra última parada?

DANTE.- Las verdades están en el camino de Virgilio. Y ahora, en el de ustedes, ángeles cantores. Solo les pido, sumiso y suplicante, que me canten una canción de las que, en sus hermosas voces, pueden diluir la triste noticia que está a punto de entrar en esta humilde sacristía.

Suena Adiós, maripositas. Los orfeonistas recorren diferentes direcciones del escenario, se mantienen en silencio, con la mirada perdida.

CORO.- *Adiós, adiós, maripositas blancas
Adiós, maripositas amarillas
que salen a gozar de la mañana.
Adiós, que sea muy dichoso el vuelo
maripositas blancas y amarillas
también yo voy alegre de paseo.³*

ESCENA CUATRO

Entra el Padre Dolores a su habitación, empapado, con unas hojas de partituras mojadas en una mano y un diapasón en la otra. Las gemelas Emilia y Francisca entran con él, muy calladas y en clara actitud de haber sido severamente reprendidas. Solo observan la escena y agachan la cabeza de vez en cuando.

DOLORES.- *(Muy consternado)* ¡Dios mío, ¿por qué?! ¡No pudiste hacer nada, Dios? ¿De verdad estás ahí y no ves nada? ¿Qué te pasa, Dios? ¿Qué pudiste y dejaste de hacer esta noche tempestuosa por esas almas cuyos cuerpos quedaron esparcidos sobre las volcánicas rocas de esta isla y los restos de una máquina devastada?

DANTE.- Así que están todos muertos... ¿Cierto, Dolores?

DOLORES.- *(Delirante)* Venían de Venezuela... reconocí la bandera que está dibujada en la cola del avión... estas partituras dicen "Gloria al Bravo Pueblo"... Una vez lo escuché en un acto parroquial, es su himno nacional... era un coro, Dante... ¡Mira, aquí está un diapasón! Lo encontré en la mano del primer hombre que vi en aquel lugar terrible... Me acerqué a él, le di la extremaunción y alcanzó a decirme: "Por favor, haz que regrese a su lugar". Imagínate, Dante, ni siquiera sé qué lugar es ese...

SOPRANO.- Ese lugar es nuestra amada alma mater...

TENOR.- ...un hermoso territorio que le gana a las tinieblas...

CONTRALTO.- ...la casa que nos alberga e ilumina.

BAJO.- Somos el ORFEÓN UNIVERSITARIO DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA. Y esta noche caímos en Las Azores.

ESCENA CINCO

Silencio profundo. Al cuarto del Padre Dolores llegan Vinicio y el Capitán Vásquez.

VINICIO.- ¡Padre! Gracias por sus bendiciones...

DOLORES.- No hay nada que agradecer. Disculpe usted que la recepción a nuestra congregación no haya sido digna de vuestra misión. *(Molesto)* ¡Y perdone usted a mi Dios, que esta noche parece haber volteado su vista a otros lugares menos urgentes y les haya negado la ayuda para llegar con bien a nuestro pueblo!

VINICIO.- No culpe a Dios, padre. Ni él ni nadie podían cambiar el ímpetu que estos muchachos tenían por hacer este viaje. Yo como director no supe ni pude hacer nada por evitarlo, aunque tenía sobre él un mal presentimiento...

VÁSQUEZ.- ¡La culpa fue mía! ¡Tres vueltas dimos y no logré llegar a la pista de aterrizaje! Los vientos nos llevaban de un lado para otro y no veía nada... 200 metros, solo 200 metros más y alcanzábamos la punta de la pista. Pero esas rocas contra las que nos estrellamos... ¡Fue imposible verlas!

VINICIO.- Capitán, no se culpe: lo vi hacer todo por lograrlo. Puso un empeño sobrehumano. Ocurrió de modo tan confuso... ¿Qué era eso que le decía el chico de la torre de control, que no entendimos nunca?

VÁSQUEZ.- ¡Nada! ¡No hablaba inglés! ¡No le entendí nada..! ¿Quién deja a un mocoso que apenas balbucea su propio idioma a cargo de una torre de control en una noche con dos tormentas terribles en el cielo? ¡COÑO DE LA MADRE MIL VECES! Necesitábamos ayuda y no la recibimos...

DOLORES.- Lajes está bajo el control de...

VÁSQUEZ.- Lo sabemos, padre, no se preocupe. Esta pista es una base aérea militar que no les pertenece a ustedes, al menos no del todo... Si tan solo yo hubiera hecho caso al Coloso de Viasa con el que nos cruzamos en pleno vuelo. (*Imita voz del colega*) "Tenga cuidado, Capitán del Hércules C-130, si puede, devuélvanse. Lo que está sobre Las Azores no es una tormenta, sino dos". Claro, pero yo insistí: "Aquí llevo al Orfeón Universitario y es mi misión y honor hacerles llegar a su destino", le contesté a su capitán. Quién podría dudar si este avión se afana por su fuerza de estructura y espíritu. Lo cierto es que no lo logré. ¡Dios, solo a mí debes castigar!

VINICIO.- Intenté calmar a los muchachos, lo más que pude. Por eso empezamos a cantar, sin saber que sería el último ensayo y la última interpretación. Al menos nos despedimos con un *Gloria al Bravo Pueblo*. Los chicos no merecían menos. El avión temblaba, daba vueltas y estábamos todos aterrados por lo que podría ocurrir. Aunque el miedo se había adueñado de ellos, igual entonaron sus robustas voces apenas les di el *levare*... Mis chicos... ¡Qué les he hecho! Valían toda la gloria de su participación en el Festival, que seguro sería asombrosa. Trabajaron tanto, lucharon con todo el corazón por este viaje. ¡Mis muchachos! ¿Dónde están? ¿Qué les hice? ¿Podrán perdonarme en alguna hora de la eternidad a la que los condené sin más escapatoria?

ESCENA SEIS

Los coreutas se ordenan en semicírculo, con el mismo ritual de preparación antes de comenzar un concierto: las mujeres se acomodan la falda y los hombres se ponen las boinas azules, antes de pararse erguidos con la mirada puesta al público.

SOPRANO.- ¡Inicio! Aquí estamos...

TENOR.- Maestro, ¿qué vamos a hacer?

CONTRALTO.- Diga usted, ¿de qué modo regresaremos?

BAJO.- ¿Nos volverán a oír? ¿Se olvidarán de nuestros cantos?

SOPRANO.- ¿Llegaremos a Barcelona o tan solo al Paraíso?

CONTRALTO.- (*Gesto de recordar algo reciente*) ¡La postal! ¿Llegará ella a mi casa sin que yo logre hacerlo? (*Dirigiéndose a sus compañeros*) Cuando hicimos la escala en Bermudas, compré una y le escribí a mis padres: “Estamos acostados en la grama y Vinicio discute con el Capitán Vásquez si seguimos o no...”.

TENOR.- ¿Mis amigos soportarán que no nos graduemos juntos? ¡Ese no era el plan!

SOPRANO.- ¿Mi hijo nacerá dónde? ¿Lo verá crecer? ¿Cantará como su padre? ¿Formará las filas de nuestro Orfeón?

CONTRALTO.- ¿Nos culparán por el empeño que pusimos en hacer este viaje de trágico final?

TENOR.- Vinicio, ¿nos perdonas tú? Sabías que esta locura no terminaría bien y, sin embargo, te dejaste llevar por nuestro frenesí...

BAJO.- ¡Basta! Aquí llegamos por nuestros propios empeños. Así que nuestros lamentos ya no sirven para nada. ¿Quién los escuchará acaso? Nadie, así que aquí estamos, solos y eternos, por el tiempo de siempre, tiempo sin cuerpos ni voces.

Rompen la fila y se dispersan cabizbajos.

ESCENA SIETE

Entran a escena de modo azorado Joao y Telma. Están empapados. La atmósfera y el ánimo del lugar están fríos.

JOAO.- ¡Hasta que una tragedia tuvo que ocurrir para que se den cuenta! Debemos pedirles que se lleven su base aérea de Angra do Heroísmo. Ya este pueblo no requiere su presencia aquí. ¿Lo entiende usted, señora dirigente política?

TELMA.- ¡No es momento de discutir eso, Joao! Tenemos una noche larga por delante. Debemos avisar a las autoridades venezolanas y comunicarles lo ocurrido. ¿Será posible que siempre estemos divididos en nuestras posturas ideológicas? Hagamos lo siguiente: propongo una tregua de unas horas, mientras procesamos este accidente y ayudamos al menos en algo. Llama tú a tu gente, que yo reuniré a los míos. Nos vemos en el sitio en media hora. Hagamos lo que podamos.

DOLORES.- (*Dirigiéndose a Vinicio, al capitán y a los orfeonistas*). ¡Tranquilos! Buscaremos el modo de que sus cuerpos regresen a su tierra. Nadie merece morir lejos del hogar, así que ustedes regresarán a sus casas. (*A Joao y Telma*). ¡Voy con ustedes! Joao, Telma, organicen a todos los miembros de sus comunidades y partidos. Harán falta muchas

manos. Quiero que los traigan todos a la iglesia. Al finalizar, cuando haya despuntado el día, oficiaré una misa en honor a sus almas. ¡Ya habrá tiempo de discutir y acabar de una buena vez con la división política de este pueblo! En una noche así todos somos iguales y sentimos con el mismo corazón. Tan solo piensen en el pueblo de Venezuela, cómo se sentirá mañana al conocer la noticia de esta tragedia. ¿Creen que estarán pensando los seguidores de cada partido en su particular visión política? Pues no: sufrirán, llorarán todos por igual...

Black out.

ESCENA OCHO

Se proyecta en escenario imágenes del noticiero de VTV. Dan la ruda noticia del fallecimiento de todos los miembros del Orfeón Universitario, su director y la tripulación de la FAV que viajaba en el Hércules C-130. Mamá, papá e hija de 11 años observan consternados. La niña arranca a llorar.

HIJA.- Mamá, ¿por qué viajaban esos muchachos en ese avión?

MAMÁ.- Silencio, amor, escuchemos mejor la noticia...

HIJA.- ¿Por qué se cayó ese avión, que se veía tan fuerte, papá?

PAPÁ.- El infortunio, hija, nunca sabemos en dónde nos está esperando con su mala leche...

MAMÁ.- ¡Callen los dos un momento! Están dando la explicación en el noticiero... Uff, no una, sino dos tormentas... ¡Qué tragedia, Dios mío!

Se abrazan los tres. Lloran. Sigue la noticia en desarrollo.

HIJA.- Papá, ¿qué es la UCV?

PAPÁ.- Es nuestra más antigua y noble casa de estudios, hija. Es la Universidad Central de Venezuela.

HIJA.- Cuando crezca, quiero estudiar ahí, papá, mamá, en la UCV. Y cantaré en su Orfeón ¡Está decidido!

MAMÁ.- Pero, hija, ¿entiendes el sentido de la muerte? Ella llega y es eterna. Estos muchachos no volverán más, ni a su universidad ni a sus hogares. Sus amigos y familias se quedarán en una espera desalmada. Nunca más se abrazarán ni se darán bendiciones...

HIJA.- *(Llora)* Ese coro renacerá, mami, tiene que ocurrir, tiene que pasar... Sus voces se escucharán por siempre. Yo estaré ahí, lo prometo.

Black out.

ESCENA NUEVE

Regresa al punto que se dejó en la escena siete. Dante le quita a las gemelas los títeres de las manos y, en actitud imperativa, les hace señas para que ellas se acerquen a los orfeonistas y expresen sus disculpas.

EMILIA.- *(Mirando al piso)* Mi hermana y yo queremos decirles algo...

FRANCISCA.- *(Dirigiéndose a Emilia)* Sigue, sigue tú... yo no sé qué decir.

SOPRANO.- ¿Quiénes son ustedes?

FRANCISCA.- ¡Hola, linda! ¿Qué llevas debajo de tu vestido?

SOPRANO.- *(Acariciando su panza)*. ¡Es mi primer hijo! Será tenor, como su padre. Todos los días le canto y él me responde con dulces pataditas a mi barriga. Ven y toca. ¿Lo sientes? Cuando crezca, amará cantar, igual que lo hacemos sus padres. A ti, ¿te gusta cantar?

FRANCISCA.-No lo sé, supongo que no sé hacerlo... ¿Me enseñas?

SOPRANO.- ¡Claro que sí! Ven, presta atención, es muy sencillo. Sígueme y deja salir en tu voz todo lo que llevas dentro de ti. Cantemos esta canción, es fácil: "Arroz con leche me quiero casar, con una señorita de San Nicolás. Que sepa coser, que sepa bordar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar". ¿Ves? Es muy sencillo, solo tienes que cerrar los ojos y dejar que tu corazón te dicte la medida del canto. ¡Vamos, hagámoslo juntas, las tres!

EMILIA.- "Arroz con leche me quiero casar, con una señorita de San Nicolás...".

FRANCISCA.- "Que sepa coser, que sepa bordar, que sepa abrir la puerta para ir a jugar...".

CONTRALTO.- "Para ir a jugar, para ir a jugar. Arroz con leche me quiero casar..."

SOPRANO.- "Que sepa abrir la puerta, que sepa abrir la puerta, que sepa abrir la puerta para ir a jugar".

TENOR.- "Arroz con leche me quiero casar... de San Nicolás, San Nicolás, San Nicolás, San Nicolás..."

BAJO.- “Con esta sí, con esta no, con esta señorita me caso yo...”

TODOS.- *(Se toman de la mano y hacen una ronda)* “Con esta sí, con esta no, con esta señorita me caso yo. Con esta señorita, con esta señorita, con esta señorita me caso, me caso yo. Arroz con leche me quiero casar, con una señorita de San Nicolás... San Nicolás”. 4

Ruedan por el piso, con risas, abrazos y luego una pausa meditativa.

EMILIA.- ¡Perdónennos! Fuimos nosotras, con nuestros juegos...

FRANCISCA.-No quisimos que su avión cayera, fue una desgracia inesperada. Al jugar, no nos damos cuenta de lo que ocurre con ustedes, que son seres distintos de aquellos que habitan en el inframundo, nuestro hogar.

EMILIA.- Nos gustó conocerlos... Ustedes tampoco eran de ese mundo terrenal al que le cantaban. ¿De dónde vienen?

CONTRALTO.- De una tierra de nadie que contiene mil maravillas y de un campo en el que aprendemos todo lo que sabemos y mucho más... En donde no hay oscuridades, porque las espantamos y las dejamos fuera a punta de saber, amar y cantar.

FRANCISCA.- ¿Son ustedes ángeles, como los de la iglesia del Padre Dolores?

EMILIA.- Sí, Francisca. Sí lo son. Solo ellos cantan así...

SOPRANO.- No, no lo somos, la verdad. Solo somos orfeonistas que queríamos llegar a Barcelona y cantar en el Festival, luego a París... Al parecer, se quedarán esperando por nosotros. No llegamos, nos quedaremos aquí, por siempre. Si al menos pudiéramos encontrar la puerta al Paraíso...

TENOR.- Y ustedes, ¿de dónde vienen?

EMILIA.- Mejor no lo indaguen mucho. De dónde venimos no se parece al hermoso lugar que ustedes describen.

FRANCISCA.-Jugamos en los cielos porque en el Hades todo es mucho más gris y triste. A nosotras también nos gustaría ser ángeles.

BAJO.- ¿Ángeles para tumbar los sueños de otros?

FRANCISCA.- Lo siento, no quisimos...

EMILIA.- Sí, sí quisimos... Pero ahora entendemos que hay paisajes más hermosos que los cielos tormentosos de estas islas perdidas en el océano profundo. Y estamos arrepentidas por lo que hicimos. Si pudiéramos, lo haríamos diferente al regresar el tiempo, les dejaríamos pasar, construiríamos un túnel apacible para que el pájaro atravesara sin tan terrible caída. Solo que Cronos, nuestro padre, nos negó el juego del tiempo y, por ello, ya nada podemos hacer.

SOPRANO.- El tiempo, siempre será un misterio...

CONTRALTO.- ...que ni las luces nos ayudan a parar.

CORO.- *Mata del ánima sola,
boquerón de banco largo
ya podrás decir ahora
aquí durmió Cantaclaro.
Con el silbo y la picada
de la brisa coledora
la tarde catira y mora
entró al corralón callada.
La noche, yegua cansada,
sobre los bancos tremola
la crin y la negra cola
y en su silencio se pasma
tu corazón de fantasma.
Uuui...
Mata del ánima sola...⁵*

Black out.

ESCENA DIEZ

Un terreno rocoso. Se ve un avión partido a la mitad. El cuerpo cayó al norte y la cola al sur. La escena produce escalofríos: todo gris, arrasado, bruma intensa, donde el suelo quedó forrado de hojas de partituras que parecen brillar en la penumbra del lugar. Muy devastados ante lo que ven, llegan al lugar del accidente el Padre Dolores, Joao y Telma. La lluvia no cesa. Las gemelas ayudan, en silencio, a recoger lo que pueden: hojas, boinas, bufandas, entre otros objetos personales de los tripulantes del Hércules C-130 de la FAV. Los orfeonistas deambulan.

JOAO.- ¡Dios mío, aquí no sobrevivió nadie..!

TELMA.- Eran tan jóvenes... ¿Por qué viajarían en un avión militar si eran artistas?

DOLORES.- *Las partituras se regaron en un solo silencio, confundidas en un amasijo de hierro, piedras y polvo volcánico, con fuerte olor a humanidad destrozada... **

TELMA.- ¡Vengan para acá! Es la cola del avión, aquí hay 17 personas con sus documentos de identidad apretados entre sus dientes... No se mueven, no respiran, ya no están vivos...

DOLORES.- Allá, al norte, donde cayó el cuerpo del avión, encontré al menos 21 cuerpos incompletos...

TELMA.- ¿Qué pasó aquí? Hay gente agonizando, Padre Dolores. Venga, por favor, haga algo por ellos, que al menos se vayan en paz, que el dolor no sea el último recuerdo que tengan de sus existencias...

DOLORES.- Ve con Dios, hijo, descansa en paz...

JOAO.- Me quedaré aquí contigo, no sientas miedo, pronto te irás...

TELMA.- Toma mi mano y apriétala duro, no te dejaré...

DOLORES.- Tu madre estará bien, yo rezaré por ella...

JOAO.- Sí, es bello el cielo, también lo estoy viendo, aquí, contigo...

TELMA.- Descansa, todo pasará... (*Susurra una nana*)
Adormecer meu filho...

Pausa larga. Dolores, Telma y Joao se mueven de un lugar para otro, con las manos en la cabeza, sin saber qué hacer, recogiendo papeles, persignando el suelo. Dan carreras en diferentes direcciones...

JOAO.- ...68 personas, en total, entre cantantes, el director, el piloto y la tripulación del avión...

TELMA.- Vean acá, hay una mujer embarazada... ¡Dios! ¿Por qué?

DOLORES.- Este niño no tendría más de 17 años...

JOAO.- Este hombre tiene la expresión plácida en su semblante, como de quien muere satisfecho de su paso por este mundo y amando lo que hacía en él...

TELMA.- Aquella mujer, en cambio, quedó con el terror plasmado en su bello rostro.

DOLORES.- Este piloto, su amada y su hijo, se abrazaron en el segundo final y así se cayeron...

TELMA.- ¿Puede la muerte ser un canto perpetuo, Padre?

DOLORES.- ¿Acaso me preguntas si hay algo sobre este cielo que pueda salvarse del irremediable destino de encontrar la muerte de modo tan absurdo?

TELMA.- ¿Existe Dios, realmente?

JOAO.- ¿Pudo él haber cambiado la ruta hacia la eternidad que este desgraciado avión traía marcada desde su lugar de partida?

DOLORES.- *(Molesto)* ¿Y por qué creen que yo pueda dar razón ante lo que nuestro padre celestial decide sobre sus hijos aquí en este plano de dolor y penitencia?

Y de pronto los tres caen de rodillas sobre el terreno y miran al cielo, como suplicando respuestas o que, al menos, cesara de llover. Con aletargado andar todos los orfeonistas, Vinicio y el Capitán Vásquez, se muestran perplejos viendo la escena. No hablan, solo observan cabizbajos.

DOLORES.- *(Muy descompuesto)*...De esta tragedia hay muchas preguntas que nos estaremos haciendo durante días, semanas y quizás años. Debemos esperar que la Fuerza Aérea Venezolana llegue mañana para el traslado de los cuerpos... ¿Será posible que un país petrolero haya perdido un patrimonio humano único y espiritual en un vuelo que venía escaso de gasolina?

JOAO.- *(Realmente molesto)* ¿Por qué lo dice, Padre Dolores? No tenemos aún la experticia técnica y apenas encontramos la caja negra del avión. Les tocará a las autoridades venezolanas hacer sus averiguaciones.

DOLORES.- A ver, Joao, ¿por qué sobrevolarían Las Azores si el rumbo era el continente? Solo encuentro una explicación posible: debían recargar gasolina en el Aeropuerto de Lajes, no hay otra explicación.

TELMA.- *(Llora)* Con tan doloroso resultado... Padre, ¿qué más podremos hacer por estas personas que murieron en nuestros brazos? Estos muertos no nos son indiferentes, Dolores. ¿No vio cómo lloraban los pobladores que se acercaron a ayudar, cientos de personas que dieron esta noche una mano de apoyo con la perplejidad a flor de piel y la tristeza en sus ojos que no paraban de ver toda la devastación producida por la caída de este avión? Ya estos seres no solo les dolerán a su país, Padre, nos dolerá a nosotros también.

DOLORES.- *(Se levanta)* Debemos rezar, Telma, y pedir por sus almas, para que encuentren pronto el sosiego y puedan trascender de este plano *(dirige una mirada compasiva a los orfeonistas, que observan perplejos la escena)*. Para que acepten el caprichoso designio de

Dios y siembren sus voces en este pueblo que los recibió en la eternidad que les espera.

JOAO.- *(Encolerizado)* ¡Disculpen! No será hoy, ni mañana, pero debemos pedir explicaciones a la Base Aérea Militar de Lajes. ¿Qué ocurrió en su torre de control esta noche? ¿Cómo no se pudo evitar este accidente? Muchos deberán responder y seremos los primeros en exigir esas respuestas.

TELMA.- ¡Mire usted! Por primera vez estoy de acuerdo con lo que dice, señor dirigente comunal. Es hora de que pidamos explicaciones y reconsideremos si el pueblo de Angra do Heroísmo merece seguir dividido en bandos a favor y contra de esta presencia, muchas veces útil, es verdad, pero irresponsable ante esta tragedia de hoy.

JOAO.- Qué extraño... Estos venezolanos nos trajeron una bendición, dentro de tanta desgracia: por primera vez, en muchos años, estamos de acuerdo en algo, mi respetada dirigente política. No merece el pueblo esta diatriba polarizada. A partir de hoy, que sean sus habitantes quienes decidan el destino de la base aérea.

TELMA.- ¡Qué hermosos eran estos jóvenes!.. Siempre los recordaremos. Propondré que en este lugar levantemos un monumento en la memoria de sus almas, donde todos los días traigamos flores. *(Toma un par de piedras del suelo)* Lo haremos con estas rocas que produjeron sus injustas muertes. Esta isla quedó sembrada por el sacrificio que hicieron. Al menos yo, nunca olvidaré esta noche del 3 de septiembre de 1976.

ESCENA ONCE

Se queda el Padre Dolores con todos los espíritus orfeonistas. Llega Dante al lugar del accidente. Observa con terror toda la devastación causada por la caída del avión. Agacha la cabeza, en señal de respeto. Comienza a amanecer y amaina la lluvia.

DOLORES.- Debemos conversar, antes de irme a oficiar una misa en honor a sus almas...

DANTE.- *(Mira todo el panorama "dantesco")*. Cuán triste puede llegar a ser el camino del Averno... Hable usted, amigo mío.

VINICIO.- Padre, no diga nada. Ya comprendemos que tenemos que irnos. Solo una cosa quiero pedirle: lleve mi diapasón a nuestro hogar. Cuando lo haga, usted mismo conocerá por qué cantábamos y qué nos hizo montarnos en ese avión, con todas las condiciones adversas que teníamos para realizar este viaje.

SOPRANO.- Sí, buen amigo Dolores, queremos que usted nos conozca a través de nuestra casa. Una que es asombrosa, grande y llena de nubes sonoras.

CONTRALTO.-En ella queremos cantar eternamente, pero para eso, algo de esta noche debe regresar a ella.

TENOR.- El viaje del diapasón será nuestro verdadero reposo, padre amigo.

BAJO.- Que nuestras voces no se callen nunca, será la misión que seguramente tomará el maestro Raúl, quien se quedó esperando por nuestra llegada a Barcelona. Él deberá recibir el diapasón del maestro Vinicio... Claro, en el tiempo que usted considere que haya sido el suficiente para que no nos olviden.

VINICIO.- ¿Ya vio, padre, el asombro en forma de palabras que cada uno de mis orfeonistas son capaces de sentir y expresar? Lástima, amigo Dolores, que no alcanzó usted a escucharlos. Sus cantos no eran de este mundo, tal vez por eso Dios dispuso este final y el lugar para nuestro adiós... No queremos que nos olviden. Lleve el diapasón a nuestra casa, por favor.

DOLORES.- Que sus voces se queden sembradas aquí fue una decisión divina. Me duele, pero nada puedo hacer yo por cambiar las decisiones de mi Dios. El retorno no será posible, porque tan solo soy un ser humano, de cuyas fuerzas apenas tienen el límite de haber levantado sus restos esta noche y la espiritualidad suficiente puesta en mis oficios y rezos. Mucho más habría querido hacer para que sus voces no se apagaran en esta noche de tormentas, pero me fue negado el permiso de intervenir en los designios del Padre y su hijo misericordioso.

VINICIO.- No se aflija, Dolores. Ya encontrará usted el momento y el tiempo sereno para hacer por nosotros el viaje de retorno. Regresarán nuestros cuerpos y nuestros familiares los recibirán con gran tristeza, aflicción y dolor...

DOLORES.- Pero, ¿y sus voces?

SOPRANO.- En el Paraíso del amigo Dante han de necesitar un gran coro para cantar alabanzas e himnos...

CONTRALTO.-Y venimos de tierras de preciosas canciones y madrigales...

DOLORES.- ¿Están preparados para partir?

TENOR.- Solo si usted nos promete regresar el diapasón...

BAJO.- Para que no nos olviden y nuestros cantos se escuchen por siempre.

DOLORES.- Gracias...

VINICIO.- ¿Y por qué agradecemos a nosotros, padre?

DOLORES.- Por la sublime misión que hoy le otorgan a mi existencia. Antes de mi propia muerte, un día llegaré a vuestro hogar y entregaré este diapasón para que eternamente resuene su dulce nota bajo esas hermosas nubes de las que hablan y que fraguaron la gesta que los trajo a estas tierras a encontrar el final de sus caminos.

VINICIO.- Sí, Dolores, Dante: ya estamos listos para irnos.

DANTE.- Entonces, acompañenme. Virgilio estará muy contento de recibirlos...

ESCENA DOCE

Irrumpe en la escena Luis, el poeta.

DANTE.- Pero, ¿no es usted Virgilio, verdad?

LUIS.- Mucho gusto, me llamo Luis Pastori. Y vengo a recordarles a mis hijos con qué metáforas y símiles fueron forjadas sus voces.

DANTE.- ¿Nos cantará usted la elegía para su partida?

LUIS.- Más que una elegía, son las estrofas del himno que compuse para su casa. Cada uno de sus versos reposará en sus sepulcros. Ya hice todos los preparativos para que así ocurra, una vez regresen al lugar al que pertenecen. Allá los estamos esperando, cargados de estupor y sin aliento en nuestras almas.

DANTE.- Le haré los honores de hacer silencio y escucharé atento su lírica de vida eterna.

LUIS.- *Campesino que estás en la tierra,
marinero que estás en el mar,
miliciano que vas a la guerra,
con un canto infinito de paz.*

(Se van incorporando las voces de los orfeonistas, incluidos Vinicio y el Capitán Vásquez. Cantan)

*Nuestro mundo de azules boinas,
os invita su voz a escuchar:*

*empujad hacia el alma la vida
en mensaje de marcha triunfal.
Esta casa que vence la sombra
con su lumbre de fiel claridad
hoy se pone su traje de moza
Y se adorna con brisa de mar...⁶*

Pausa breve.

DANTE.- Queridos orfeonistas, mi misión aquí ha concluido. No hay más nada que yo pueda hacer ante la belleza de este canto, el mismo que orientó los infinitos círculos de sus vidas e injustas muertes. Fue un placer haberlos conocido, el Paraíso está listo para recibirlos. Ustedes quedarán sembrados en la memoria de estas y aquellas tierras precedentes, como la hermosa voz plural que elevó el alma en una noche de tormentas, absurdos y reconciliaciones. ¡Vuelen alto, Virgilio los espera!

Black out.

EPÍLOGO

Sala de espera del Aeropuerto de Maiquetía. Mucho equipaje: maletas, mochilas, un bombo y el estuche de un cuatro. Vinicio se quedó dormido. Los orfeonistas están entusiasmados.

SOPRANO.- Maestro, despierte... ya estamos listos para partir. ¡Llegar a la gloria que anhelamos es lo más emocionante que viviremos en este viaje!

VINICIO.- *(Alterado)* ¿Qué? ¡No!, ¿qué día es hoy?, ¿qué hora es?

CONTRALTO.- Jueves 2 de septiembre de 1976, maestro, 11 de la noche. Hora de salir al encuentro con el honor que nos espera.

VINICIO.- ¡No debemos viajar! Tuve un sueño, uno muy malo. Es mejor que nos quedemos. Ya habrá otros festivales...

TENOR.- Fue solo un sueño. Y los sueños... sueños son. Maestro, abordemos ya el avión, y mientras dure el vuelo ensayemos la canción *Vuela, alma mía*, que cantaremos en la clausura del Festival.

VÁSQUEZ.- *(Pone su sombrero bajo el brazo, en señal de saludo respetuoso)* ¡Todo listo, maestro Vinicio! Hemos acondicionado el Hércules C-130 de la Fuerza Aérea Venezolana lo mejor que pudimos. No será un viaje muy cómodo, pero cumpliremos nuestra misión de llevarlos a Barcelona. Confíe, están en las mejores manos. Nuestro Hércules

C-130, además, es conocido en los bajos fondos como el caza huracanes. ¿Qué malo nos podría pasar?

BAJO.- Cierta, maestro, nada malo pasará. El Orfeón Universitario nunca morirá, vivirá siempre. Tenga, tome y póngase su boina. Partamos hacia la gloria.

VINICIO.- *(Poniéndose su boina azul)* Vamos, muchachos... Partamos, entonces... Un momento: ¿dónde está mi diapasón? *(se registra los bolsillos de su chaqueta)*. ¡Sin él no puedo viajar!

Pausa. Todos se detienen durante unos segundos.

TENOR.- Seguro lo guardó en el equipaje, maestro...

BAJO.- O en el estuche del cuatro. ¿Ya lo buscó ahí?

VINICIO.- Imposible, yo siempre lo cargo conmigo.

VÁSQUEZ.- Orfeón, estamos listos para despegar. No podemos retrasarnos más. Debemos hacer un toque técnico en Bermudas y luego salir hasta Las Azores, donde haremos parada para repostar gasolina. El clima no está a nuestro favor y por cada minuto que pase las tormentas en el Atlántico irán tomando más y más fuerzas...

SOPRANO.- Solo unos minutos, capitán. Entendemos lo que nos pide, pero sin el diapasón el maestro no se moverá de aquí.

TENOR.- ¿Buscaron en sus carteras, muchachas?

BAJO.- Si algún gracioso le escondió el diapasón a Vinicio, que se entregue. Prometemos no hacerle nada durante el vuelo. No respondemos, eso sí, sobre lo que hagamos en Barcelona *(Se ríe)*.

CONTRALTO.-Tendrá que aparecer entonces. ¡Todos a buscar o no nos montamos en el avión! *(Se ríe)*.

SOPRANO.- Tranquilo, maestro, seguro lo tiene guardado en el bolsillo del corazón *(Sonríe)*.

VINICIO.- *(Se lleva una mano al pecho)*. ¡Cierto! ¡Aquí está! *(Lo hace sonar)* Ahora sí, estamos listos. ¡Vámonos, nos espera El Paraíso!

Se ríen. Se van cantando, alegres.

CORO.- *Vuela, alma mía
hacia el confín*

*hondo y sereno
del azul...?*

El proscenio es atravesado por Emilia y Francisca, que con sus títeres en mano bailan y giran a gran velocidad sobre sí mismas, hasta desaparecer detrás del escenario.

Blackout.

Repertorio del Orfeón Universitario de la UCV presente en este texto:

1. "Canción del jinete". Música: Juan Carlos Núñez / Letra: Federico García Lorca
2. "Pasaje". Arreglo coral: Vinicio Adames
3. "Adiós, maripositas". Música: Vicente Emilio Sojo / Letra: Enrique Planchart
4. "Arroz con leche". Arreglo coral: Carlos Guastavino
5. "Mata de ánima sola". Música: Antonio Estévez / Letra: Alberto Arvelo Torrealba
6. "Himno de la Universidad Central de Venezuela". Música: Evencio Castellanos / Letra: Luis Pastori y Alfaro Calatrava
7. "Cántico (Vuela, alma mía)". Arreglo coral: Vicente Emilio Sojo

*José Peñín (2008), en el libro *La voz plural*. Orfeón Universitario de la Universidad Central de Venezuela, Patrimonio Artístico de la Nación. Caracas: UCV.

LA CASA SIN MEMORIA (2020)

PERSONAJE

ELLA (mujer joven y vieja a la vez, enfermera y guía turística, loca y cuerda al mismo tiempo)

El público entra al espacio. Se escucha la banda sonora del filme El bueno, el malo y el feo, de Ennio Morricone. El escenario está dividido por varios cubículos, solo lo suficientemente amplios para que Ella y el público transiten por ellos. Igual, la sensación de agobio por la estrechez del lugar será inevitable. Ella, no obstante, guiará las acciones a fin de que nadie se escabulla. Quien lo intente, será señalado y convidado a tener empatía: “¿Por qué no quieres escuchar su historia? ¿No ves que puede que él sea tu hermano o tu padre? ¿Crees que estás liberado de ser uno de nosotros?”, dirá Ella cada vez que note la intención de escape de algún espectador. Este es un lugar de locos.

PRÓLOGO

ELLA: ¡Bienvenidos!, acomódense por ahí, en el pasillo hay mucho espacio, no tienen que estar amuñados todos... *(Pausa, acomoda al público)*. Tranquilos, nos les va a pasar nada, nada que ustedes no quieran que pase... *(Termina de acomodar al público de forma de iniciar un tour)*. Iniciemos nuestro recorrido: en el pabellón siete está el chico que tiene alucinaciones. Pobre, con solo 20 años y no logra dormir, porque las voces en su cabeza le dicen que no lo haga, que si se queda dormido vendrán por él y lo llevarán a la cárcel. Imaginen, no sabe que igual está en una, pero ni modo... En la sala de al lado, ¿en la seis?, sí, ahí está la chica que perdió a su bebé de dos semanas de nacida. La niña murió porque dejó de respirar. Simple, muerte súbita, dijo el forense. “Así de cansada venía su alma que no quiso la reencarnación que recién le habían dado”, es como si escuchara decir a mi madrina, la faculta, la que todo lo sabe y según nada se le escapa al tercer ojo que tiene, porque ella dice que ese es uno de repuesto para ver más allá de lo aparente. Ella sí que debería estar aquí, pero ya ven, los huéspedes son otros...

ESCENA UNO

Ella y el público continúan el recorrido

ELLA: En la planta de arriba están los de más edad. Sí, ya sé, es una rara distribución generacional, como si de verdad la muerte ofreciera el boleto seguro al cielo y los pone ahí como para ir acercándolos más al andén de abordaje, pues pa'allá arriba mandan a los viejitos que más cuidados requieren, que ya ni recuerdan cuándo deben ir al baño a hacer sus cosas... *(Nuevo movimiento de público con Ella al frente)* El piso de abajo es el pabellón infantil, si lo podemos llamar con tan dulce nombre. Yo a veces no me creo que tengan algo malo, la verdad, porque pasan el día jugando y hablando solos, como todos los niños hacen, sin mayor cosa, a no ser que sean esos silencios prolongados y los movimientos de vaivén, cabeza hacia adelante y hacia atrás, que por ratos se detienen en seco para volver a jugar como si aquel momento de desconexión fuera solo un sueño o mal recuerdo.

ELLA: *(Se detienen)* Esto de trabajar como enfermera en un manicomio es cosa de locos. Y como cuerda tampoco estoy, para mí ha resultado el empleo ideal: cada recluso me da una conversa única y con cada uno ato cabos de mi propia locura. Si la lucidez de este recorrido se alarga, seguramente llegaré a contarles todo. De lo contrario, me temo que tendrán que seguirme y sacar ustedes sus propias conclusiones. Tranquilos, no me va a importar mucho que tergiversen mis historias. Total, ellas a su vez son versiones propias de las vidas de todos acá, aunque en realidad lo que les cuento son sus vidas en el allá, aquellos lugares de donde vienen y donde todo comenzó para cada uno de los despojos que dejaron abandonados en esta casa de ladrillos y desmemorias.

ESCENA DOS

Ella se dirige como si le hablara al cubículo siete, deshabitado, con una cama y mesita con jarra de agua y vaso.

ELLA: “Ya voy, David, ya te llevo tu pastilla, quédate quieto, muchacho, que tampoco es que me estoy tardando tanto...”. Así de impaciente se pone cada vez que me tardo con su dosis diaria. Ya verán: apenas entrar a su cuarto y comienza a hablarme con otra voz. Él dice que es la del espíritu que lo posee, el que le dice que debe confesar el crimen que no cometió. Según sus voces, al chico lo acusan de atentar contra el Presidente de la República. ¿Se pueden imaginar a este imberbe siquiera intentando matar una araña? David creció en el centro de una familia amorosa. O al menos eso creo yo, porque todos los días lo vienen a visitar su madre, una señora muy elegante y bien plantada con las palabras; su hermano, apenas dos años mayor, y su padre, un gallego muy callado, siempre rezagado, detrás de la mujer y el hijo, cabizbajo,

como si los pensamientos que trae siempre a la visita le pesaran un mundo. Él, al verlos llegar, se retrae un rato y luego comienza una coreografía de afectos repetida, uno y otro día igual: (*Ella imita a David y cambia el tono según cambia el interlocutor imaginario*) “Hola, mamá, te extraño mucho en este lugar,” “¿Qué más Men, cómo van los estudios en la universidad?” “Hola... papá...”. Y siempre igual, saluda cordialmente, pero deja a todos con la palabra en la boca. No los escucha, se silencia luego de la bienvenida y comienza a delirar al rato. En su mente, los hombres del Presidente lo persiguen y quieren matar. Todo el tiempo parece estar en un perenne interrogatorio: “¡Yo no fui, no fui, lo juro que no intenté hacer nada malo, solo pasaba por ahí, solo caminaba... no, esa granada no es mía, nunca la había visto... no sé operar un dron, cómo piensan que yo puse esa granada en él para que estallara justo al frente de la tribuna presidencial... lo juro, déjenme ir, no me hagan más daño, no quiero que me sigan tocando, no, por favor, no quiero, no quiero hacerlo, no quiero hacérselo, no, paren esto de una vez, tengo asco, quiero vomitar, me duele mucho, tengo que vomitar, no lo puedo tragar, no puedo... no fui yo y aunque no me crean no pueden seguir haciéndome esto, esto que yo no quiero hacer...”. Y así, todos los días. A veces, la madre se va a un rincón a llorar, amargamente. Me provoca en ocasiones acercarme a ella y decirle algo, brindarle una mano, darle un abrazo. Pero eso está prohibido en mi trabajo. Yo la historia completa no la conozco, pero sé que David no viene directo de su casa, que pasó primero por una comisaría o algo así, que preso sí estuvo, pero si intentó matar o no al Presidente, yo de eso no sé nada ni quiero saber. En este despropósito de país, mientras menos sabes más seguro estás. Así que aquí solo le doy su pastilla diaria a David y espero que se la tome, que no me haga trampa y la vomite después, porque cuando lo hace, pasa el día con sus delirios a mil y no deja tranquilizar a nadie en toda esta planta. Pobre muchacho, tan joven y tan atormentado.

ESCENA TRES

Mueve al público hacia la sala seis, también con una cama, mesa con jarra de agua y vaso, más un moisés vestido de rosado.

ELLA: Vengan, vengan, dejemos un rato a David para que descanse de sus voces. Aquí, en este otro pabellón, vengo dos veces al día para alimentar y dar medicación a Lorena. Es bella, Lorena, ¿verdad? Aún sus pechos están hinchados, a punto de reventar. Y no por silicona, como muchos morbosos podrán pensar. No, Lorena sigue lactando, porque en su mente aún no reconoce la muerte de su bebida, que murió súbitamente a los 15 días de nacida. Se culpa de la muerte, pero ustedes me dirán cómo pudo haberla evitado. Esas cosas pasan, terrible, pero la vida es así de extraña y caprichosa. Cuando le cuento a mi madrina sobre Lorena y los pocos avances que logran sus médicos con el tratamiento contra la depresión que aquí le aplican, la muy loca –

porque vamos a estar claros, la faculta de mi madrina sí que está loca de remate-pues ella, así en su desfachatez, dice: “Es el karma de esa mujer y lo tiene que vivir para poder trascender a otra vida con las culpas libradas”. “¿Qué culpas? ¿Tas loca, mujer?”, le contesto yo desde mi furia. Les confieso, ella con su tercer ojo me tiene algo fastidiada ya. Yo no sabré mucho como ella de las cosas multidimensionales y vidas pasadas, pero yo creo que no hay nada parecido a lo que ella llama karma, solo circunstancias que nos tocan vivir, algunos con más fortalezas que otros que no lo logran procesar sin pastillitas y terapias de electrochoque. Aquí, los doctores, lo primero que deben hacer es mandar a quitar ese moisés de la habitación. Yo lo dije y me miraron así como: “¡Calla o te descontamos el día”. Y bueno, yo callé, pero sigo pensando que la presencia de ese objeto no la ayuda en nada, por lo contrario, le recuerda todos los días la razón por lo que está vacío. ¡A quién se le ocurre, francamente! También le he recomendado al esposo, tan callado y triste como ella, que me traiga a escondidas un tiraleche. Los médicos no lo han recetado, pero solo yo veo como Lorena se retuerce en dolor porque sus pechos están a punto de estallar. Hay que vaciarla, vaciar a Lorena de leche y dolor. Yo estoy convencida de que ella no pudo evitar que su niña dejara de respirar en su cunita, nadie puede, ninguna madre, por más doloroso que sea reconocerlo. Pueden descargar más y más de 100, 200, 300 o 500 mil voltios en su cabeza, que ella igual no va a tener la culpa y tampoco dejará de sentirla. Un hijo ha de ser la misma encarnación del dolor humano, imagino, porque yo madre no soy, pero con Lorena he visto ese sufrimiento en sus iris perdidos, en la mente silente y en sus lágrimas sin color, al menos dos veces al día que me toca traerle su comida y medicamentos... *(Pausa, para retomar con conversa imaginaria con su madrina, la faculta)* “Asimilará lo sucedido y continuará su viaje”. “¡Qué viaje del coño, vieja loca! Si la pobre lo que está es pasando un momento terrible y tal vez no recobre su cordura nunca”. *(Dirigiéndose al público)* Dicen los médicos que Lorena debe estar en esta planta un mes más, que luego irá a otra ala de hospitalización, para curas de sueños más suaves y con el tiempo saldrá de aquí. Eso sí, siempre con los brazos vacíos, porque su beba muertica está. Karma o destino, pero así es y nadie puede cambiar esta historia. ¡Vámonos!

ESCENA CUATRO

En este momento la música cambia a la banda sonora del filme Cinema Paradiso, también de Ennio Morricone. Ella reagrupa al público y lo convida a salir de la sala seis. Se dirigen al piso de arriba. No hay nada, solo una ventana.

ELLA: El silencio en esta sala se escucha diferente. A veces es un alboroto de callados gestos, otras de lágrimas o simplemente de miradas que se pierden más allá del paisaje que solo ven desde aquella ventana pequeña que está al final del cuarto. Aquí todos fueron perdiendo sus memorias, como esta casa, que no tiene una. Carmela y Pasqual,

por ejemplo, son esposos, pero no lo saben, no lo recuerdan. De igual modo, todos los días se sientan juntos a la mesa a comer o en el sillón a ver el televisor, que en las tardes transmite los mismos episodios de *El Chavo del 8*, una y otra vez, produciéndoles las mismas risas, como si nunca lo hubieran visto. Me río con estos viejitos

a más no poder, como si fuéramos niños todos los días. Yo creo que a Pasqual le gusta mucho Carmela y por eso la sigue a todas partes, le coquetea con el vaso de jugo en las comidas, que se lo llena con una picada de ojo tan tierna que yo a veces me sorprendo enternecida. Carmela le sigue el cuento y se deja cortejar. ¡Si supieran ellos que llevan más de 60 años en ese cuento! Con cinco hijos en el trayecto, aunque solo una de ellas, la menor, viene a visitarlos una vez a la semana. Con ella sí hablo, a veces, y me cuenta que el mismo día que Carmela mostró los primeros síntomas del Alzheimer, su papá sentenció que él también se enfermaría, porque para él la vida sin Carmela no era una opción. Se conocieron con apenas 15 años cada uno y se casaron pronto, en un pueblo perdido del sur

de Italia que había desaparecido luego de un bombardeo de las fuerzas aliadas en plena Segunda Guerra Mundial. Llegaron al país así, muy jóvenes y sin fortunas materiales, solo el amor que se tenían. Levantaron una casa, un negocio y una familia, que luego se disgregó con la diáspora absurda de este país que otrora fue receptor de tantos inmigrantes que ansiaban futuro. Que, en fin, así que fueron envejeciendo y a la fuerza perdieron juntos los recuerdos. A veces creo que Pasqual se hace el enfermo, tan solo para estar acá con Carmela, y cuidarla, y servirle el vaso de jugo de parchita en los almuerzos, para poder sonreírle y decirle cuánto la ama con tan dulce mirada. Amor así yo nunca había visto, aunque yo no conozco mucho del tema. Nunca me han amado así, ni de ningún otro modo, la verdad. Los hombres de mi historia... son ciertamente otra historia que no me interesa contarles acá... (*Cantando, como si fuera Pasqual*) "Amapola, lindísima amapola, será siempre mi alma tuya sola... (*Recitativo*). Vamos Carmela, no me dejes sin ti, mírame y cuéntame de dónde viene tu nombre, si de ese lugar también proviene tu belleza y ternura, Carmela, que por ellas muero y vuelvo a nacer con tal de volverte a saber novia mía". Aaaaayyyy, ¿se puede ser más hermosamente amante que este viejito del carrizo? Solo por vivir una hora diaria como testigo de este amor, subo todos los días a este pabellón y no me importa cambiar sus pañales sucios, bañarlos y darles de comer a los más inapetentes, porque Carmela y Pasqual, después de todo, me hacen el día con este lazo irrompible que parecen tener. No me extrañaría nada que el día cualquiera, muy seguramente pronto, cuando toque la muerte a la dulcísima Carmela, Pasqual



Hospital Esteves en Lomas de Zamora, Buenos Aires.
Foto: Archivo General de la Nación AGN (circa 1959).

tomará su mano y morirá, de purito amor, cinco minutos después de haber partido ella. Eso lo doy por seguro: regresen pronto y les contaré el final. Mientras, denme unos minutos para darles a los abuelos sus dosis de *Donepezilo* y *Galantamina*, que hoy todavía no las han tomado y se ponen muy inquietos cuando se les pasa la hora del rescate... Estos médicos y sus cosas, como si unas pastillas pueden realmente reconstruir una vida entera cuando la memoria decide perderse en esta casa de ladrillos y tormentos.

ESCENA CINCO

Se hace una pausa, incomoda el silencio. Dura un par de minutos. De repente, Ella reacciona y comienza nuevamente a dar instrucciones al público. Suena la banda sonora del filme La misión, de Ennio Morricone. Los conduce al piso de abajo. Hay una rayuela dibujada en el piso. También juegos: aros, pelotas, conos, sacos de yute, cuerdas y otros.

ELLA: ¡Vamos a jugar! ¿Qué no? ¿Qué no quieren? ¡Pero si estamos con los niños y a ellos les gusta que la visita juegue con la rayuela! *(Lanza una piedra a un espectador)* A ver, tú, comienza el juego. Vamos, no tengas pena ni miedo, aquí todos nos reímos, nos divertimos y no pasa nada. ¿No vinieron a eso? El juego es cosa seria, pero a estos niños no se les deja hacerlo en libertad. Los vigilan, aunque ustedes no lo vean, los están observando en cada uno de sus movimientos. Si alguno salta del columpio, salen los doctores y terapeutas de sus rincones y escondites con sus frascos de *Ritalín* en mano, les abren las bocas y le dan una dosis a la pobre criatura. Solo pasan 10 minutos para que el pequeño comience a comportarse de modo “neurotípicamente” correcto. Esta mañana, antes de que ustedes llegaran, ocurrió así con la pequeña Estela. *(Canta imitando a Estela)* “Erre con erre cigarro, berro, verraco y parrilla, erre de los chicharrones que dan rollo en la barriga... Una garza grifiñafa con treinta grifiñafitos, grifiñafeaba la garza, grifiñafeaban toditos... ¿Viste, mami? Ya lo pude cantar, ¿podemos irnos a casa? Vamos, mami, quiero ir a casa, no me gusta la comida de aquí, no me gusta que Jorgito me pegue ni que el doctor me amarre a la silla para que me quede quieta. Me gusta, mami, cuando el lorito me contesta los buenos días y la tortuga del parque me sonrío al llegar. ¿Por qué estoy aquí, mami? Yo no quise hacerlo, no quise dejar a mi hermanito en el piso. Él salió solito de su cuna, no fui yo, mami, no le hice nada malo, no quise hacerle daño, mami. Yo lo quiero, quiero a mi hermanito. ¿Por qué no puedo estar con él? ¿Por qué no puedo estar contigo, mami, en mi casita, dormir en mi cuarto? Te prometo estudiar mucho, aprender a leer y escribir bonito, como tú, mami, en mis cuadernos preciosos que tú me diste. Aquí solo me dejan caminar por un pasillo de este parque, no puedo ir hasta el árbol y treparme en él. Me pegan, mami, y me amarran si lo intento. Me pegan como en el colegio -¿recuerdas?- pero más duro, sí, más duro, ¿no ves mis morados, mami, en todo el cuerpo? Quiero ir a casa, esta no me gusta. Aquí nadie sonrío, solo la tortuga que me viene a visitar todos los días si me dejan jugar en el parque. ¿Tú me quie-

res, mami? ¿Por qué lloras, mami? Yo te quiero, no debes llorar...” (Pausa). El diagnóstico de Estela es: Trastorno de Oposición Desafiante. Cuando no está medicada, simplemente es contestona y no se calla lo que siente. Los doctores “adultos” que la atienden consideran que esa conducta no es la adecuada y por eso está aquí. Yo solo observo y callo. Si estos médicos conocieran de mi niñez, ya me habrían encerrado por locura retroactiva. Y digo yo que ¿desde cuándo contestar feo es un signo de trastorno mental? En mi época, eso se curaba con un buen bofetón a tiempo y santo remedio. En los tiempos de Estela, sin embargo, se puso de moda tipificar tanto a los niños en una gama de trastornos tan diferentes, que tal parece el futuro estará en manos de un batallón de desquiciados e insensibles adultos. Eso, en el caso de que Estela y los otros niños de este pabellón lleguen a cumplir al menos 15 años antes de contemplar la idea del suicidio como opción de salida. Ya se nos fue así Eduardo, con solo 12 añitos. Una mañana lo encontramos con la yugular vacía. Él mismo se vació, con la punta de la ventana que estaba un poco rota. Un dulce niño, Eduardo, que aquí había llegado apenas dos meses antes de irse, de largarse de este mundo con una nota escrita a sus padres: “Lo siento, ya no puedo vivir en este cuerpo sucio”, les dejó dicho. A Eduardo lo habían violado en la iglesia donde hacía la catequesis para su primera comunión. Todos sospecharon del párroco, pero nadie le comprobó nada. Al parecer, desde el mismo Vaticano mandaron a “suspender” las averiguaciones y Eduardo solo consiguió sosiego en su propia muerte. Qué ironía... (Pausa). Recoja la piedra, el último que la lanzó. Nos vamos de aquí. Síganme.

ESCENA SEIS

Ella conduce al público al punto de encuentro del inicio del recorrido. Suena la banda sonora del filme Novecento, de Ennio Morricone.

ELLA: ¿Qué les pareció el recorrido? Vamos, ánimo, ustedes, después de todo, no necesitan estar aquí. Vinieron por otra cosa, que tampoco me interesa saber y por tanto no les pregunto nada... Antes de despedirnos, quiero contarles de mí. Me llamo Lorena. Estuve recluida aquí mucho más tiempo del que preconizaron mis doctores. Si, así fue, nunca conseguí superar el dolor por la muerte de Estela, mi pequeña bebita que murió en la cuna. Aquí aprendí a imaginarla creciendo, pero los médicos no me permitieron crearle una historia feliz, libre de ataduras ni medicamentos. Solo consigo sentirme cómoda cuando subo al pabellón de Carmela y Pasqual, quienes, sin saberlo, se han convertido en mis padres y en mi propia historia de amor truncada. *(Canta con nostalgia)* “Amapola, Amapola, cómo puedes tú vivir tan sola”. Mi esposo me dejó al cumplir el año de la muerte de Estelita. “No puedo superarlo ni esperarte más, debo seguir mi vida”, me dijo el muy cobarde. Se llama David y con los años supe que está encerrado en la cárcel, a causa de sus activismos políticos y sus acciones terroristas. Mi madrina viene todas las semanas y me trae piedras sanadoras,

inciensos y unos mandalas muy bonitos con los que tengo decorada mi habitación. Ella sigue con sus creencias y yo en mis incredulidades. “El karma, hija, lo verás superado un día, cuando salgas de aquí y continúes tu propia misión de vida”. Ay, vieja loca, un día de estos me dará por creerte y tal vez ocurra que ya no sea la enfermera de este lugar. Mientras no pase, queridos visitantes, quiero pedirles que cuando se vayan recuerden no pisar la rayuela, miren que me cuesta mucho volverla a pintar con tizas todas las mañanas de mi interminable estancia aquí, en esta casa que no guarda memorias ni historias felices. Espero, de corazón, que cuando vuelvan a visitarme, no habiten ninguna de estas habitaciones. Buenas tardes. *(Se retira y deja solos a los espectadores. Dos minutos y se apagan las luces).*

EPÍLOGO

El público va reaccionando poco a poco y se retira de la casa. Al salir, ven a Ella en la entrada, donde todo comenzó.

ELLA: ¡Bienvenidos!, acomódense por ahí, en el pasillo hay mucho espacio, no tienen que estar amuñados todos... *(Pausa, acomoda al público imaginario)*. Tranquilos, nos les va a pasar nada, nada que ustedes no quieran que pase...



**ESCRITURA E INSTANTES
REVELADOS**
TERCER ACTO



Una tarde se sentó a recordar. Desde su poltrona, la anciana maestra se vio parada en medio de la plaza frente a la catedral que reparte las compostelas, abrazada con una decena de peregrinos que recién habían terminado su andar por el camino. Pero ella llegó en bus, así lo dice su memoria. Era muy joven y bella, pero también inexperta y crédula hasta los huesos, tanto, que confiaba en el amor eterno y otras boberías similares que entonces, por querer mucho, terminó creyéndolas. En su despiste no entendía la emoción de aquellos que, sudados y adoloridos, compartían la alegría en la explanada esperada, mojada por la suave llovizna que caía en una mañana apenas bañada de luz pero que brillaba intensa en los iris de los penitentes que habían llegado al lugar de sus deseos.

"Vamos, entraremos juntos, acompáñanos tú también", le dijeron, a la par de que la tomaron por el brazo, sin esperar respuesta alguna, conduciéndola al interior del legendario edificio donde, según se dice, se encuentra el sepulcro de Santiago, el apóstol.

Tan lejos en el espacio y el tiempo, la tarde de evocar solo se parecía al instante rememorado por la lluvia que humedecía hasta los ojos de la anciana que, con una sola gota recorrida en su surcado rostro, barnizaba de dulce nostalgia con la insistente soledad que por esos días la visitaba puntualmente a la hora del desasosiego.

De la serie *Perfume de rosas*

METÁFORA QUE OBSERVA Y DANZA

El hombre siente el peso de su cuerpo como no puede sentirlo ningún otro ser, porque el hombre es el único capaz de pensar el movimiento y hacer que el movimiento de su cuerpo se haga pensamiento, se haga danza.

Alfredo Silva Estrada

La idea de que yo también bailo me convence cada día más. No me refiero a una acción física concreta ni mucho menos a la performance de una escena especial, lúdica, seductora y sugerente de la danza que atraviesa mi cuerpo. Es más bien una certeza. Sí, un pensamiento sensible que se instaura en mí cada vez que veo al otro bailar, a los otros, a quienes en la distribución de roles y subjetividades reconozco como bailarines, oficiantes de las ideas coreográficas de sus impulsos, propios y ajenos, que llegan y me conmueven porque entran por mis ojos, mis oídos, mi piel. Toda yo soy como una antena receptora, pero de unas señales que son imágenes, sensaciones, resonancias que pasan por los canales perceptivos únicos de mi ser receptor, mi cuerpo pasivo e inquietante que sueña que desde la butaca también está bailando. Empatía en estado de alta pureza.

Sin embargo, reflexionarme de este modo no es el resultado de un proceso lineal en mis desarrollos cognitivos ni evolutivos. Como los pensadores descoloniales, voy y vengo del lado oscuro de la disciplina en el pensamiento modernista, me nombro y deshago como cualquier noción, dudo y sigo cuestionando a la par que intento aferrar teorías que me expliquen por qué soy capaz de sentir que también bailo, cuando en realidad no lo estoy haciendo. Entiendo entonces, que descolonizar mi propia mirada pasa por reconstruir nociones como el ser, el sujeto, la percepción, las leyes que la gobiernan, los vértigos que subyacen y, particularmente, la contemplación posible de la danza en un acto responsable de resonancias propias. El baile del otro, del yo.

Este ensayo recoge el planteamiento de una propuesta de investigación en construcción que se ofrece como proyecto de tesis doctoral al Programa Nacional de Formación Avanzada Artes y Culturas del Sur de Unearte, en el marco de la línea de investigación *Creación artística y cultural* y como aporte en la construcción de saberes teóricos dentro de la sublínea *Epistemes descolonizadoras*, en cuanto partirá del análisis hermenéutico del recorrido poético, filosófico y dancístico transitado por la bailarina Sonia Sanoja (Caracas, 1932-2017) y su legado de pensamiento, aún pendiente por resignificar en la posible formulación de principios para una filosofía de la danza y su relación con el otro que mira, que percibe y construye, como espectador consciente, el significado de la danza desde el lugar de la comunicación entre el bailarín y el público, un espacio incomprendido la mayor parte de las veces en las que queremos indagar más allá de la mediaciones limitadas por la idea de un consumo cultural condicionado por modas y tendencias externas. La danza de Sanoja siempre significó una búsqueda de la telúrica esencia de su identidad, con igual resultado en la escritura de sus pensamientos, plasmados en un registro que se movía placentero entre la poética y el disertar filosófico.

El antecedente de este proyecto se traslada al año 2004, cuando desde el Instituto Universitario de Danza (Iudanza), como parte del Programa de Ampliación *Las fronteras del cuerpo*, organizado por el profesor Carlos Paolillo, tuve la oportunidad de iniciarme en la indagatoria de este planteamiento investigativo, al cursar con la maestra Sonia Sanoja el módulo nombrado *La danza y la palabra*, de donde puedo reconocer la constitución de una comunidad de aprendizaje previa conformada también por los investigadores Félix Baptista, Marilyn Gordils, Oswaldo Marchionda, Inés Pérez Wilke, Leyson Ponce y Karina Quintero.

El Fondo Editorial del Iudanza logró publicar entre 2005 y 2008, en formato libro, no solo las disertaciones y producciones literarias resultantes de aquella experiencia, sino también las concebidas en las dos ediciones sucesivas del curso que se dieron a lo largo de los siguientes dos años. Esa comunidad de aprendizaje, un tanto dispersa en el tiempo y espacio, ha permanecido sin embargo de algún modo conectada a la curiosidad, sembrada en aquellas sesiones extraordinarias, entre el compartir y la reflexión tribal, lo que el profesor Marchionda llamó en su momento como “el aquelarre de Sonia”, un poco para plasmar en el entendimiento de sus miembros el significado profundamente iluminado, revelador, de las discusiones compartidas y las inquietudes sembradas.

Una de esas diseminaciones, precisamente, quedó rondando en mis indagaciones personales a lo largo de estos años y ha influenciado trabajos de investigación posteriores, como el presentado durante las I Jornadas de Investigación de Unearte (2015) bajo el título *El significado de la danza en 140 caracteres*, una experiencia de trabajo etnográfico virtual que expuso a la vista de las redes sociales un conjunto de categorías afectivas, emocionales, espirituales, existenciales, creativas, sociales y psicofísicas, en las dimensiones expuestas por respuestas dadas a la pregunta simple de por qué todos deberíamos bailar, realizada desde mi cuenta de Twitter. “Muchos sabemos –decía yo en aquel trabajo– que la danza y su práctica tienen un vínculo directo con nuestras emociones. Solo que no siempre tenemos claro hasta qué punto se asume conscientemente la misma apreciación”.

LA MIRADA ANÍMICA

El poeta francés Paul Valéry (1871-1945), en su hermosa *Filosofía de la danza*, describió un cierto recinto de resonancias que interrelaciona el hecho escénico con el público receptor, a partir del cual creyó que “parte de nuestro placer como espectadores consiste en sentir que nos ganan los ritmos y que bailamos virtualmente”. Al escribirlo así, el ensayista no hizo otra cosa que intentar el entendimiento y hacerlo comunicable, es decir, llevarlo a un código capaz de ser compartido por el lector a través del uso del recurso literario para describir una idea creada en su mente a partir de una observación subjetiva de un hecho creativo. Esta fue una de las nociones que, sin la experiencia de *La danza y la palabra*, raramente habría llegado a la inquietud de mis propias reflexiones.

Ahora me sitúo entre la ausencia y la necesidad del decir, pues Sonia Sanoja nos dejó en este plano ciertas tareas. Entre ellas, seguir intentando asir la danza y resolver su teorema en estado de prefiguración, como idea que se lanzó al universo y que se espera regrese en movimiento elíptico luego de tocar alguna otra dimensión comprendida, en que otra mirada anímica se plantee la construcción de la danza en estado de quietud, utilizando solo aquellos elementos percibidos por canales sensibles del que se enfrenta al movimiento entendiéndose como el otro.

Lo que el Valéry que ella me mostró me ha hecho entender es que he sentido (seguramente como lo han hecho muchos) ese danzar virtual y placentero de cuando me rindo a los ritmos, estando en modo de espectadora del baile de quien danza, viendo la otredad como una idea que va y viene transformándose desde puntos diversos del ver y el reflexionar. Ser el otro, o la otra, no pasa por la misma negación del desamor y la infidelidad, sino por la necesaria aceptación de los roles cambiantes de quienes se plantean, tal como lo hizo Sanoja, la constante indagación de los estados perceptivos. Ella lo hizo desde la acción poética, pues lo que su danza movía trascendía

en mucho la experiencia meramente escénica y performántica de su mundo coreográfico, con lo que la escritura resultó ser su universo extendido, su lugar del alma expresiva para que la danza perdurara más allá de los efímeros movimientos de sus obras.

La palabra es quien la explica. Y la danza es el mirar, el sentir y el comunicar. Suena sencillo, pero no lo es. Creemos que es mucho más accesible si tan solo bailamos y dejamos que el cuerpo se reflexione a sí mismo. Pero no ocurre sin mediación, sin puentes que unas lógicas con gestos, pensamientos con emociones, ideas con sentidos. Ser conscientes de lo móvil pasa por tocar lo que no se mueve. “Y se juntaron, uniendo sus fuerzas y sus energías, ellos, los más débiles, pero también los más sagaces porque, sabiéndose frágiles y perecederos, aprendieron a ver y a hacer significativa y coherente esa visión”, nos dijo Sonia.

De sus palabras aprehendí a la danza como el mundo de lo indecible, lo latente, las vibraciones y la energía. Cuántos adjetivos que cobran sentido solo en el baile de mis pensamientos y la danza de mis escritos. Igual que el cuerpo, que se vuelve materia de expresión a partir de ella. Es locución libre, creación, solo si está desprendida de movimientos codificados, esclerosados y si proviene del impulso que apenas nace de la vida interior, esa que se manifiesta a través del cuerpo. A través de la danza, como la de Sonia.

Cuando ella hablaba del espacio, lo nombraba como definición de lugar, una abstracción y una noción ideal concebido por nuestro espíritu. Del tiempo decía que era eterno si se situaba dentro del bailarín y que se podía fragmentar en forma de movimientos, pero también aquello donde se sumerge el espectador para comunicarse con quien baila. Y del cuerpo nos hablaba como el elemento dócil de la danza, aquel que se maleaba con el ritmo no sin resistirse ante la posibilidad de que la danza surgiera en su plenitud cierta. “Uno amaría—decía Sonia—detenerse en la danza para siempre, porque ella es vértigo, de caer instante por instante en una eternidad cada vez distinta”.

Pero de todas las palabras significativas con que ella nombrada las cosas, una en especial marcó el designio que heredo ahora en su ausencia, como el legado transferido de una gesta aún por ser contada: contemplador. Sí, contemplador. Sonia decía: la danza precisa de una contemplación activa, de una participación creadora. Porque para ella no era justo hablar de espectador, a quien ubicaba como el que solo se acercaba a la danza en búsqueda de entretenimiento. El contemplador, sin embargo, asumía el reto de construir la danza que percibiría fundamentalmente como un hecho visual, que entraría a través de sus ojos, en forma de imágenes, para dirigirse a lo más íntimo de él. La aprehensión inmediata de la danza, por parte de este contemplador, habría de ser una exigencia, único camino posible para la recreación consciente. “Lo que la danza expresa—escribió—, mueve, conmueve, suscita un estado muy singular de contemplación”. Sonia estaba ganada a creer que ese estado profundo de asir la danza es lo que plasma un nuevo sentido, el que construye el otro desde su recreación e interiorización de lo percibido en estado consciente. La danza, me enseñó Sonia, es ese canal maravilloso que transforma y crea desde la entrega honesta de mi mirar y activa participación creadora.

SUJETO, VÉRTIGOS Y LEYES

La reciprocidad, dice Fraz Hinkelammert, no tiene nada que ver con el cálculo de una utilidad propia, personal, sino que es perfectamente gratuita, aunque siga siendo reciprocidad. Esto aplica en una dimensión espiritual, ciertamente replanteada por el autor en su disertación descolonial, que se aleja de la noción dominante del “yo te doy para que tú me des”, que constituye una trampa, una jaula en palabra de este economista y teólogo alemán, para acercarse a la idea de que lo recíproco es una condición divina y, por ende, libre.

Todo acto que hace un bien, no hace solamente un bien a la persona a la cual se hace el bien, sino implica un bien para todos. Por tanto, en cuanto bien para todos, implica también un bien para aquel que realizó este acto. Pero lo implica solamente si se considera fuera de todo cálculo de utilidad propia. Es un bien para todos, que vuelve a ser inútil. Pero es absolutamente indispensable. Es un acto de libertad. (2012: 210)

De esta manera el autor nos introduce al mecanismo de comprensión de un *capital humano* calculado desde la relación costos y beneficios que también—en su medida ya explicado por Bourdieu—plantea un nivel simbólico para la noción de consumo cultural, que no obstante está aprisionado por el cálculo liberal de la utilidad. ¿Qué ganancia tiene el espectador de la danza si, entre otras cosas, mantiene su espíritu inquieto en un cuerpo físico pleno de quietud? Hinkelammert se atreve entonces a perturbar la línea colonial de pensamiento al proponer ver que la reciprocidad espiritual es una especie de libre albedrío condicionado que ahoga: “Libertad por ley, que tiene como su maldición subvertir toda liberación, sea con los otros o con la propia naturaleza externa a nosotros”. Aboga entonces por la convivencia humanitaria en niveles diversos a los pautados por las prácticas utilitarias de los mercados y sus intervenciones sistémicas. Trascender de la moralidad privada e individual a una dimensión de espiritualidad que disponga de una ética diferente, una promovida por la convivencia.

Ahí radicaría, si lo pienso como Hinkelammert, el lugar de encuentro entre el bailarín y el contemplador desprovisto de interés de intercambio más allá de lo simbólico y lo recíproco. Una ética metafísica, en tal caso, que transfiera la utilidad propia al bienestar espiritual de los participantes,

propiciando la posibilidad de liberación de toda condenación impuesta por las leyes de cálculos materialistas.

El sujeto es el otro. Por eso no es individuo. Nunca está solo. Comportarse como sujeto es comportarse en relación al otro, lo que implica una ruptura con el individuo. El sujeto surge por el rostro del otro, como se podría decir con Lévinas. El sujeto responde al: “no me mates”, del otro. Por eso interpela la ley. No tiene otra ley, aunque su reconocimiento del otro puede obligar a cambiar la ley. Pero la ley objetiviza al sujeto, y por eso lo niega. Hace falta reivindicarlo de nuevo. (Hinkelammer, 1998: 271)

En este caso, el autor nos presenta la idea de que el sujeto es solidario en tanto la solidaridad no agote la subjetividad, es decir, pase por el reconocimiento del “otro” tan solo su rostro aparecer. Así, la solidaridad se convierte en ley, pero condicionada esta a que cada acto o acción que objetivase al sujeto debe ser entonces recuperado por la relación subjetiva. Paso a entender, desde esta idea, que el espectador no lo es solo por permanecer pasivo en su butaca interpretando y armando su propia historia en su íntimo espacio de comunión con la danza que lo envuelve desde el escenario, sino que la posibilidad de percibirse en tanto sujeto que contempla como un acto de valiente recuperación de su propia subjetividad interna a través del reconocimiento de que los movimientos que observa en la danza del “otro” es también, en un campo de posibilidades metafísicas, su propia danza.

Lo entiendo a partir del momento en que Hinkelammert me propone significar la tensión a muerte que siempre existirá entre los sujetos que se interpelan como individuos y los que lo hacen desde la noción de ley, es decir, lo esperado, lo deseable, lo marcado, lo que no puede ser transgredido.

Ahí que la categoría del contemplador que nos dejó Sonia Sanoja, como idea proyectada hacia adelante, resulta reveladora por su potencial cuestionador y la capacidad desgarradora de volver trizas las teorías estructuralistas que delimitan al público de las artes escénicas a una acción funcional de reciprocidad con retorno, que mide el consumo cultural con indicadores del mercado de intercambios materialistas, porque reconoce al sujeto protagonista de la contemplación como el intérprete responsable de dar sentido y significado a la danza que necesita de este otro para completar su existencia y la razón ontológica que la coloca en un lugar de espiritual utilidad.

Cuando vemos la danza, porque definitivamente es un arte que nos llega por el sentido de la vista, percibimos cuerpos que trazan una escritura en el espacio, imagen que utilizó Sonia Sanoja para hacernos entender que, no obstante, lo que se manifiesta frente a nuestros ojos no son solo volúmenes que construyen trayectorias, sino también descargas emotivas del individuo que baila.

Ahora bien, así como Sonia Sanoja nos presentó la idea del vértigo consciente, Emmanuel Lévinas también visibilizó la existencia de otro tipo de vértigo que surge ante el asomo conceptual que produce el verbo *existir*, que solo tiene sentido en tanto lo encarna el sujeto y la consciencia que tenga de su estado de *ser*. Ese estadio de entenderse, saberse, contactarse, a mi juicio, traza una línea de conducción entre ambos pensamientos.

Cuando vemos la danza, porque definitivamente es un arte que nos llega por el sentido de la vista, percibimos cuerpos que trazan una escritura en el espacio, imagen que utilizó Sonia Sanoja para hacernos entender que, no obstante, lo que se manifiesta frente a nuestros ojos no son solo volúmenes que construyen trayectorias, sino también descargas emotivas del individuo que baila. “Ante la danza nos hallamos dentro de un orden vital organizado y vívido con toda la intensidad una vida”. Hay un vértigo de tiempo conducido por la energía creadora del bailarín, que es inestable, según Sanoja, generando instantes, deslizamientos y extensiones que se superponen y que se convierten en imágenes desde la percepción del espectador.

Se crea una dimensión para el ojo del otro que se transforma en memoria. Al danzar se crea una dimensión extensa (ilusión de otro espacio). Uno amaría detenerse para siempre. Pero otra extensión adviene y hay que aprensarla. La danza es vértigo. Vértigo de caer instante por instante en una eternidad distinta. (1999: 11)

El proceder elemental del arte, dice Lévinas (2001), consiste en sustituir un objeto por su imagen, más no por un concepto. La acción mantiene una relación viva del objeto real, que es lo que como espectadores captamos y concebimos, pero la imagen, en cambio, neutraliza tal relación, no engendra una concepción como sí lo hace el conocimiento científico. El receptor queda al descampado sin poder escapar: “La imagen señala un ascendente sobre nosotros: una profunda pasividad”, nos dice, mientras el artista poseído escucha musas (noción de la inspiración o idea primigenia) y hace visible la magia de la creación en forma de imágenes (así para el canto, la música, la poesía, cree Sanoja que para la danza también), pues hay una estructura excepcional de lo estético que se constituye en sortilegio y encanto, claramente confundido con la pasividad del “otro”.

Pero esa sospechosa quietud queda negada en la categoría de la contemplación activa que sugiere Sonia Sanoja, al otorgarle al contemplador (sustituye a la noción de espectador, por resultarle banal e insuficiente) la capacidad de participar creativamente, desde el momento en que las imágenes de la danza “entran” por los ojos del “otro” como inicio de un recorrido que conduce a lo interno del sujeto. Contundente, para la bailarina poeta el arte de la danza exigiría una aprehensión inmediata para ser recreado “en el instante mismo en que llega a la conciencia”, pues lo que la danza expresa no solo mueve sino conmueve, suscitando el tan particular estado de contemplación activa y participación creadora que ella sugiere a quien está al frente con ojos abiertos y espíritu

receptivo recreando e interiorizando para constituir un nuevo sentido, uno que solo significa para sí mismo.

Por eso, aunque el creador pueda dar un sentido a su obra, es en la conciencia del contemplador donde el sentido cumple su destino. La obra coreográfica se abre a todos y a cada uno que la mira y la interpreta dotándola de un sentido múltiple. (1999: 12)

Esta proposición releva, de algún modo, el peso protagónico que tiene el coreógrafo como creador de la danza para transferirlo en buena medida al contemplador, pues para Sanoja es quien ve, de modo consciente y activo, el que a su vez realiza la interpretación de imágenes otorgando sentido en su memoria plural y abierta. Que la anécdota no era importante, que sí la intencionalidad con que se abre la conciencia hacia una percepción que define posibilidades múltiples y significantes ilimitados. Sanoja definía entonces al coreógrafo como el creador que diseña a partir de signos originales propios de la danza, mientras que al bailarín como al mediador que da vida a la creación coreográfica, quedando expuesta la importancia del contemplador en el proceso comunicacional del arte que la ocupaba.

Ella, que todo lo nombraba, llamó coincidencia al punto de encuentro entre el bailarín y quien lo contempla. “Así—decía—, el espacio donde acontece la danza se vuelve un espacio emotivo cargado de tiempos, pluridimensional, poblado de zonas desconcertantes que rompen con la espacialidad habitual”. Para ella, al igual que Lévinas, era magia venida de la construcción de nuevas imágenes, de la presencia de una realidad otra que no tiene escapatoria pues su fin último es la comunión conmovida, espiritual, estética y sensible de todos los involucrados. Siempre ocurre igual cuando leo, la misma conexión.

Cierto estado de vértigo envuelve al bailarín y al contemplador en un espacio-tiempo tan particular que solo desde la danza se logra expresar, materializar. Se debe, creyó Sonia, a su condición vertiginosa. Cuando quería explicar esto, solía recurrir al ejemplo de Isadora Duncan, porque fue una bailarina que nunca vaciló, ante sus públicos entusiastas, de mostrarse tal cual era desde los impulsos recónditos de su alma. Entonces Sonia nombró todo aquello como vértigo consciente, pues ella creía que tanto Duncan como sí misma, al no dudar, dominaron lúcidamente la noción de la entrega, involucrándose enteras a sus danzas y a los otros que las contemplaban.

Fui creciendo en la danza reconociendo mi rol de contempladora, gracias a que Sonia Sanoja abrió los ojos de mis procesos reflexivos. Contemplar para interpretar conscientemente tiene, sin embargo, muchas otras vertientes. En mí misma reconozco al menos dos. La de la danza que ya la vengo explicando. Pero también está la marcada por la relación entre lectura y escritura. Soy lo que leo, pero también lo que escribo. Contemplo desde el discurso del otro y desde ese lugar también construyo mi propio decir, desde una atenta expresión de lo que dentro de mí vive. Puedo

conocerme y reconocirme al leer mis propios escritos que, cuando se alejan de la matriz periodística en la que fui formada, logran revelarme lo que mis propios estados inconscientes se niegan a ver. La escritura, entonces, no solo me confronta sino que me salva. Igual ocurre con lo que danzo, lo que leo y lo que veo bailar en otros.

Si intento explicarme por qué escribo lo que escribo y cómo lo hago, esta noción de vértigo consciente me pivotea hacia varios puntos de anclajes, revelándome las complejidades de lo que yo he establecido como oficio pero que, al final de cuentas, resultó ser la expresión de mi propio ser. Algo así como mi danza particular. Existe en mí, tal vez como le ocurrió a Isadora Duncan, la necesidad de sublimar mis miradas del mundo consciente a través de la estructuración de un discurso fundamentalmente narrativo, que se sonroja ante el registro poético que aparece irremediable pero del cual no pretende más que el recurso metafórico para salvarse de la crudeza emotiva de mis sentimientos e ideas.

Cuando contacto lo que mis textos dicen a quienes los leen, suelo sorprenderme con las resignificaciones que surgen como honestos estados contemplativos, que llegan a ofrecerme múltiples miradas distintas de mis propias historias. El texto, llegado a ese punto, deja de ser mío. Y yo lo entrego con desapego, pletórica, conforme, en paz, lista para un nuevo acto de entrega frente al papel en blanco. Creo que los bailarines también lo hacen, diariamente. Al menos así ocurrió con Sonia.

LA DISYUNTIVA DEL SER “OTRO”

Explica Augusto Boal que desde el sistema coercitivo de Aristóteles, la empatía es entendida como la relación emocional que se establece entre el personaje y el espectador que provoca la delegación de poderes en lo que el espectador y personaje se funden “vicariamente”: lo que le pasa a uno le pasa al otro. Si bien Aristóteles daba fe de esta condición de la percepción de la representación teatral a partir de la manifestación emocional de la piedad y el terror, el dramaturgo y pedagogo brasileño señala que la empatía realmente ocurre ante cualquier otra emoción manifiesta y que, en todos los casos, lo importante es ver cómo el espectador empatiza desde su quietud o “actitud pasiva” delegando la acción en el actor, llegando incluso a producirse lo que Bertold Brecht llamó “orgías emocionales”, si la emoción llegase a actuar por sí misma en la representación teatral. “Una buena empatía no impide la comprensión, y, por el contrario, necesita de ella, justamente para evitar que el espectador pueda purgar su pecado social”. (1989: 210)

No deja Boal, sin embargo, de entender la empatía como un artilugio riesgoso por su mecanismo —“a veces insidioso”— de yuxtaposición entre lo real (espectador) y lo ficticio (actor), personas y universos diferentes que se relacionan en tanto una ofrece —más bien cede— a la otra su opción de elegir. “El hombre abdica en favor de la imagen, de su poder de decisión” (1989: 218). Esto le resulta “monstruoso”, agresivo, toda vez que el espectador, el hombre común, cuando elige lo hace en situaciones reales de su propia vida, mientras que el personaje interpretado por el actor lo hace desde una situación irreal, ficticia, sin las cualidades propias de la realidad, por lo que el espectador, que pertenece al mundo de lo tangible, termina eligiendo circunstancias fundamentadas en criterios irreales.

El espectador, que es hombre, real y vivo, asume como realidad y como vida lo que se le presenta en la obra de arte como arte... El público adopta las reglas del juego [de la representación teatral] como al jugar cualquier juego. (1989: 219)

Una de las funciones que Boal entiende de la censura previa a la dramaturgia y el hecho escénico en sí mismo, radica en que esta cualidad yuxtapuesta de la empatía opera como un choque de universos entre lo real y lo ficticio que, eventualmente, podría constituir un nuevo espacio indeseable, temerario, que desestructuraría la apacible mirada del espectador y sus intereses, con historias que transportan valores que le son ajenos, como ocurre con frecuencia con la filmografía producida en la industria hollywoodense desde narrativas ligeras que penetran ideológicamente como mensajes subliminales. “Los espectadores son expuestos a ese mundo [capitalista] competitivo, organizado, coherente y coercitivo. Así nos educan. Por osmosis” (220).

Ahora bien, con todos los riesgos que conlleva, la noción empática que propone Boal contrasta con la idea emancipada de Jacques Rancière y también con la contemplativa de Sonia Sanoja. El primero nos recuerda y coincide en que el espectador permanece en un estado contrario al saber, al conocimiento que entraña la creación y realización de la obra escénica, la danza manifiesta en su corporalidad trabajada, diseñada, ideada e interpretada, que en definitiva es una apariencia de la realidad recubierta que, por añadidura, permanece inmóvil en un sitio del proscenio, en recepción pasiva: “Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y el poder de actuar” (2010: 10).

La escena que comparte la danza con el teatro, a saber de Rancière, es el lugar de la acción para unos cuerpos en movimiento que se expresan ante otros cuerpos que también están vivos, que laten, sienten y deben ser movilizados, aunque estos hayan renunciado al poder de la acción. La idea de emancipación, sin embargo, recae en la responsabilidad del bailarín y del actor en tanto tengan la capacidad energética de movilizar en el otro sus propios bailes y dramas, produciendo una especie de inteligencia “otra” que construye la obra en la percepción del espectador. Ahí,

en el mismo punto en que Sonia Sanoja entrega la carga decisiva de lo que es la danza, y sus significados, en el contemplador que la constituye, la dibuja en su mirada y la resignifica en su propia percepción-cuerpo que sueña y se siente bailar. Sería el sentido de la danza, también del teatro (uno sin espectadores, como propone el filósofo francés, más bien con participantes activos que aprendan más allá de la seducción de las imágenes) descolonizando el entendimiento

La escena que comparte la danza con el teatro, a saber de Rancière, es el lugar de la acción para unos cuerpos en movimiento que se expresan ante otros cuerpos que también están vivos, que laten, sienten y deben ser movilizados, aunque estos hayan renunciado al poder de la acción. La idea de emancipación, sin embargo, recae en la responsabilidad del bailarín y del actor en tanto tengan la capacidad energética de movilizar en el otro sus propios bailes y dramas...

predominante que niega toda participación del receptor en la construcción del sentido, los imaginarios que se derivan y la significación que entraña manifiesta en forma de gusto, placer, elección y hábito que hace, finalmente, que el otro se entienda, o no, como un contemplador o un espectador emancipado.

Yo creo que ha de ser que los lugares de la cognición suelen partir de puntos definidos por las subjetividades que nos conectan, bien por afinidad o por generación de conflictos, entre otras particularidades, como motores de búsqueda que movilizan necesidades comprensivas, explicativas y reveladoras que nos confrontan con la idea de entender el sitio desde donde indagar y clarificar nuevas miradas y visiones que den cuenta de la danza que nos maravilla.

“Para un bailarín, el hombre es lo más pesado. El hombre es lo más pesado porque tiene conciencia de su peso y porque, gracias a esa conciencia, puede transformar su peso corpóreo en el lenguaje de la danza”. Así lo expresó Alfredo Silva Estrada (1963:9) en la oportunidad de escribir el prefacio de

Duraciones visuales, libro de Sonia Sanoja, para hacer referencia a la invención de la danza como la técnica que hace posible que el hombre sienta la posibilidad del vuelo, a partir de la percepción de su cuerpo o, como la bailarina solía decirle al poeta, incluso “a pesar de su cuerpo”.

Si el cuerpo nos aprisiona, también nos convoca, pienso, a una reflexión íntima que encara la posibilidad de saberse bailando, incluso en estado de quietud y atención plena. Solo así es posible comprender la danza en tanto tiene cosas que decir o, simplemente, hacernos sentir. Narrativas “otras” serían posibles, liberadoras de la pesada responsabilidad de reconstruir un discurso-cuerpo que se encuentra fuera de la propia consciencia corporal y sus ensoñaciones emotivas, sentidos que se sospecha están resguardados en lugares privilegiados de la psique, el espíritu y el cuerpo mismo del contemplador como mundos que esperan eternos a ser explorados.

¿DÓNDE ENCONTRAR A LA ANCIANA MAESTRA?

El camino de la creación ha de ser siempre uno del descubrimiento. Aquello que no entendemos, que se nos hace esquivo o impenetrable, será la base de lo que queremos contar. El escritor se comporta como un mediador entre la imaginación y el mundo de las historias reales con cargas llamadas a ser conducidas desde una teatralidad expuesta, donde la catarsis sea, irremediabilmente, la puerta de salida hacia la luz del conocimiento y las verdades develadas. Importan la verosimilitud y la carnalización de las emociones a través de los relatos de unos personajes que viven en nuestra imaginación, aunque vengan de otros lugares, en tanto tienen mensajes secretos que traernos en un acto de entrega y comunión que representa la interacción con el otro, aquel que permanece ajeno solo hasta el instante que la obra toca su alma y lo hace estremecerse.

Lo llamamos la voz interior, la que se escucha solo en estado de trance o cuando algo superior se pone en marcha para obligarnos a contar una historia. Intenciones que giran en torno a unas ideas iniciales que, como lo presenta José Luis Alonso de Santos (1998), suelen transitar un puente imaginario entre la intimidad del autor y la de los personajes, con la transferencia necesaria de hechos acontecidos y sus repercusiones en la psique y ánimo de los agentes creativos que dan vida a la obra.

El mismo Alonso de Santos nos dice que en la escritura va a ocurrir un complejo proceso en el que la dimensión intuitiva e inconsciente del escritor provoca la aparición de las ideas, mientras que la racional y consciente aporta las formas en que el texto se va a escribir. Reconocer que esta traslación puede llegar a ser incluso un viaje de autoconocimiento y de análisis psíquico que incluye la memoria del autor con sus cargas emotivas, es uno de los atributos más significativos que se intenta aprehender en el acto de escribir historias con resonancias íntimas y proyecciones hacia el colectivo receptor: los lectores y espectadores del futuro montaje teatral.

Hay unos pensamientos iniciales que probablemente lleguen de improvisto, sin ser convocados. Algunos autores reportan que las primeras ideas de un texto dramático les han llegado por vía onírica, es decir, a través de sus propios sueños. Otros, que fueron revelaciones esotéricas producto de sesiones mediáticas con entidades espirituales vibrantes en dimensiones intangibles. *Los papeles de Charo* tuvo, sin embargo, un origen menos psíquico y más anímico: la idea nació una tarde de domingo luego de conocer la historia de sus personajes a través de la contemplación del documental *La danza de Formentor* (RTVE, 2017), del director Pedro Barbadillo.

Se conoce así a Camila, narradora fundamental en este film rodado en 2016, coincidiendo con el centenario natalicio del escritor Camilo José Cela, una de las figuras más relevantes del siglo *XX* en la literatura hispana, merecedor en 1989 del Premio Nobel de Literatura. La nieta del autor se presenta adulta, también artística, aunque lejana al campo de las letras: se había convertido en bailarina y coreógrafa. No tuvo mucho contacto con el famoso abuelo. De hecho, describe como su infancia estuvo cargada de distanciamientos paradójicos y de la impronta definitiva al ser descendiente de Cela. Ya el solo hecho de llevar el mismo nombre de su abuelo la colocaba en el foco de atención y la condujo, irremediable, al intento de explicar quién fue el hombre detrás del personaje Camilo José Cela y cómo fue su relación con él.

Es cuando Camila nos permite, en *La danza de Formentor*, conocer a la figura principal de este texto teatral: Rosario Conde, mejor conocida como Charo, la primera esposa de Camilo José Cela, su abuela. Y con ella llegó, inmediatamente, como adosados, el tema y la premisa que darían sentido, meses después, a la escritura de *Los papeles de Charo*: la autoestima y su necesaria construcción en la figura femenina detrás de las relaciones maritales con hombres que tienen personalidades fuertes y marcadas por rasgos fundamentalmente narcisistas. Hermosamente construida, la escena inicial del documental muestra a Camila caminando por la mallorquina calle de Formentor, donde está la casa que perteneció a sus abuelos; llegar a ella y leer un letrero conmemorativo que reza “en esta casa vivió Camilo José Cela”; tomar una escalera de pared, subirse a ella para llegar al letrero, sacar un rotulador negro y escribir en él: “Y Charo”.

Ciertamente, la línea discursiva desarrollada en este film muestra un viaje que realiza la nieta de Camilo José Cela hacia el personaje que casi no conoció, ya que cuando el escritor deja a su familia en 1989 y parte de Mallorca, Camila tenía apenas unos meses de nacida. El tiempo posterior, hasta la muerte en 2002 del autor de *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena*, fue de fuerte distanciamiento y de enfrentamientos notorios entre su padre, Camilo José Cela Conde, y la segunda esposa de su famoso abuelo, la periodista Marina Castaño. Razones de peso para que la bailarina Camila Cela Marty creciera sin la presencia del escritor en su vida familiar y personal.

La danza de Formentor cuenta como, a punto de celebrarse el centenario de natalicio de Camilo José Cela, Camila recibe de manos de su padre un cofre que contenía numerosas fotografías familiares y, en especial, imágenes de sus abuelos jóvenes y en armónico matrimonio. La protagonista del documental inicia entonces un viaje de reconocimiento de la figura del escritor, intentando asir una explicación sobre la no presencia durante su niñez y adolescencia, resignificando sin embargo la importancia de la abuela Charo Conde en la vida de Camilo José Cela. Recorre calles, entrevista a amigos de la familia, habla con su padre y mira, una y otra vez, cada una de las fotos guardadas en el cofre recibido en herencia, con la idea inicial de realizar una exposición que, sin embargo, sirviera de motivo para indagar en sus memorias y legados, no solo para encontrarse con la semblanza de un abuelo desconocido sino para redescubrir una abuela profundamente vital e importante en la trayectoria del laureado autor:

Gracias a las conversaciones con el entorno de mi abuelo he descubierto cosas que no me esperaba. Era muy crítica con su papel durante el franquismo. Ahora he matizado mi visión. Hay que cogerlo con pinzas. Me he dado cuenta de que había un doble juego muy importante. Estaba haciendo algo más que apoyar el franquismo. Aprovechaba su buena relación con el régimen para publicar a autores exiliados en la revista Papeles de Son Armadans. También fue el primero en publicar en catalán en esa época

dijo Camila en 2017, a propósito del estreno del documental *La danza de Formentor*.

Encontrar la teatralidad detrás de esta historiografía audiovisual, narrada en la primera persona de una niña que había crecido convirtiéndose en artista de la danza—algo en principio lejano a la complejidad del mundo de las letras— fue un asunto del trabajo personal asumido en sesiones de terapia psicoanalítica. Allí surge el tema de la obra creada en el transcurso del primer Diplomado en Escritura de Textos Teatrales: la autoestima femenina. Charo Conde fue un hallazgo profundamente significativo, en tanto mostraba las propias dolencias vividas en varias generaciones de mi historia personal.

Sorpresivamente, se verbalizó la intención de escritura sobre la vida de Charo como un acto de fe en alguna sesión de terapia ocurrida entre octubre y noviembre del año de 2017: “Escribiré sobre Charo, no sé bajo cuál formato, pero es justo que lo haga. Increíblemente, es mi propia historia”, le dije entonces a la psicóloga. La imagen ofrecida como respuesta fue una sentencia definitiva de ayuda fundamental en el procesamiento psicológico y sobre todo emocional de ciertas pérdidas y duelos que vivía en esos momentos: “No aparece la autoestima mientras te coloques de última en tu propia lista de prioridades”, respondió la terapeuta. Y ahí apareció definitiva la premisa de la obra *Los papeles de Charo*, texto teatral escrito entre enero y mayo de 2018.

¿QUIÉN FUE CHARO CONDE?

Investigar a María del Rosario Conde Picavea no fue un asunto fácil. La prensa española la presenta como la mujer que se mantuvo, durante 45 años de vida conyugal, a la sombra del escritor. Se encuentran muy pocas entrevistas y semblanzas periodísticas sobre este personaje, pero se saben algunas cosas que resultan bastante importantes y reveladoras para entender el rol que jugó como primera esposa de Camilo José Cela en el desarrollo de la carrera literaria del autor. Nacida en la asturiana localidad de Gijón en 1914, fue maestra y mecanógrafa. De hecho, trabajaba

como oficinista en el Sindicato del Metal de Madrid en 1940, cuando conoció a quien sería su único esposo. Se casaron en 1944 y la separación legal llegó en 1990. “Yo estuve viviendo con él 45 años, que son toda una vida. Estando conmigo escribió más de 60 libros que yo pasé a máquina. Le ayudé mucho pero no me siento esclava, sino que lo hice por gusto. Luego no me valió de gran cosa, pero, bueno...”, dijo en alguna ocasión a un periodista.

Se cuenta que la letra de Camilo José Cela era ininteligible, que solo Charo sabía descifrarla. El autor se negaba a escribir a máquina, aspecto que le otorgó el apelativo de “hombre pluma”, en tanto toda su producción literaria fue escrita a mano y luego transcrita por su mujer, no una vez sino hasta tres y cuatro por cada texto, porque el escritor era muy quisquilloso y quería todo el tiempo obtener un resultado pulcro. No terminaban ahí las labores de Charo: todos los trámites administrativos de edición y publicación de las obras eran realizados por ella. También fue la custodia de toda su producción literaria y son notorias las noticias que le adjudican la salvación de algunos manuscritos importantes, como en el caso de la novela *La colmena* (1951), que tuvo que rescatar del fuego luego que en un arrebato incontrolado el escritor lanzara las páginas a una chimenea encendida.

Para la construcción del personaje protagónico de *Los papeles de Charo*, se me hizo muy necesario contar con elementos que describieran su personalidad, sus hábitos, gustos y manías, con los que elaborar el boceto de personificación que me permitiría sustentar las acciones dramáticas que darían vida a las escenas del texto en términos de núcleos, roces y giros entre los personajes y las discusiones que debían dar en torno a la decisión que Charo tomaría sobre su asistencia a la ceremonia de premiación del Nobel de Literatura, en la sede de la Academia Sueca en Estocolmo.

La revisión en los archivos de las páginas web, básicamente de la prensa española de la época, apenas me ofreció algunas notas necrológicas relacionadas a su fallecimiento y el del propio Camilo José Cela, donde se recuerda a una Rosario Conde poco amante de las tertulias y saraos literarios de los que el escritor sí que era gran aficionado. Con muy pocos recursos psicológicos revelados, propuse un personaje que sin embargo tuviera una fuerte presencia anímica en la mirada de su nieta e hijo, verídica según lo estudiado en el documental *La danza de Formentor*.

Cuando ya no estaba buscando, apareció un día una maravillosa entrevista que el periodista venezolano Jose Pulido le hizo a Camilo José Cela y que fue publicada en 1982 en el Papel Literario del diario *El Nacional*. El encuentro se produjo el 16 de noviembre de ese año en Caracas, en ocasión de la visita del escritor con su esposa, Charo Conde, pues el hijo de ambos, Camilo José Cela Conde (escritor y antropólogo) participaría en la conferencia *Darwin, la razón, la evolución, la ecología y la cultura* en el auditorio de la Facultad de Humanidades de la UCV junto a Ramón Tamañes, Gerald Radniski y Arturo Uslar Pietri. José Pulido pudo antes de este evento entrevistar a Camilo José Cela, a quien describió en sus primeras líneas de la siguiente manera: “Se trata de un hombre construido de redondeces, que solo tiene músculos en el cerebro. Sin embargo, es ágil, ligero y optimista”.

El encuentro se dio en una casa de El Hatillo y, como buen narrador que es, José Pulido engancha la atención del lector con una descripción sensiblemente detallada de los movimientos de entrada del escritor y su pareja a aquel recinto, una tarde de mucho calor caraqueño: “Su esposa María Rosario, a quien todos llaman Charo, se conforma con mirarlo todo detalladamente, en especial las plantas ornamentales. Una flor amarilla con forma de bailarina detiene el paso de doña María Rosario. Camilo José Cela ya ha entrado a la frescura del corredor”, describe Pulido en su entrevista publicada. Tenía ya un elemento importante: ¡a Charo Conde le gustaba detallar flores!

“Voluntariamente y de una forma casi obsesiva ella no quiso jamás ningún protagonismo. Decía siempre que estaría en segunda fila”, dijo Camilo José Cela Conde sobre su madre al periodista Adreu Manresa, entrevista publicada el 22 de enero de 2002 en el diario madrileño *El País*, quien describe en su nota a Charo como una elegante señora anciana que vive en Mallorca, que le otorgó como último favor a su ex pareja la decisión de no ir a la ceremonia de entrega del Nobel para evitar incomodarlo a él y a su nueva compañera, la periodista también gallega Marina Castaño.

“Ella manejaba todo el archivo —explica su hijo—, atendía visitas y huéspedes, ponía orden, y, todos los días, pasaba a limpio los originales, para que a la mañana siguiente CJC los corrigiera y los volviera a enredar. A veces usaba lupa para entender las palabras...”, escribe Manresa en su nota periodística.

Tal parece que la presencia laboriosa de Charo Conde también fue determinante en la existencia y desarrollo de la revista literaria *Papeles de Son Armadans*, fundada por Camilo José Cela en 1956 y que se mantuvo vigente hasta el año 1979. A lo largo de todos esos años, en la dirección de la publicación acompañaron a Cela Antonio Fernández Molina, Sergio Vilar y el mismo José Manuel Caballero Bonald. Tuvo dos sedes de redacción: una en Madrid y la otra en Palma de Mallorca, donde residía la familia Cela Conde. El nombre de la revista, de hecho, hace referencia al barrio de Son Armadans en cuya calle Bosque, bajo el número 1, quedaba la casa que sería su residencia mallorquina por más de tres décadas.

La importancia de los *Papeles de Son Armadans* en la historia de los movimientos literarios españoles durante el siglo XX radica en que fue la primera revista en asumir abiertamente, y cómo política editorial, la edición de textos de las lenguas vernáculas españolas, en tiempos cuando era muy difícil imprimir libros escritos en gallego, catalán o vasco. También porque sus páginas fueron abiertas a muchos escritores jóvenes que iniciaban sus trayectorias en el campo de las letras, lo que fue determinante en la consolidación de la que se conoció como la generación de los 50,

Tal parece que la presencia laboriosa de Charo Conde también fue determinante en la existencia y desarrollo de la revista literaria Papeles de Son Armadans, fundada por Camilo José Cela en 1956 y que se mantuvo vigente hasta el año 1979. A lo largo de todos esos años, en la dirección de la publicación acompañaron a Cela Antonio Fernández Molina, Sergio Vilar y el mismo José Manuel Caballero Bonald.

destacando como colabores iniciales los nombres de Gregorio Marañón, Dámaso Alonso, Rafael Sánchez Ferlosio, Luis Ripoll, Moreno Galván, Carles Riba y José María Castellet.

La metáfora que me ofrecieron las noticias de que también en este emprendimiento literario de Cela fue determinante el acompañamiento y laboriosa misión de Charo Conde en las labores de edición, transcripción y corrección de sus páginas, fue el *leitmotiv* idóneo para titular el texto con el nombre de *Los papeles de Charo*, gracias a una sugerencia acertada hecha por Paola de Andrade, estudiante y colega del Diplomado de Escritura de Textos Teatrales. Charo, a fin de cuentas, se nos presenta en la historia como la mujer detrás de las hojas escritas por Camilo José Cela, sus amigos y colaboradores, que sin embargo se mantuvo dentro del cono de sombra que las luces literarias de toda una generación importante en las vanguardias modernistas de la literatura española.

¿Qué habría pasado si Charo se hubiese atrevido a escribir? Imposible atinar una respuesta, por lo que amparada en la ficción me atreví a otorgarle a ella la ofrenda de la autoría de algunos de mis textos escritos durante 2017, recogidos en una serie de micro relatos que agrupé bajo el título de *Perfume de rosas* y que tienen como personaje principal una mujer sin nombre apareciendo bajo la denominación de anciana maestra. Anciana y maestra, como Charo Conde.

Atrevimiento en tanto proviene de una escritora en ciernes, con oficio, pero apenas iniciándose en el campo de la creación ficcional y, sobre todo, en el complejo arte de la dramaturgia. Fue casi imposible no caer en la tentación de hacerlo, cuando las similitudes de los personajes se presentaban frente a mí como si la coincidencia hubiera aparecido simultáneamente y no con meses de distancia, como ocurrió en el itinerario de mi proceso creativo. Algunas teorías esotéricas y creencias religiosas llaman “sincronía” a estos episodios de encuentro. En mi poco entrenamiento espiritual, me basta verlo simplemente como una concurrencia casual y maravillosa.

LOS ARQUETIPOS COMO EXCUSA

Escribir *Los papeles de Charo* fue lo más parecido a conducir una terapia psicoanalítica al personaje principal de este texto teatral, de inspiración histórica pero completamente ficcional. Se trató de descubrir, en el campo extenso de mi propia imaginación, los recursos de firmeza interna de un personaje que existió en la realidad, con la misma responsabilidad de cuidado y deseo de ayuda que ciertamente yo misma había recibido de mi amiga la psicóloga y sus sesiones cargadas de análisis y descubrimientos profundos.

Entendí, por ejemplo, que el foco de la construcción del personaje tendría que estar en su propia psique y comencé entonces a explorar en el campo de sus recuerdos. Ahí apareció la idea de que la estructura dramática de la obra estaría elaborada a partir de escenas elípticas que fueran apareciendo a lo largo de una línea de tiempo que tiene un punto de pivote central: otoño de 1989, días previos a la ceremonia de entrega del premio Nobel de Literatura a Camilo José Cela.

En la directriz del análisis imaginativo que le daría a la protagonista, debía poner el foco en ella de modo determinante. Esto me condujo a la necesidad de bajar la intensidad del brillo de la presencia del escritor en el texto, por lo que la decisión fue proponer que la aparición del personaje Camilo José Cela en la futura representación escénica ocurriría de dos maneras simbólicas: en voz en *offo* como sombra. No deberá verse, sino será suficiente saberse presente. Me interesó definitivamente Charo y debía ayudarla a entender esa abrupta ruptura matrimonial, luego de 45 años de convivencia conyugal, a través de la imaginaria terapia psicoanalítica.

El Camilo José Cela de *Los papeles de Charo* representa una semblanza referencial, en tanto el personaje se va mostrando a partir de las miradas particulares que sobre él tienen su esposa abandonada, hijo, nieta y nuera. Incluso de su amigo y colaborador, el escritor José Manuel Caballero Bonald, con quien Charo Conde tuvo una relación sentimental secreta, de la que nada se supo hasta que en 1989 —en los días de la entrega del Nobel— dio una entrevista a la revista *Interviú* en la que ella misma contó sobre este romance. Al parecer, declaró días después a la prensa española —luego del efecto sorpresa y la conmoción interpretada por la opinión pública como un acto de venganza— que se le había escapado la confesión en un momento que ella creyó de discreta conversación con el periodista, sin saber que la estaba grabando.

En esta historia, definitivamente Camilo José Cela representa a Narciso y Charo Conde a Psique, según la tradición jungiana manda. Esto quiere decir que los tipos de personalidad de estos personajes históricos marcan las características claras de dos arquetipos recurrentes en la psicología humana, que tienen que ver con los modos en que nos relacionamos sobre todo frente a la convivencia en pareja y a las conformaciones amorosas, familiares y filiales en general.

Dice la investigadora Alma Barbosa Sánchez (2011) que “el relato mítico simboliza, en el embeleso de Narciso ante el reflejo de su propia imagen, la tragedia de la mismidad alienada, dada su incapacidad de reconocer la otredad”, recordándonos cómo los campos psicológicos y sociológicos vienen estudiando las serias consecuencias de la problemática narcisista en la construcción de la identidad y la interacción social de los individuos en estos tiempos que corren. Esto fue Camilo José Cela, un creador excepcional que, sin embargo, se mostraba castrado frente a la posibilidad de empatizar con su esposa en el trabajo literario que ella le ayudaba a hacer, manteniendo un velo sobre la notoria figura de apoyo fundamental que tuvo Charo Conde a lo largo de su carrera literaria.

El arquetipo de Psique lo dibuja Lucio Apuleyo en el *Asno de Oro*, reconocida como la primera novela latina hallada en el siglo II d. C. El autor narra los crueles castigos que recibe Psique de parte

de la diosa Venus, tras romper las reglas impuestas en su matrimonio terrenal con Cupido. Ella no sabía que este era el dios del amor, a quien no debía mirar sino solo disfrutar de su amorosa compañía durante las noches. Psique cumple cada una de las duras pruebas que le impusieron como penitencia por ver un día el cuerpo de su esposo y enamorarse aún más de él. Se trataba de doblegar su autoestima. Cuando cumplió el último de los castigos, vuelve a desobedecer las órdenes recibidas al abrir el cofre que debió rescatar del inframundo, movida por la curiosidad del contenido de belleza de la diosa Proserpina, haciendo que se escapara lo que allí estaba guardado. Todo pareció perdido para Psique... nada la salvaría. Pero como Cupido estaba profundamente enamorado de ella, intercedió ante Zeus para que fuera perdonada y finalmente fueron unidos en matrimonio divino en el Olimpo, recibiendo Psique de esta unión la condición de diosa.

Psique representa, entonces, las luchas de la mujer y las pruebas sociales y culturales que tiene que enfrentar para su reconocimiento, la igualdad y la valoración de su peso específico en todas las esferas de desenvolvimiento existencial. Charo Conde dibuja bien el arquetipo de la valiente Psique que se mantuvo firme a pesar de las duras pruebas a las que fue sometida, tomando en cuenta que la España franquista, y de la transición democrática que le tocó enfrentar, tuvo la impronta de la lucha por los derechos civiles y la independencia por decidir participar en los diferentes ámbitos sociales, políticos, educativos y culturales de ese país monárquico, donde las mujeres debían tener permiso formal del padre o del marido para trabajar o abrir una cuenta en un banco. El divorcio en España apenas fue promulgado por ley en 1981, lo que nos muestra en la temporización la lentitud de los cambios profundos que se tenían que dar para la transformación de la mirada femenina, interna y externa, en términos de reconocimiento y autoestima.

ESCALETA ORIGINAL

Entrar en el proceso técnico de estructurar las acciones dramáticas, en tanto el teatro es narrativa en acción, fue el paso siguiente luego de encontrar la idea inicial, el tema y la premisa que definiría el núcleo central de la historia, su propósito y desenlace. Se nos presentó como metódica práctica la técnica organizativa de la escaleta, con el fin de revelar la sinopsis argumental del texto, presentar la secuencia de escenas, resumirla e indicar los desarrollos necesarios que debían conducir el proceso de la escritura. El ejercicio, inicialmente propuesto para *Los papeles de Charo*, es el que a continuación describo:

Antecedentes: Rosario Conde y Camilo José Cela formaron un matrimonio durante 45 años, tiempo en que no solo construyeron una familia y hogar, sino una estrecha relación de dependencia artística en la que la mujer, conocida por el nombre de Charo, cumplió el rol de primera lectora y mecanógrafa del célebre escritor español, la dadora de toda la contención emocional y psíquica, el anclaje en la vida física que permitiera al autor de *La familia de Pascual Duarte* dedicarse a la escritura, la promoción de sus obras y el padrinazgo de autores emergentes perseguidos por la censura del entonces régimen franquista. El mismo Camilo José Cela se había visto en la trampa de convertirse en censor oficial del Gobierno, con lo que las actividades

auspiciadoras de otros escritores buscaban limpiar su nombre y demostrar el desacuerdo hacia tales prácticas.

En los hechos de esta historia, Charo representó incluso la figura tutora de un movimiento literario que se movía a sus anchas en la casa que el matrimonio tenía en la mallorquina localidad de Formentor, conformado por escritores que se revelaban frente a las atrocidades de los tiempos reprimidos que se vivieron en España en los años cincuenta del siglo XX. Charo fue la figura principal en la edición de la revista literaria *Papeles de Son Armadans*, que junto a Cela editó entre los años 1954 y 1979: ella transcribía, editaba, corregía, montaba textos, sugería, revisaba, aportaba... La dirección de la revista, no obstante, recaía en Camilo José Cela, el escritor brillante, el que todos seguían por sus interesantes ideas en torno a la literatura, el arte y la política. Y la subdirección, en José Manuel Caballero Bonald, discípulo de Cela y amigo de la pareja, a la postre amante de Charo durante siete años de clandestina relación.

El matrimonio tuvo un hijo, a quien llamó Camilo José, como el padre. El hijo, a su vez, tuvo una hija, que fue bautizada con el nombre de Camila. Tal parece que la huella del padre y abuelo dejaba, cual marca de agua, un sello familiar denotativo de la fuerte presencia Cela en la vida de todos. Pero, ¿y qué pasaba con Charo? Un tanto antes de que la Academia Sueca otorgara el Premio Nobel de Literatura de 1989, Camilo José Cela decide abandonar el hogar para cumplir un proyecto de nueva vida amorosa con la periodista Marina Castaño, 42 años más joven que él.

Charo se queda con el hogar medio vacío, aunque acompañada por su hijo, nuera, nieta y un sinfín de borradores, manuscritos, machotes y páginas compuestas de la revista literaria que marcó un espacio de sobrevivencia en la pujante literatura de una fracción importante de la historia española. Se queda como había vivido, oculta por las intensidades lumínicas del escritor y su atractivo temperamento artístico. Paradójicamente, Camila recuerda que Camilo José Cela, “hasta que se marchó, tuvo un núcleo familiar fuerte y sólido al lado de la abuela Charo”. Pero había muchas historias ocultas y el dolor de la partida las hará surgir.

Tema: la autoestima

Premisa: solo cuando te colocas de primera en tu lista de prioridades la autoestima llega.

Status quo: Charo decide dedicarse a la escritura, luego de que Camilo José Cela la deja, con 45 años de matrimonio a cuestas, por una periodista mucho más joven que él. No sabe si publicará o no. Su debate interno gira en torno a si puede ampararse en la ficción para contar su propia vida. Ella analiza su historia al lado del escritor y entiende que hasta entonces había vivido a la sombra sin atreverse a expresar sus pro-

pías capacidades creativas en torno a la literatura, comprendiendo que más bien las puso al servicio de los proyectos personalísimos del autor gallego. Toda la revisión de su vida al lado del escritor pasa por la decisión que debe tomar sobre si asiste o no a la ceremonia oficial de entrega del Premio Nobel de Literatura, en el otoño de 1989.

Impacto desencadenante: Camilo José Cela se va de la casa. Se escucha su voz en off (así será en toda la pieza): “Me enamoré como un crío. Adiós, Charo, no quiero seguir a tu lado”. Se escucha un portazo estruendoso, el que solo un hombre de casi dos metros de altura puede lograr con una fuerza extraordinaria.

Giro dramático: Llega a la casa Cela-Conde de Formentor, en la española isla de Mallorca, la carta de invitación a la ceremonia de entrega del Premio Nobel de Literatura, dirigida a Rosario Conde, quien a pesar de haber sido recientemente dejada, es legalmente la esposa del escritor.

Aparición protagónica: Charo y su nieta llegan a la sala de la casa. La abuela se dispone a ordenar papeles en la mesa-santuario de letras y la niña se sienta en el centro de la alfombra del medio a jugar con una muñeca-bailarina que danza sobre un escenario imaginario creado por libros. Charo le lee a la nieta sus escritos recogidos en un cuaderno-carpeta titulado *Perfume de rosas*, y le hace conocer a su personaje central: la anciana maestra, especie de alter ego de ella misma. Se dirige a la puerta cuando escucha la campana. Recibe una carta.

Primer giro dramático: ¿Ir o no ir? Es el dilema que Charo comenzará a discutir con los miembros de su familia, a saber: su hijo Camilo, su nuera Gisele y su nieta Camila.

Complemento: todos exponen sus puntos de vista. De algún modo, los tres le recuerdan a Charo todo lo que ella ha hecho por Camilo José Cela en su vida como escritor. La decisión no es fácil de tomar y la discusión se torna agria, lo que lo hace aún mucho más difícil.

Resultado: el debate devela miedos y muchos resentimientos en cada uno de ellos. Todos tienen algo que reclamarle al esposo-padre-suegro-abuelo que es CJC. Charo se cuestiona su estima.

Consecuencia: Charo decide ir, a pesar de las divergentes opiniones familiares. Se cuelga una estola o chal, la cual escoge como la que usará en la ceremonia que se dará en los próximos días en la ciudad de Estocolmo.

Segundo giro dramático: Tras colgarse un hermoso y elegante chal para partir al aeropuerto y tomar el vuelo rumbo a Estocolmo, Charo recibe la llamada de Camilo José Cela, quien le informa que él asistirá a la ceremonia acompañado por su nueva pareja.

Complemento: Siempre en off, al otro lado del teléfono, CJC le dice a Charo: “No vayas tú, Charo, no es tu lugar. Iré con ella”.

Resultado: Charo se impacta ante esta petición, siente una mezcla de rabia y dolor...

Consecuencia: ...y con mucha furia se marca el pecho con sus uñas. Corren tres hilillos de sangre por su torso.

Tercer giro dramático: La confesión: la infidelidad de Charo

Complemento: Charo se queda sola, con el teléfono en la mano y el pecho ensangrentado, dialoga con CJC. Le reclama muchos sufrimientos, entre ellos, el haber acabado con su verdadero amor: el nacido en el romance que sostuvo con José Manuel Caballero Bonald, subdirector de *Papeles de Son Armadans* y discípulo predilecto de CJC.

Resultado: muchas verdades y deudas salen a relucir. CJC enfurece y Charo se apacigua.

Consecuencia: Charo se siente mejor. Ríe. Todo ocurrió en su diálogo imaginario, pero igual tuvo un efecto liberador.

Clímax: entran Camilo hijo, Gisele y Camila. Se encolerizan por la decisión de CJC de dejar a Charo por fuera de su reconocimiento. Camila destapa la máquina de escribir jalando de un tirón la mantilla que la recubría y ordena a su abuela sentarse a trabajar en ella, a usarla por primera vez en la escritura y publicación de su primer libro de microrrelatos, *Perfume de rosas*. “Siempre podemos comenzar, mientras estemos vivos, abuela”.

Falso final: Charo acepta el reto y afirma a todos que ella nunca fue ni es una víctima de CJC. “Todo lo que hice fue porque quise hacerlo”.

Final: Charo se despoja del chal. Se sobrepone al dolor y la rabia y se sienta finalmente a escribir, sabiendo que a través de la anciana maestra contará lo que no se había atrevido antes a decir a nadie: sus tormentos conyugales y cómo vio morir al único amor que le hizo sentirse verdaderamente amada.

Personajes

- ∞ Charo (la esposa)
- ∞ Camilo José Cela (el escritor, solo voz en off)
- ∞ Camila (la nieta)
- ∞ Camilo (el hijo)
- ∞ Gisele (la nuera)
- ∞ Un cartero

Elementos importantes en escena

- ∞ Caja con viejas fotografías familiares
- ∞ Una mesa de madera que hace las veces de escritorio y mesón de diseño, con su silla de trabajo
- ∞ Una máquina de escribir Remington cubierta por una mantilla
- ∞ Plumas fuentes y muchas cuartillas en blanco
- ∞ Una biblioteca repleta de libros
- ∞ Montones de hojas mecanografiadas
- ∞ Machotes de revistas
- ∞ Tipómetro, lápices, plumas estilográficas
- ∞ Lámpara de luz blanca
- ∞ Números de *Papeles de Son Armadans*
- ∞ Dos sillones o poltronas
- ∞ Alfombra mullida, para los juegos de piso de Camila
- ∞ Muñecas y juego de tazas de té

El proceso creativo de la construcción argumental, no obstante, se reveló incluso sobre estos preacuerdos tomados y plasmados en la escaleta desarrollada. Algunos aspectos, cuando la historia comenzó a hacerse visible en las páginas en blanco, se mostraron inacabados o inexistentes, desde la necesidad de hacer expresa la teatralidad de la historia y su posibilidad de ser escenificada. Ya el cartero no se hacía relevante, pero sí la inclusión del personaje de Charo joven y la definitiva aparición de los amantes de la pareja, tanto José Manuel Caballero Bonald como Marina Castaño, nombre este que en el texto simplemente se omite.

La narración de la historia debía mostrarse en núcleos de acción y presentar abiertamente los roces argumentativos que generaban los acontecimientos, decisiones, reacciones y posturas fijadas por los personajes en torno a la disyuntiva que la protagonista vivía frente a la posibilidad real de ir o no a Estocolmo para presenciar la ceremonia de entrega del Nobel de Literatura a Camilo José Cela. Una primera versión del texto apenas presentaba nueve escenas que agrupadas constituyen el núcleo central de la historia en su estructura clásica: inicio, desarrollo, clímax y desenlace. La versión final presenta en 17 segmentos dramáticos un planteamiento más elaborado de la conflictividad expuesta en las relaciones presentes y pasadas de los personajes, como arribo a un estadio final o definitivo marcado por un momento que, en circunstancias armónicas, resultaría en un acontecimiento feliz y pletórico, como sería la celebración en familia del reconocimiento máximo a uno de sus miembros.

Las vivencias personales en torno al oficio de la escritura han devenido, hasta el momento de escribir *Los papeles de Charo*, en un constante cuestionamiento hacia las estructuras discursivas propias de cada tipo de género literario, marcando una necesidad permanente de experimentar con la utilización de dos o más formas discursivas y sus lenguajes particulares, con la idea fija puesta en la posibilidad de ampliar el campo expresivo de mi propia escritura y llevarla a lugares nuevos

que pueda sorprender a los lectores atrapando su atención y conduciéndolos a la naturaleza íntima del mensaje.

En esta angustia no me encuentro sola. Dice Rafael Courtoisie (2010) que “la narrativa latinoamericana contemporánea muestra claras señales del impacto constante de lo que se ha dado en llamar la *cultura de la imagen*. Esto plantea una suerte de mutación genérica, quizá solo aparente. Por otro lado, la erosión de los géneros entendidos como taxonomías, como marcos rígidos, es verificable en ciertos casos. Así, por ejemplo, narración, reflexión y poesía pueden ir de la mano en el presente.”

La referencia anterior, en el contexto de este texto que he denominado bitácora, es una señal de lo que ahora estoy exponiendo. En lo estrictamente estructural de la escritura académica, el párrafo que antecede debía aparecer diferenciado al estilo francés (para normas APA y MLA) por cuanto excede de las 40 palabras que lo consideraría una cita corta. Sin embargo, fue colocada básicamente como se haría en una nota noticiosa con un guiño parentético propio del ensayo académico. Llamo la atención al lector, en este momento, para que busque identificar la naturaleza de esta bitácora—ya de por sí bastante inexplicada en estilo y uso para el campo universitario—y verifique la dificultad de responder a qué género discursivo pertenece.

La historia de vida de mi propia práctica de escritura ha venido marcada por la angustia y necesidad de explorar alternativas novedosas que puedan escapar de las cajas de encierro que son los géneros literarios en general y lograr, así, una conexión más sincera con los lectores. Claramente permeada por el oficio de periodista que me honra, en estos momentos que empiezo un nuevo trayecto de aprendizaje, exploración e investigación sobre las formas canónicas de la dramaturgia, surgió nuevamente la recurrente necesidad de experimentación, haciendo de la escritura de mi primer texto teatral una tentativa personal de interesante indagatoria sobre una gama de registros diferenciados.

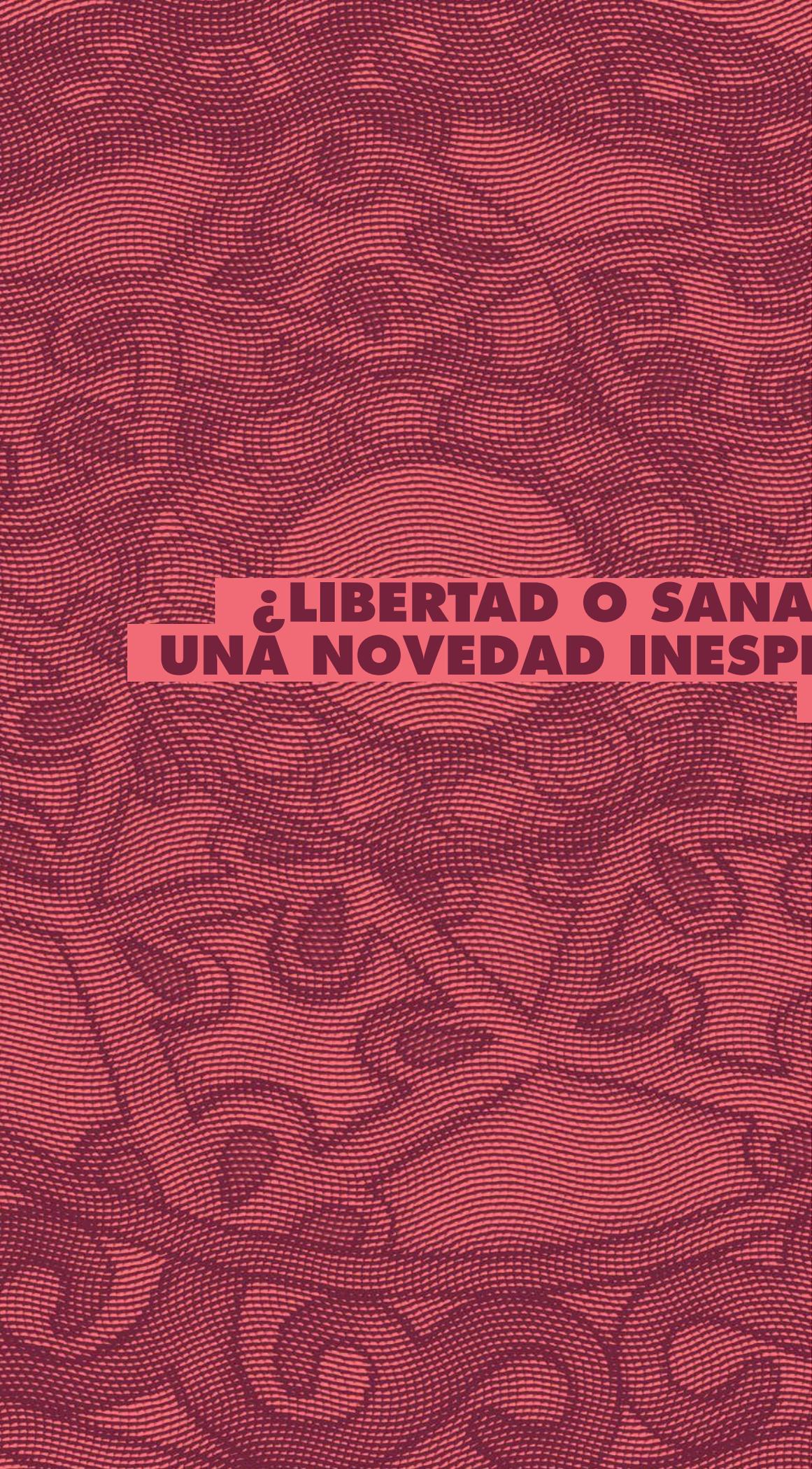
En el plano del propósito discursivo, el texto de *Los papeles de Charo* fue pensado como una crónica-semblanza-dramatizada. Sin embargo, no es una crónica ni puede serlo jamás en tanto está sustentado en la ficción, aunque parta de hechos ocurridos y oportunamente reseñados por la prensa española. Un soporte narrativo propio del cuento también se dejó colar entre las páginas, constituyendo incluso la columna estructural vaciada en la escaleta previa (se propuso antes de la escritura del texto) y que dio paso a aparición de las acciones que mostrarían los elementos de conflicto, reflexión, reclamos, dudas y decisiones que exponen los personajes en el desarrollo de la historia.

Trabajar con nombres reales, venidos además del mundo literario, fue una increíble oportunidad para la exploración transgenérica y la intertextualidad que no podía descartar. Fue una tentación irresistible de la que me dejé llevar, el hacer hablar a los personajes con sus propias letras. Ahí encontramos fragmentos del inicio de la novela *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela; los poemas *Somos el tiempo que nos queda* y *Espera*, de José Manuel Caballero Bonald; la lírica de Ro-

salía de Castro (paisana de Camilo José Cela, de Padrón, en la provincia de La Coruña) con su *Negra Sombra*, musicalizada por Xoán Montés Capón. Incluso los fragmentos cedidos por mí de *Perfume de rosas*, escritos en 2017, vienen de la misma indagación por los tránsitos explorados entre los registros narrativos y poéticos del lenguaje base, si quiere, periodístico.

Fue un reto que incluyó hacer teatral el discurso ajeno, con explicaciones en los mismos diálogos e indicaciones a los actores, para que el lector-espectador pueda comprender que quienes hablan son escritores, incluso Charo, y que sus mismas voces poéticas y narrativas en ocasiones se apoderan de ellos. También fue una apuesta a la transversalidad de los lenguajes expresivos, que incluye la música entonada por Luz Casal para darle voz a Rosalía de Castro y convertirse, de este modo, en un personaje omnisciente que acompaña las acciones otorgando atmósfera anímica y correlativo asociativo y simbólico que tan bien logra identificar la nostalgia gallega de su “negra sombra que asombra”.

Los papeles de Charo, en cierre, atino a decir, contiene su propio cofre de prendas valiosas: desde las motivaciones por denunciar el estado de las cosas en un sistema-mundo-capitalista-patriarcal, la invaluable oportunidad de experimentar la literatura transgénica aprendiendo de lo teatral, hasta la íntima –tal vez ingenua– satisfacción de sentir reivindicada, al menos en el plano ficcional, a una Charo Conde que fue una mujer excepcional.



**¿LIBERTAD O SANACIÓN?
UNA NOVEDAD INESPERADA
EPÍLOGO**

Habría un giro inesperado para la anciana maestra, sin que lo esperara a esas alturas del tiempo revuelto. En la ronda matutina de aquella mañana tan igual a las anteriores, logró ver distante que en una de las casas salía un humo blanco, solo posible si alguien dentro estuviera cocinando. Corrió lo que pudo, a la velocidad que sus dolores le permitían, frenando solo al estar frente a la puerta de la casa humeante. Era una extrañeza que estuviera más o menos en pie, como si las bombas apenas hubieran rozado las paredes externas sin mayor daño estructural. Tocó a la puerta, con los nudillos de su mano vendada, aguantando el dolor que le producían los golpes dados sobre la madera crujiente y negrecida del portal.

“¿Quién es?”, respondió desde adentro una voz conocida, igual de ronca como la recordaba, pero vieja, mucho más vieja. ¿Desde cuándo estaba allí? ¿Habría regresado antes o después del último bombardeo? ¿Dónde había estado todo el tiempo que estuvo fuera? ¿Estaría bien o herido de muerte? ¿Sabría que ella todavía estaba ahí, con vida, del otro lado de la puerta? ¿Por qué estaba de regreso?

“¡Nadie!, volveré otro día, disculpe usted”, nerviosa, contestó como pudo antes de iniciar una carrera más rápida de retorno hacia el refugio. Llegó con los latidos de su corazón atropellados y la angustia azorando la boca de su estómago. Cerró la puerta con su espalda y se echó a llorar. Aquella jugada del destino no la esperaba, no en esos días que sabía eran los últimos. La vida—tal vez la muerte—le estaba diciendo al oído: “Aún tienes que escribir el final de esta historia”. Solo que ella no estaba preparada para ello: no sabía qué epílogo poner. Ya lo vería al día siguiente, pensó. Si amanecía viva, iría nuevamente a tocar la puerta de la casa humeante.

De la serie *Perfume de rosas*

—Todo es un cuento, Martín. Lo que creemos, lo que conocemos, lo que recordamos e incluso lo que soñamos. Todo es cuento, una narración, una secuencia de sucesos y personajes que comunican un contenido emocional. Un acto de fe es un acto de aceptación, aceptación de una historia que se nos cuenta. Solo aceptamos como verdadero aquello que puede ser narrado. No me diga que no le tienta la idea.

—No.

—¿No le tienta crear una historia por la que los hombres sean capaces de vivir y morir, por la que sean capaces de matar y dejarse matar, de sacrificarse y condenarse, de entregar su alma? ¿Qué mayor desafío para su oficio que crear una historia tan poderosa que trascienda la ficción y se convierta en verdad revelada?

Carlos Ruiz Zafón, *El juego del ángel*

Al cierre de este trabajo me detengo unos instantes a meditar sobre las palabras que el personaje Andreas Corelli, un editor bastante misterioso que contrata a David Martín—el protagonista de esta novela de Carlos Ruiz Zafón (1964-2020)— para que escriba una obra exclusiva y funde con ella una nueva religión que cambiará el curso de todas las historias conocidas en la Barcelona de principios del siglo **XX**. Es ahí que, en su discurso disuasivo, el editor ofrece al escritor el poder de transformar la realidad, llamándola ficción trascendida o verdad revelada. Le otorga ese poder porque es consciente de que a través de una escritura peculiar es posible alcanzar el lugar de todos los sueños, de los ideales más deseados, de las tierras atormentadas y el terruño de los orígenes en las mentes de los lectores.

Porque, según Paul Ricoeur, la prefiguración del acto creativo de la escritura conlleva un primer nivel mimético con tres rasgos fundamentales: lo simbólico, lo temporal y lo estructural. En el primero es porque hay signos, reglas y normas que nos permiten mediar simbólicamente la acción ya articulada en nuestra imaginación. En el segundo, el tiempo narrativo busca sus propias configuraciones, lanzando puentes entre las mediaciones simbólicas y las propias redes conceptuales

del relato. En el tercero, finalmente, todo lo anterior se utiliza para levantar el andamiaje de significados que serán capaces de ser reproducidos por el lector en términos de movimientos físicos reconocibles, vivenciados o no, pero cercanos, comprensibles.

La prefiguración transitada en cada uno de los cuatro textos teatrales aquí expuestos intentó crear estos tres niveles, desde una teatralidad otra que me urgía que fuera sensible. El material primario al que convoqué resultó ser las propias historias existentes en mi memoria emotiva que, por razones poderosamente incontroladas, fueron sujetas a condiciones de estrés pos-traumático provocadas por diferentes episodios de conmoción personal, principalmente marcados por el triste momento del fallecimiento de mi padre. Es el origen del ser doliente que se constituye, precisamente, en lugar de enunciación para estas cuatro propuestas teatrales.

Esta tesis doctoral ofreció las obras *El baile del sujeto quieto* (2021), *Los papeles de Charo* (2018), *El viaje del diapasón* (2020) y *La casa sin memoria* (2020) como un conjunto de textos con temáticas y formatos diversos, que fueron desde la obra coral hasta el monólogo, de la historia ficcionada a la ficción histórica, a partir de los cuales se dibujaron las dos categorías que propongo para que faciliten posteriores análisis del conjunto dramático logrado: el ser doliente y el teatro sensible. En ellos va el natural interés por comprender el acto de la creación como un proceso de comunicación. En el ser doliente encontré al emisor de estos textos, mientras que en el teatro sensible pretendo sentar a los espectadores que, como lo he hecho yo a lo largo de mi experiencia de “contemplación” escénica, buscan una experiencia más sensorial y emotiva que racional y lógica. Desde un punto de vista propio de la comunicología, este trabajo estaría enmarcado en las corrientes de estudio de los mensajes y sus efectos directos, por un lado, y en los estudios de recepción, por el otro. Tan solo que el propósito del trabajo de creación trascendió las propias prácticas investigativas en el campo de la comunicación y se sumergió en una exploración del tipo auto etnográfica, con hallazgos sensibles a partir de la introspección y de la creación misma como mecanismo de revelación y prefiguración simbólica.

No pierdo de vista que mi propio propósito hecho tesis doctoral fue dar cuenta de una indagatoria íntima y de cómo se producen las historias desde lo desolador: repito, el dolor como fuente y dispositivo de creación, con el propósito de hacer una dramaturgia más cercana a la trama de los sentires que a la estructura clásica de los conflictos y peripecias de acción.

Mis propias reflexiones sobre el rol que cumple el público en el teatro sensible que propongo desde mi escritura, lo resume Rosaria (*El baile del sujeto quieto*, 2021) al decir:

Cuando nos sentamos en la butaca a “contemplar” la danza que vive sobre el escenario, se lanza un puente de energía pura entre los que estamos acá con los que están del otro lado. Entonces la danza se logra materializar, en nuestros

cuerpos y también en el de los espectadores impasibles que se dejan envolver por esa energía. Cada vez que esto ocurre, conectamos con Isadora Duncan, porque ella nos mostró ese camino de libertad. Para mí, entonces, este es el baile del sujeto quieto. Y todo tiene sentido si esos impulsos del alma surgen de los lugares más secretos de cada quien. (Rappa, 2021: 102-103)

El ser doliente, por su parte, está bien representado en el personaje de Charo Conde. Hay un momento en que la protagonista de *Los papeles de Charo* (2018) denuncia a todos los personajes de su mundo ficticio:

Ya es tarde, cariño. La vida se me fue entre tantos papeles y aunque la apuesta la perdí, de algún modo fui feliz con todo lo hice. Ya no queda espacio para las historias de mi anciana maestra ni ningún otro personaje que se quedó perdido en mi imaginación cobarde. Ganó la muerte, en esta casa. También a mí me mató Pascual Duarte. Y ya muerta no puedo escribir. Solo esperar la verdadera despedida de este mundo y rogar porque llegue pronto. Que llegue, eso sí, con el perdón en la mano y el amor en la eternidad posible (Rappa, 2021: 173).

El *teatro sensible* no es una categoría preexistente, tampoco una tendencia o moda teatral, un postulado colectivo ni individual de algún hacedor de la escena mundial, mucho menos una escuela de pensamiento o técnica de creación dramatúrgica a partir de una noción clásica de la sensibilidad y percepción de los sutiles estados emocionales del que escribe, actúa u contempla. Es, más bien, una idea que surge y me acompaña en cada momento reflexivo que antecede y cierra mi propia escritura dramática desde 2018 —cuando escribí *Los papeles de Charo*—, que se comporta como una cuerda de atar en la razón poética de mis intencionalidades narrativas. El teatro como historia contada desde el sentimiento, la escena como espacio desbordado de sentires, personajes tridimensionales que huyen —a veces sin lograrlo— de los estereotipos y figuras arquetipales presentes sobre todo en el teatro clásico, tradicional y moderno.

El riesgo que esta escritura enfrenta va ceñido a la necesidad intrínseca del análisis estructural determinado en la función comunicativa del texto como generador de las acciones teatrales. La representación desde la indagatoria más íntima, emocional, psíquica y corporal de Grotowski, por

ejemplo, pasó por cierto alejamiento de la dependencia histórica que tiene el hecho teatral con el texto que lo precede. ¿Podría resolverse ese submundo de sensibilidades que subyace en la constitución de la historia y cada personaje que la cuenta desde la esencialidad textual, prefigurativa y anterior a la construcción emotiva, sensible y corporal de los diferentes roles a interpretar en la obra? ¿Puede además esto proponer una experiencia mimética única y particular en el momento de la lectura, mucho antes incluso de la representación escénica del texto?

Estas preguntas que estuvieron presentes en todo momento de la escritura de los cuatro textos aquí expuestos. A excepción de *Los papeles de Charo* (2018), las obras fueron concibiéndose en la medida que avanzaba su hechura, a partir de una sinopsis preliminar que no siempre se mantuvo intacta hasta su resolución final. Los personajes y las situaciones que iban viviendo en las historias que los contenían tuvieron la particular resolución de proponer, discutir, negarse y rechazar acciones, abrazar otras, previo proceso de contemplación interna. Frente al teclado, mi misión estuvo más orientada a consultarle a Rosaria —la pequeña espectadora de mis memorias afectivas— qué ocurriría sobre aquel escenario, más que a la imaginación fluida del andamiaje de la escaleta que sostiene la estructura clásica del drama.

De ahí que la experimentación literaria llegue, incluso, a alejar estos cuatro textos de la apreciación estricta del dramaturgista, al punto de que algunos de ellos no sean considerados por los expertos como textos teatrales. No niego la cualidad conflictiva que me genera tales apreciaciones, por lo contrario, están muy presentes en mi intento de asir la categoría de teatro sensible como una revelación que otorgue sentido a las representaciones escénicas que se proponen en cada uno de ellos. Podrá percibirse, incluso, como caprichosa elección. Lo confeso, en tal caso, radica en el profundo compromiso afectivo que tengo con cada uno de los modos que encontré para idear o contar estas historias, procurando que el lector —y posterior contemplador— no quede indiferente y sea tocado por las verdades no pocas veces desgarradoras que se relatan.

De ahí también que sea posible que aparezcan nuevos modos de estructurar las mismas historias, en procesos posteriores de reescritura o adaptación de los textos originales aquí mostrados. Puede o no ocurrir, aún me debato en ello. Por lo pronto, me urge comprenderme y dar a entender a los lectores los principios en los que yo creo sostener la promesa de un teatro sensible a partir de tres puntos cardinales: la enunciación, el núcleo verosímil y la recepción del relato. Es decir, el yo, la historia y el otro.

En *la enunciación*, ya lo dije, predomina la impronta del dolor desencadenante. Aunque no sea el centro neurálgico con el que se construya la trama y las acciones teatrales, fue siempre el agente activador de la escritura, por encima de todas las demás circunstancias. Esto generó compromiso y foco, entusiasmo y determinación. Una vez asumido el riesgo de escritura de cada una de las cuatro historias, no hubo vuelta atrás.

Confieso que en el caso de *El viaje del diapasón* (2020), al recuerdo del dolor y el duelo se unió un miedo atroz por remover —sin haber recibido concesión alguna— los recuerdos de tan dura

tragedia, sobre todo para todos los dolientes que todavía se preguntan si aquel absurdo destino pudo haberse evitado. El temor casi me hace desistir del intento y, aunque aún está ahí, logré incorporarlo a mi propio análisis interno, abrazarlo y entenderlo, hacerlo aliado para que la historia saliera. Es precisamente este texto el que requiere una posterior lectura y posible reescritura, en tanto reconozco que la pavorosa sensación de tocar aquello que “quieto estaba” pudo interferir sobre la lógica poética del relato, alejándolo de la irrenunciable denuncia sobre tan absurdas circunstancias que causaron las muertes de las 69 personas que viajaban el 3 de septiembre de 1976 en el Hércules C-130 de la FAV con rumbo a Barcelona, España, incluidos todos los miembros del Orfeón Universitario de la UCV y su director, Vinicio Adames.

Ahora bien, *el núcleo verosímil* de este teatro sensible que formulo viene generado por el oficio mismo del periodismo que me marca y acompaña siempre, incluso cuando creo que no lo estoy asumiendo así. La indagatoria, la investigación, la necesidad del dato duro, la confirmación de lo ocurrido, la constatación de las fuentes, la búsqueda de la verdad, la escucha de los testimonios, la mirada atenta y silenciosa sobre la historia a contar, son premisas siempre presentes en mi propia esencia periodística y el oficioso compromiso con la no-ficción. Por supuesto, aquí con propósitos diferentes: encontrar la esencia creíble de todo lo que se cuenta en estos cuatro textos teatrales.

Para *Los papeles de Charo* (2018) esta indagatoria periodística fue clave, incluso para asumir el riesgo de mantener los nombres originales de cada personaje, todos notorios, públicos y célebres, que podrían eventualmente arremeter en contra de la pieza teatral por considerarla atrevida. El amparo de la ficción adjudica deseos, sentimientos y manejo de relaciones afectivas en un marco absolutamente ficcional, pero partiendo de noticias publicadas y difundidas profusamente sobre los hechos que rodearon la entrega del Premio Nobel de Literatura a Camilo José Cela en el año 1989, así como los posteriores demonios desatados en lo que la prensa “rosa” española designó como la venganza de Charo Conde, sueltos en ocasión de que ella confesara a un periodista de la revista *Hola* sus antiguos amores secretos con el poeta y compañero de letras de su esposo, el escritor José Manuel Caballero Bonald. La verosimilitud de mi propia concesión del personaje de Charo, tanto en su versión madura como en la joven, viene dada por la no poco descabellada idea de que de tanto transcribir y editar los textos de su esposo ella misma se habría podido hacer un escritora de ideas propias, algo que funciona como hipótesis-premisa en las acciones que se relatan en este texto que propongo para la escena.

Por último, *la recepción del relato* marca un rasgo promisor del teatro sensible que quiero ofrecer. Mi propia enunciación parte de la existencia leal y definitiva de la espectadora curiosa que siempre he sido. Un teatro que mueva el espíritu de sus espectadores y los haga reflexionar en el viaje profundo al núcleo de sus propias vivencias, memorias, recuerdos y miradas anímicas. La metáfora del baile del sujeto quieto, recuerdo muy bien, fue de hecho el punto de partida de la elaboración de esta tesis doctoral, que con el atrevimiento de mis deseos y la abierta complicidad de mi tutor, terminó convirtiéndose en el texto teatral que está contenido en este trabajo.

Por ello, en las estructuras dramáticas de *El baile del sujeto quieto* (2021) y *La casa sin memoria* (2020) están implícitas las pautas para que la representación escénica ocurra en una clara y abierta interacción con el espacio y los espectadores dentro de las obras. Como espectadora de danza y teatro, siempre me gustó vivir la experiencia de la inmersión. Así me ocurrió, entre otras ocasiones, con espectáculos históricos como *Desiertos del Paraíso* (1991), de Néstor Caballero, representada por el Teatro Nacional Juvenil de Venezuela dentro de un *container* que alojaba habitaciones, personajes, monólogos e historias muy duras y estremecedoras. También lo viví con intensidad en los espectáculos *La casa de al lado* (1994), con coreografías de Lídice Abreu, espectáculo escenificado en la casona casi olvidada de la Quinta Anauco Arriba de San Bernardino o *Espuma de Champagne* (1995), de Miguel Issa, que se representó dentro del también abandonado Hotel Miramar de Macuto. Las tres fueron vivencias que me dejaron claro que el espectador tiene cuerpo y consciencia con la suficiente fuerza y poder para romper la cuarta pared teatral, esa que marca el distanciamiento en el teatro clásico o no experimental.

Este elemento de recepción de mi propia noción de teatro sensible es el que mejor conecta, precisamente, con la esencia del *ser doliente* que sostiene todo acto escritural llevado adelante para esta tesis doctoral. La autora es en realidad la espectadora, aquella que quiere ser tomada en cuenta dentro del relato, para que se lo cuenten de algún modo al oído, con todo y sus riesgos asumidos, confesiones y exposición de episodios propios en la constitución de la estructura emotiva de las historias que yo necesitaba contar.

Ya decir aquí cuanto de mí hay en Charo, Rosaria, Ella y la niña frente al televisor recibiendo la noticia de la tragedia de Las Azores es tal vez inútil, innecesario y hasta abrumador, pero fue así: todas ellas recibieron la herencia de mi propio ser adolorido. Echar mano de la memoria, la razón poética y doliente, la crónica de mis puntos de vista, el catálogo emotivo de los episodios que presté a los diferentes ejes y tramas de las acciones dramáticas, en fin, no fueron pocos lances con los que me comprometí por alcanzar a escribir unas historias con almas.

El proceso imaginativo que describe el dramaturgo español José Luis Alonso de Santos (1998) me ayudó a entender, en su momento, que la escritura dramática del ser doliente también tiene una dimensión intuitiva e inconsciente, en donde van apareciendo las historias irremediamente unidas a la fuente emocional que le otorga texturas en el campo de las sensibilidades, dando paso luego a la manifestación de otra dimensión más racional y consciente que va a aportar las formas y estructuras de la propia teatralidad contenida en el relato. Bien dice el dramaturgo, después de todo, que escribir teatro es un asunto de resolver un conjunto de cuestiones imaginativas, con orígenes tan técnicos como filosóficos.

La imaginación es entonces un mecanismo de reproducción y producción de sensibilidad, que según De Santos pasa por la percepción sensorial, siendo visual, auditiva, olfativa, kinestésica, táctil, gustativa y por último verbal. En lo que me toca, realicé el mejor esfuerzo porque esas sustancias sensibles de origen emotivo fueran constitutivos en los conflictos que sostienen las estructuras

dramáticas, la construcción de los personajes, las premisas, los desenlaces y finales propuestos en los cuatro textos escritos.

Finalmente, en tanto me siento invitada por María Zambrano a encontrar en la confesión un camino para la elaboración del discurso, como parte de este epílogo creo revelador explicar algo de lo que poco hablo, ni siquiera entre amigos y familiares. Producto del trabajo terapéutico que tuve la bondad de realizar a partir del duelo por la partida de mi padre, descubrí tener la condición de PAS, es decir, que soy una mujer que la psicología moderna clasifica como Persona Altamente Sensible.

Recibir tal diagnóstico fue muy liberador. A partir de ahí todo ha ocurrido en función de comprender y aceptar la fuente de mis sensibilidades y dolores extremos, pero también de las intensas conexiones que establezco con la música, la danza, las letras y el teatro como caminos de sanación. Estos lenguajes, muy presentes en los cuatro textos para un teatro sensible, son anclajes en mis turbulencias, lugares que visito en mis exasperaciones, esencias de mi propio ser que escribe.

Así, la novedad no esperada terminó por constituir un trayecto de sanación emocional para abrir, no obstante, nuevos retos y oficios con los que no contaba, aparentemente. Luego de estos ejercicios escriturales, la necesidad de seguir explorando en la posibilidad de proponer un teatro otro, prefigurado con enunciaciones exploradas y encontradas en mi propia memoria emotiva, se convierte en un reto aceptado y asumido, por encima de las vicisitudes que nos ha tocado vivir en estos tiempos pandémicos y revueltos.

Aun así, todo esto al final de cuentas retrata mi propia libertad.



REFERENCIAS

ABC (2002). "Rosario Conde afirma que a Cela 'lo convirtieron en una especie de muñeco sin personalidad". Publicado el 17 de febrero. Santiago de Compostela: Diario ABC. Disponible en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-17-02-2002/abc/Cultura/rosario-conde-afirma-que-a-cela-lo-convirtieron-en-una-especie-de-mu%C3%B1eco-sin-personalidad_78785.html (Consultado en febrero 2018).

Alonso de Santos, José Luis (1998). *La escritura dramática*. España: Castalia.

Apuleyo, Lucio (2003). *El asno de oro*. Biblioteca Virtual Universal. Disponible en <http://biblioteca.org.ar/libros/89461.pdf> (Consultado noviembre 2017).

Araújo, Fernando (2019). "Macondo, el lugar de todas las cosas (aniversario de nacimiento de García Márquez)". Diario *El Espectador*. Disponible en <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/macondo-el-lugar-de-todas-las-cosas-aniversario-del-nacimiento-de-garcia-marquez/> (Consultado enero 2021)

Barbadillo, Pedro (director) (2017). *La danza de Formentor*. [Cinta documental]. España: Tresques Comunicació / IB3 Televisió / RTVE.

Barbosa Sánchez, Alma (2011). "El arquetipo mítico de Narciso en la cultura postmoderna". En revista *Inventio*, número 15 (8). Morelos: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Bentley, Eric (1982). *La vida del drama*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Bénard, Silvia (2019). *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes y El Colegio de San Luis.

Boal, Augusto (1989). *Teatro del oprimido 1. Teoría y práctica*. México D.F: Editorial Nueva Imagen.

_____ (2004). *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba Editorial.

Brigante, Anna María (2008). "La razón poética de Giambattista Vico". Revista *Universitas Philosophica*, año 24, 51: 181-193. Bogotá.

Caballero Bonald, José Manuel (1952). *Las adivinaciones*. España: Ed. Rialp.

_____ (2004). *Somos el tiempo que nos queda*. Barcelona: Seix Barral.

Cáceres, Gigiola (2007). "Imaginario del cuerpo y lenguajes expertos. Aproximaciones a la imagen del cuerpo, entre el arte y la medicina". En revista *Nómadas*, núm. 26, 2007, pp. 199-211. Bogotá: Universidad Central de Colombia.

Camilleri, Andrea (2012). *La edad de la duda*. Barcelona: Ediciones Salamandra.

_____ (2015). *La voz del violín*. Barcelona: Ediciones Salamandra.

_____ (2016). *El ladrón de meriendas*. Barcelona: Ediciones Salamandra.

Cardona, Patricia (1993). *La percepción del espectador*. México D. F: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.

Cela, Camilo José (1942). *La familia de Pascual Duarte*. Burgos: Ed. Aldecoa.

_____ (1951). *La colmena*. España: Emecé Editores.

Courtoisie, Rafael (2010). "Crisis o vigencia de los géneros narrativos: literatura transgénica, transgenérica, transmediática". Documento en línea disponible en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/153670.pdf> (consultado en junio de 2018).

De Castro, Rosalía (1880). *Follas novas*. Publicado en Simancas, España.

De la Parra, Marco Antonio (2013). *El dramaturgo y la creación contemporánea*. Entrevista. Buenos Aires: Celcit. Disponible en <https://youtu.be/VFj-yQnKBgc> (consultado 10-12-2020)

EFE (2003). "Muere Rosario Conde, la mujer que vivió a la sombra de Cela", publicado 4 de febrero. Madrid: *Diario de León*. Disponible en http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/muere-rosario-conde-mujer-vivio-sombra-cela_64768.html (Consultado en febrero 2018).

Figueroa, María Elena y López, Liliana (2014). "Imaginarios y utopías: un punto de encuentro". En revista *Política y Cultura*, primavera 2014, núm. 41, pp. 169-190. Xochimilco: Universidad Autónoma Metropolitana.

Hinkelammert, Franz (1998). *El grito del sujeto. Del teatro-mundo del Evangelio de Juan al perro-mundo de la Globalización*. San José, Costa Rica: Editorial DEI.

_____ (2012). *Lo indispensable es inútil. Hacia una espiritualidad de la liberación*. San José, Costa Rica: Editorial Arlekin.

_____ (2017). *La vida o el capital: el grito del sujeto vivo y corporal frente a la ley del mercado*. Buenos Aires: Clacso.

Lévinas, Emmanuel (2000). *De la existencia al existente*. Madrid: Arena Libros.

_____ (2001). *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*. Madrid: Editorial Trotta.

Manresa, Andreu (2002). "No tengo que perdonarle nada a Camilo". Publicado el 22 de enero. Palma de Mallorca: diario *El País*.

Merleau-Ponty, Maurice (2002). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Peñín, José (2008). *La voz plural. Orfeón Universitario de la Universidad Central de Venezuela, Patrimonio Artístico de la Nación*. Caracas: Ediciones UCV.

Posada, Inés (2014). "García Márquez: poeta de la imaginación". Revista *Escritos*. Vol. 22, N.º 49 / pp. 431-455. Medellín, Colombia.

Pulido, José (1982). "Camilo José Cela: 'El español es envidioso'". En Suplemento *Papel Literario*, publicado el 17 de noviembre. Caracas: diario *El Nacional*.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Ricoeur, Paul (1995). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México D. F.: Siglo XXI Editores.

_____ (1995). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México D. F.: Siglo XXI Editores.

_____ (1996). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México D. F.: Siglo XXI Editores.

Sanoja, Sonia (1963). *Duraciones visuales*. Caracas: Fundación de Danza Contemporánea.

_____ (1981). *A través de la danza*. Caracas: Monte Ávila Editores.

_____ (1999). "Danza, vértigo consciente. Notas para una filosofía de la danza". En *Conferencias de apertura del Instituto Universitario de Danza*. Caracas: Iudanza.

_____ (2005). *La danza y la palabra*. Textos de Félix Baptista, Marilyn Gordils, Oswaldo Marchionda, Inés Pérez-Wilke, Leyson Ponce, Karina Quintero y Rosa María Rappa. Caracas: Iudanza.

_____ (2006). *La danza y la palabra*. Textos de Julie Barnsley, Claudia Capriles, Martha Carvajal, Laura Fonseca, Carlota Landínez, Vanessa Lozano, Dora Peña, Isadora Pérez, Carolina Petit, Rosa Rivero, Angely Sierra y Jacqueline Simmonds. Caracas: Iudanza.

_____ (2008). *La danza y la palabra*. Textos de María Emilia Durán, Cleotilde González, José Reinaldo Guédez, Maritza Jiménez, Akaida Libertad Orozco, Luis Parada, Marcela Rodríguez, Macarena Solórzano, Francia Torres y Evelin Villaroel. Caracas: Iudanza.

Serkowska, Hanna (2006). "Sedurre con il giallo. Il caso di Andrea Camilleri". *Cahiers d'études italiennes*. Disponible en <http://journals.openedition.org/cei/828> (Consultado en octubre de 2020).

Solares, Blanca (2006). "Aproximaciones a la noción de Imaginario". En *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. XLVIII, núm. 198, septiembre-diciembre, 2006, pp. 129-141. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Valera-Villegas, Gregorio (2015). "Experimentar la enseñanza. El ensayo pedagógico". *Revista Ensayo y Error*. Año XXIV. N.º 48. Caracas: Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez.

_____ (2016). *Vida, formación y escritura. Una mirada otra del Che*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación Universidad Central de Venezuela.

Valéry, Paul (2001). "Filosofía de la danza". En *Revista UNAM*, N.º 602-604. México D. F.: UNAM.

Vico, Giambattista (2006). *Ciencia nueva*. Madrid: Edt. Tecnos.

Yagüe, Eloi (2013). *Los ángeles cayeron una noche tormentosa*. En Blog Periodismo Narrativo Latinoamericano. Disponible en <https://cronicasperiodisticas.wordpress.com/2013/05/13/los-angeles-cayeron-una-noche-tormentosa/> (Consultado en abril 2020).

Zambrano, María (2006). *Filosofía y poesía*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

_____ (1995). *La confesión*. Madrid: Ediciones Siruela.

Vicerrectorado Académico
Dirección General de Estudios Avanzados
Programa Nacional de Formación Avanzada “Artes y Culturas del Sur”

Crea Aquiles Nazoa

Acta de Evaluación de Tesis Doctoral

En el día de hoy, 06 (seis) de mayo de 2021, siendo las 10:00 am, la Universidad Nacional Experimental de las Artes, procedió a celebrar la Socialización Oral, en forma virtual (modalidad aprobada, según decisión del Consejo Directivo N° 271, de fecha 21/04/2020), de la Tesis Doctoral, titulada: “Escritura del ser doliente: Cuatro textos para un teatro sensible”, para optar al título de: Doctora en Artes y Culturas del Sur, de la estudiante: Rosa María Rappa Fernández, titular de la Cédula de Identidad N°: V-6.928.795, con los miembros del Jurado Calificador conformado por los profesores: Dra. Ligia Mercedes Álvarez, titular de la Cédula de Identidad N°: V- 6.039.896, Dr. Evelio de Jesús Salcedo, titular de la Cédula de Identidad N°: V- 5.030.383y el Dr. Gregorio Valera Villegas, titular de la Cédula de Identidad N°: V-4.305.095. Una vez realizada la revisión, exposición oral pública y discusión de los términos del trabajo, se emitió el siguiente dictamen:

APROBADO X

NO APROBADO

Observaciones: De la presente tesis doctoral podemos señalar las siguientes valoraciones: El jurado considera que la tesis doctoral presentada es un significativo aporte como tesis de creación en el género del arte dramático, así como también es una muestra de la creación dramática del teatro venezolano contemporáneo. De igual modo es un ejercicio acertado de hermenéutica filosófica en el cruce de la filosofía con la literatura.

Por tanto, por unanimidad: otorgamos la Mención Publicación, para que la misma sea publicada y divulgada por diversos medios existentes en la actualidad.



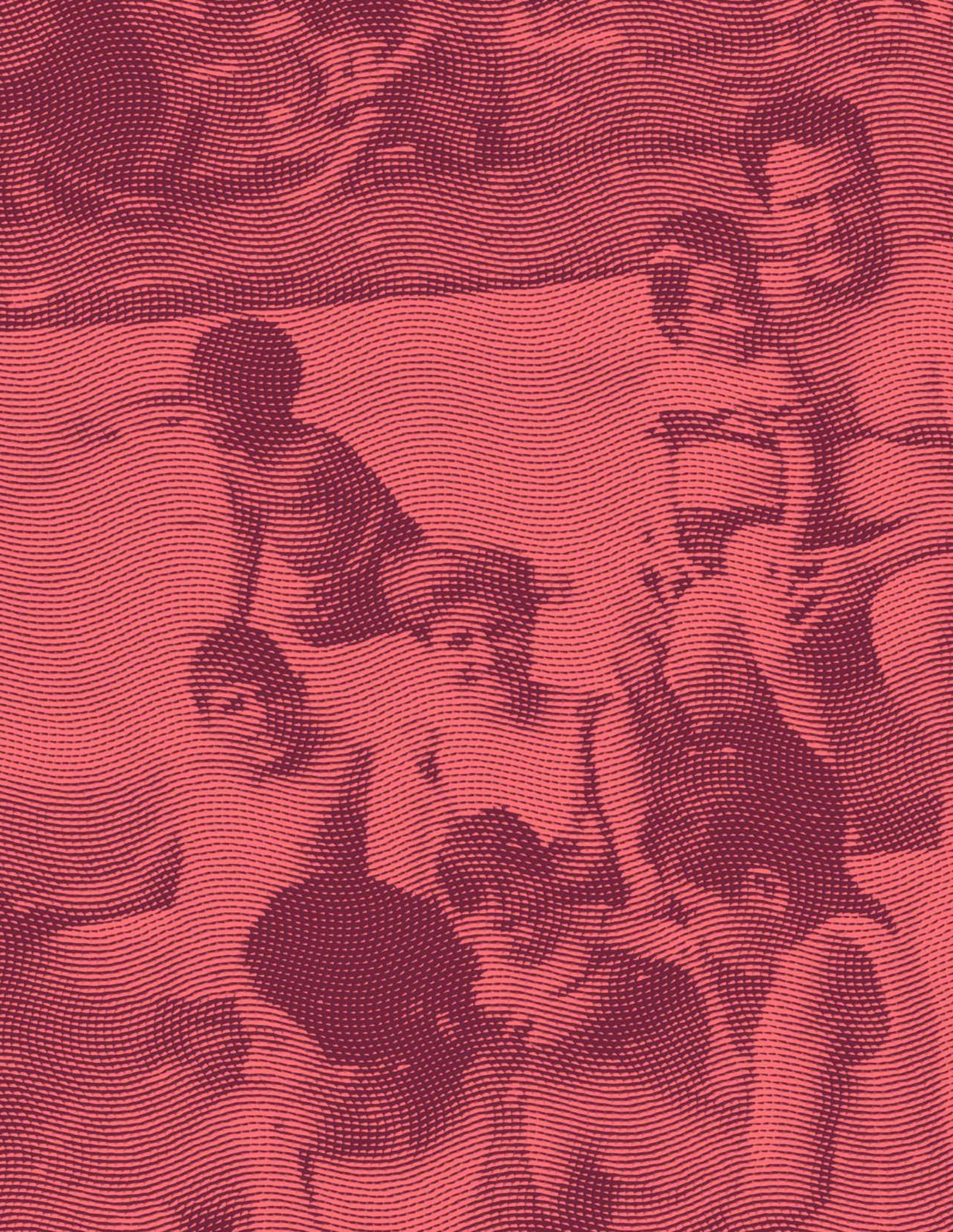
Prof.: Gregorio Valera Villegas
V-4.305.095
Jurado Tutor



Dra. Ligia Mercedes Álvarez
V-6.039.896
Jurado Principal



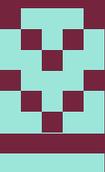
Dr. Evelio de Jesús Salcedo
V-5.030.383
Jurado Principal





ESCRITURA DEL SER DOLIENTE

La dramaturga e investigadora Rosa María Rappa Fernández propone en *Escritura del ser doliente* “cuatro textos teatrales para un teatro sensible, desde la constatación del dolor emocional como mecanismo de introspección y búsqueda creativa”. Mediante una “indagatoria íntima” explora las historias “desde lo desolador: el dolor como fuente y dispositivo de creación”. Por ese singular camino Rappa busca una “dramaturgia más cercana a la trama de los sentires que a la estructura clásica de desarrollo de los conflictos y peripecias de acción”. Este libro, que recoge su tesis de doctorado, reúne las obras *El baile del sujeto quieto* (2021), *Los papeles de Charo* (2018), *El viaje del diapasón* (2020) y *La casa sin memoria* (2020), textos que van de la obra coral al monólogo, de la historia ficcionada a la ficción histórica. En ellos se dibujan dos categorías que facilitarán posteriores análisis del conjunto dramático logrado: el ser doliente y el teatro sensible. La autora plantea un enfoque metodológico de autoetnografía, derivada de “la escritura como método cualitativo de investigación”, para indagar en sus posturas culturales, sociales y políticas. La noción de “razón poética”, de Giambattista Vico, y el género de la “confesión” de María Zambrano guiaron las introspecciones durante el proceso de la escritura teatral y ensayística que se integran en este libro.



Artes y Culturas del Sur

