

**El lado
oeste
del
Golden
Gate**

DE PABLO IGLESIAS SIMÓN

La pieza veintiocho

POR YOLANDA PALLÍN

A propósito de *El lado oeste del Golden Gate* de Pablo Iglesias

Los días 5 y 6 de marzo del año 2007, tuvo lugar en la RESAD un Encuentro Internacional de Jóvenes Dramaturgos, integrado en las actividades pedagógicas y artísticas promovidas por la asociación europea de escuelas de Arte Dramático, École des écoles. Asistieron al Encuentro estudiantes y profesores de la ENSAT de Lyon, Prima del Teatro de San Miniato, el Institut del Teatre de Barcelona y la RESAD de Madrid. En estas jornadas participaron, entre otros, Enzo Cormann, Beth Escudé, Ignacio García May o José Sanchis Sinisterra. Pablo Iglesias intervino en el evento la mañana del día 6 con una Comunicación sobre Escritura y nuevos medios, materia en la que es experto. En la tarde del mismo día, Sanchis Sinisterra abordó la cuestión de la escritura colectiva y se refirió a la poética del fragmento, una constante en sus reflexiones teóricas y en su práctica creativa. Propuso preguntas, y algunas estrategias, en torno al problema que se nos presenta cuando pretendemos dotar a las unidades fragmentarias de un nexo que les aporte cohesión y haga posible que el receptor pueda dialogar con el texto. Si ese punto de unión, sugerían sus palabras, no es evidente, no se hace obvio, se mantiene oculto, ocurre que funciona a modo de presión interna, una suerte de subtexto, un tabú; no reconocer problematiza ya que tensa los sentidos: los del texto y los del receptor. Apareció, pues, la noción de sistema; y sin ningún esfuerzo, ya en el coloquio posterior a la intervención del maestro, le siguieron el azar y la necesidad, la teoría del caos, la física cuántica, la autosimilitud, la incertidumbre, la ruptura de la lógica newtoniana... Aparecen de forma natural en la mayoría de los seminarios de escritura teatral, junto con la crisis de la representación. Alguien habló de una maleta azul que pudiera aparecer misteriosamente en diferentes escenas dotando de congruencia el total; o bien, cada tres palabras los personajes podrían hablar en verso, y se afirmó que una fórmula coercitiva de dicha naturaleza aportaría coherencia formal a unidades muy diversas. Otra voz mencionó la posibilidad de aplicar a la escritura dramática la serie de Fibonacci que “como todos sabemos” es la estructura fractal más simple. Entonces Pablo Iglesias tomó la palabra y en su intervención, enérgica y vehemente, pidió respeto hacia las soluciones temáticas y formales que pudieran apoyarse en la ciencia y citó, si no recuerdo mal (es retórica, tengo mi cuadernito) el peligro de los cursos CCC sobre Teoría del caos. Apenas un año después, el 3 de Abril de 2008, un hombre abandonaba una libreta en un banco del Parque del Retiro, en Madrid. Dos días después, el 5 de Abril, una mujer la encontraba; y seguía buscando.

Aquel 6 de Marzo del 2007, salto temporal mediante, no pude por menos de recordar el singular caso Sokal. En Abril de 1996, el físico norteamericano Alan Sokal publicaba en la revista de estudios culturales *Social Text* un artículo titulado *La transgresión de las fronteras: hacia una hermenéutica*

transformadora de la gravitación cuántica. Dos meses después, en otro artículo publicado en la revista *Lingua Franca*, explicaba que *La transgresión* había sido un texto trampa, diseñado como parodia de todos aquellos escritos en los que se utilizan terminología y conceptos científicos con una falta de rigor que sólo puede llevar a la confusión. Ojo, no cito: interpreto. Curiosamente logró colocarlo en una revista de reconocido prestigio que después se negó a editar el desmentido, alegando que no cumplía los criterios de rigor que el medio exigía a sus publicaciones. Posteriormente Sokal desarrolló su particular cruzada contra el oscurantismo posmoderno en *Imposturas intelectuales* (1998) escrito junto al también físico belga Jean Bricmont. Existe un divertido generador de discursos posmodernos que se puso en marcha el 25 de Febrero de 2000 gracias al Dada engine. Desde entonces parece que ha generado 3.615.476 ensayos; eso a día de hoy, domingo 29 de Marzo de 2009, y según www.elsewhere.org/pomo/. Su autor se llama Andrew C. Bulhak, de la Universidad de Monash, en Australia. Podríamos dudar de su existencia real; pero cabría que nos preguntáramos en qué plano de lo real nos situamos al formular dicha duda. Con el permiso de Luther Blisset. Es muy razonable suponer que muchos de los que aspiramos a escribir textos dramáticos conozcamos alguno de los programas generadores de diálogos que pululan en la red; también es muy razonable suponer que los consideremos muy malos.

Esta introducción no pretende en ningún caso ser un texto científico; una vez hecha esta aclaración, continuaré diciendo que siempre que en él aparezca un término de origen científico, y me refiero a la “ciencia dura”, lo haré como licencia poética. Como ustedes podrán observar utilizo una técnica alusiva y elusiva. Me voy acercando al Golden Gate, lentamente; pero les adelantaré que se trata de un texto apasionante: tuve que hacer un esfuerzo para dejar de leerlo porque no tiene fin. Hablando en términos de mercado, encaja con mi *target*. Hablando en términos de estética de la recepción diré que yo soy un receptor ideal para este texto: el autor parece haber tenido en cuenta mi enciclopedia y configura una serie de efectos tales como para conseguir captar mi atención, no sólo durante la lectura. El más importante museo de ciencias de París tiene una sala redonda dedicada a Pi y una enorme cinta de Moebius metida en una vitrina. En mi primera visita a París, con catorce años, estuve más tiempo delante de la vitrina que delante de la Gioconda. Después he comprendido que en la sonrisa de la Gioconda se esconde una cinta de Moebius. La androginia es una cinta de Moebius. ¿Nunca han soñado con dos personas en una? A lo mejor no: yo nunca sueño que vuelo. El actor cuando interpreta es la encarnación de una cinta de Moebius. Ya les advertí que iba a usar licencias poéticas. Una metáfora es una cinta de Moebius.

Aunque no se trate de una introducción científica intentaré hacer algún comentario que pueda iluminar zonas de texto en relación con lo que conocemos como dramaturgia. Me interesa más el texto de Pablo Iglesias por lo que aporta a la tradición que por lo que pueda tener de novedoso, aún siéndolo en alto grado. Así pues, me centro en una

característica que parece común a textos dramáticos de diferentes tiempos: el texto dramático es un texto horadado, pleno de huecos que han de ser completados por los distintos receptores y, en su caso, ejecutantes. Los huecos de esta obra nos hacen constantes preguntas: nuestra lectura dependerá de las respuestas que seamos capaces de dar con el bagaje de información que el propio texto ofrece. La clave está en los detalles. *Chercher la femme*.

La dramaturgia de todos los tiempos ha utilizado la alternancia entre lo dicho y lo no dicho para generar expectativas en el receptor: por algo al nuestro le llamamos espectador. Cuando el teatro pierde su función sagrada el autor busca en los laterales del mito, en las historias alternativas, las no tratadas por los grandes: dota al mito de un espesor similar al que propugna el posmoderno hipertexto. Eurípides continúa el hipertexto *Orestíada*, una suerte de macrosigno, generando acontecimientos irreconciliables con la versión Sofocleana. El mito, de hecho, se construye a golpe de contradicción. Menandro se fija en la gente corriente. Ambas búsquedas tienen en común un problema: el espectador no conoce la historia, y se ha de dosificar y tratar la información de tal manera que resulte atractiva y comprensible. Aparece la intriga; y la intriga exige construcción: lo que siempre se ha dado en llamar carpintería teatral. La carpintería teatral coordina los elementos del relato, que todo discurso dramático incluye, y dota de coherencia al conjunto. La carpintería teatral, tan denostada, es la que asegura el famoso sistema de efectos para que el receptor real y el implícito se fundan, sí, como en una cinta de Moebius. El receptor, entonces -en realidad paso a paso- puede completar el texto. Las nuevas formas que el autor propone alteran el patrón de efectos conocido; y por tanto esperado. Algunas líneas suman y otras restan, pero en esa torsión se configura esta obra. Entre lo conocido y lo novedoso se juega el artista su poder de comunicación. *El lado oeste del Golden Gate* es un ejemplo de carpintería teatral de primer orden. Ningún elemento parece dejado al azar. Es un modelo de interconexión entre elementos, que apelan a lo necesario como principio compositivo. Un ejemplo de cómo los textos posmodernos pueden superar el tan temido “cualequicosismo”.

Aunque el texto contemporáneo, no sólo actual, genera su propio patrón de efectos hay una serie de elementos en *El lado oeste del Golden Gate* que materializan inquietudes fundamentales de nuestro tiempo; un tiempo en el que hasta Sokal y Bricmont reconocen que los discursos de los físicos no son particularmente claros.

En los tiempos modernos, los del drama, la fábula cambia en cada discurso y se tiende a preservar una forma canónica de contarla: las llamadas formas aristotélicas se desarrollan plenamente en la transmisión de esas fábulas particulares y únicas. O eso nos ha parecido. En el texto posmoderno la forma se tematiza y la fábula se multiplica en el interior del discurso. Me sigo permitiendo licencias poéticas, ya que supongo la existencia, aunque sea en hipótesis, de diferentes formas de reproducción y proliferación fabular. Cada discurso tendría una forma de expresar dicha multiplicidad. Por supuesto, no conocemos todas esas formas, como el programa del drama moderno no conocía todas las fábulas particulares; pero desde Bajtin, sabemos que la fábula es una herramienta metodológica, una construcción abstracta, por, al

menos, dos motivos: cuando la enunciamos pasa a convertirse en discurso, y por lo tanto, a tener forma, y está constituida por unidades, formales de suyo. La comunicación se asegura mediante el mantenimiento de efectos, esto es trucos, de raigambre tradicional; el efecto poético, gracias a hacer evidente la explosión de fábulas y discursos nunca antes transitados. El texto contemporáneo, posmoderno, es fragmentario y heterogéneo porque refleja una manera de ver la realidad que no se conforma con las carreteras de un solo recorrido. En rigor, porque se niega a ofrecer “una manera de ver la realidad”. En rigor porque se niega a aceptar la existencia de una sola realidad.

Es inevitable sucumbir a la belleza poética, por ejemplo, de los teoremas de Gödel, también conocidos como teoremas de la incompletud; mírenlo bien: incompletud, en un sistema horadado; el primero de los cuales reza así: en cualquier formalización consistente de las matemáticas que sea lo bastante fuerte para definir el concepto de números naturales, se puede construir una afirmación que ni se puede demostrar ni se puede refutar dentro de este sistema. Soberbia hermosura. Divinas palabras. Una afirmación que ni se puede demostrar ni se puede refutar dentro de un sistema. ¿Es eso posible? ¿Es natural? ¿Es real? ¿La ciencia lo dice? Confirma nuestras intuiciones, sean éstas entendidas como nuestros más bajos instintos o nuestras más nobles aspiraciones. ¿Dónde habíamos visto antes esta reconciliación de contrarios? ¿Tal vez en el oximoron? Sí. El arte, el efecto poético, es capaz de generar un discurso consistente en el que las implicaciones lógicas no sean autocontradictorias, sin necesidad de que la ciencia le otorgue su bendición. En el texto dramático, multiplicador por naturaleza de mundos, es lógico que los datos de fábula entren en crisis al querer reproducir “la realidad”. ¿Acaso la mimesis puede reproducir la realidad?

Como seres en la caverna tenemos la intuición de fuertes experiencias, paralelas y simultáneas, que nos ofrecen una realidad más real que la vivida. La sensación de caos es anterior a la famosa teoría y el uso de la analogía sería pues de doble sentido. El arte dramático siempre se ha interesado por el sueño, la enfermedad mental, la magia y las drogas porque siempre se nos han mostrado como ventanas que nos dejaban observar del otro lado. Ya sabemos que el coste es terrible. El oráculo y el sentido común se dan aquí la mano. Vemos algo y su contrario y después, la irremediable ceguera. El sueño de ser alguien más y alguien menos siempre es castigado; así es en nuestra cultura occidental, en la que el suicidio sigue siendo un estigma y la conciliación de contrarios un imposible ontológico. La investigación que nos revela aspectos escondidos de nuestro propio yo fundamenta la tortura de todo Edipo. Todos somos Edipo en algún sentido y si no lo somos es porque no nos atrevemos; para eso, afortunadamente, está el teatro.

Todavía no hemos resuelto como expresar la simultaneidad. Se trata de un problema perceptivo grave que ofrece un campo inagotable de preguntas por resolver desde el punto de vista de lo artístico. Benditas sean. El arte hace de la necesidad, y de la carencia, virtud; y la academia puede hacer de los problemas perceptivos, problemas preceptivos: no nos fiemos de su debilidad analítica. Parece que ocupar el mismo espacio y el mismo tiempo implica la imposible historia del camino que se bifurca eternamente. ¿Qué ocurre cuan-

do unimos por el costado dos cintas de Moebius? El resultado asusta: se produce una superficie cerrada, con una sola cara y sin interior. La elección es nuestra condena y nuestra más acendrada tendencia. Lamentamos tener que limitar nuestra experiencia y nos resulta intolerable una radical multiplicidad del ser, hasta el punto de considerarla enfermiza, o viciosa. Un error de la naturaleza. El más importante héroe español se condenó, y se salvó, por tal motivo. Por culpa, en última instancia, de un manuscrito que alguien empezó y alguien continuó escribiendo. Si les digo que al transitar el texto de Pablo Iglesias no elijan, no me harán caso, porque como héroes trágicos de nuestra propia comedia inacabada tenemos limitados nuestros sistemas perceptivos y sí, incurriremos en el típico error intelectual. ¿Está la botella (de Klein) medio llena o medio vacía? No depende de si somos optimistas o pesimistas. Es un hecho que está, es, las dos cosas a la vez. Según la epistemología lacaniana, una cosa sólo existe a partir del momento en que se la ha nombrado. Aceptemos esta formulación poética y permitámonos añadir: el arte es el ámbito en el que una cosa, al ser nombrada, existe.

Para Gadamer, la interpretación no es una técnica: es el objeto mismo de la investigación literaria, de tal manera que el texto no se agota con una lectura. En el teatro, la interpretación es el sentido mismo del texto dramático. La pregunta que nos hace un texto de estas características se relaciona con esa hermenéutica de las explicaciones múltiples, tan difícil de ser encarnada en un escenario que es incapaz de expresar la simultaneidad. ¿Contamos sólo con la antigua polisemia de sentido para representar una mimesis sin referente? Ahora, permítanme una cita:

“Es verde y cuelga en el salón. ¿Qué es? Resulta que es un arenque salado. ¿Por qué en el salón? Bueno, ¿por qué no colgarlo allí? ¿Y por qué verde? Porque así lo han pintado. ¿Y por qué lo han pintado? Pues para que se adivine con mayor dificultad. Este esfuerzo por dificultar la adivinanza, esta tendencia a retardar el conocimiento tiene como consecuencia que se destaca un nuevo rango. (...) Para mostrar la cosa, es preciso deformar su aspecto precedente; es necesario colorearla de otra manera, tal como se colorean las preparaciones para observarlas bajo el microscopio” (Roman Jakobson, “Sobre el realismo en el arte”, 1921, en *Antología del Formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, Introducción y edición de Emil Volek, Fundamentos, 1992)

El realismo necesita el arenque desesperadamente. Nos acercamos, nos acercamos un poco más, y sí, ahora lo reconozco, es un arenque. ¿Tenemos instrumentos analíticos que superen la existencia del estilizado arenque? ¿E interpretativos? ¿Necesitaremos desesperadamente un referente a la hora de repartir el texto a los actores?

Stoppard en *After Magritte* ofrece siete diferentes explicaciones, lógicas todas ellas y tal vez simultáneas, de la situación que plantea un cuadro de Magritte. Crimp en *Attempts on her life*, propone una narrativa no lineal, donde las diferentes versiones de la vida de una mujer entran en flagrante contradicción. El mismo recurso que utiliza Sanchis en *Flechas del ángel del olvido*. Ortiz de Gondra, en *Mujeres: tomas*, hace que sus personajes repitan una misma situación con algunas diferencias que imposibilitan una lectura en continuidad, aunque podamos extraer de cada variante un sustrato de “realidad” acumulativa. Del mismo modo procede

Churchill en *Heart's desire*. Pinter en *Ashes to ashes*, nos hace variar constantemente nuestra opinión sobre la identidad de sus personajes, hasta el punto de sospechar que pueda estar dándose una imposible superposición de planos, una simultaneidad irrepresentable; pero no aporta los datos objetivos suficientes como para documentar tal sospecha. Caryl Churchill en su introducción a *Traps*, (*Plays one*, Routledge, 1985) habla de las recomendaciones dadas a los actores en el casting: su objetivo es hacerles entender que se trata de un objeto imposible, al modo de las pinturas de Escher, que existen en el papel, pero no en la vida. En *Traps* no hay fábula, no hay referente; los motivos de los personajes y las relaciones que establecen entre ellos entran en contradicción entre escenas, y en el mismo interior de las escenas: “I’ve only occasionally specified where a character should do the jigsaw. Bits can be added at any convenient time by anyone so that it’s nearly finished by the end of the play”. Pero la sensación de realidad es profunda e imborrable.

No me resisto a recordar *Lola, corre, Lola* de Tom Tykwer; *La doble vida de Verónica* de Kieslovski (¿curiosa coincidencia o acto fallido?); y *Memento* de Christopher Nolan, como posibles piezas en la enciclopedia de nuestro receptor ideal. “No te creas sus mentiras”, escribe Lenny debajo de una imagen, y de esa información hace depender su mundo. Nolan dice que hay una verdad, un referente, y un narrador no fiable, al estilo del cine negro. Y, sobre todas ellas, *Mullholand drive*, de David Lynch, donde el surrealismo y la fantasía comunican aquello que el realismo es incapaz de expresar. En torno a *Mullholand drive* y a propósito de *El lado oeste del Golden Gate* me atrevo a proponer que la total comprensión elimina (o puede atenuar) la magia. En cine es más fácil volver a ver; con los textos dramáticos, podemos releer y releer, pero la representación es el lugar de la encarnación. El mago puede hacer cualquier cosa con la mano izquierda porque con la derecha te tiene hipnotizado. Un buen mago nunca enseña sus trucos.

Después de que lean el texto se darán ustedes cuenta de que he sufrido mucho para no contarles de qué va la obra. Parece haber tres ámbitos de acción: uno metateatral, un thriller literario, y ¿una comedia de magia y cine negro? En este caso, contar algo, analizar algún aspecto concreto, se convierte en un acto interpretativo. Preferiría dejarlo para otro día; o compartir mis ideas al respecto, de momento, con el autor; que parece tener la intención de convertirse también en el director de la primera puesta en escena. Sólo querría ahora repetir algo que ya dije más arriba: no se pierdan un detalle. Cada objeto es significativo; de igual modo, los nombres de cada personaje; y por supuesto, todas las menciones a posibles tiempos diegéticos y hechos del pasado. Les sugeriría que lean con especial atención las escenas ocho y trece: en ellas hay claves fundamentales. Por último, me voy a permitir la osadía de recordarles algo que tal vez sepan: todas las piezas de un dominó colocadas sobre el tapete, una detrás de la otra y siguiendo las reglas del juego configuran una figura cerrada, completa y con un espacio en su interior. No podemos distinguir su principio ni su final. No podemos diferenciar el principio del final: como en una cinta de Moebius, una de las más hermosas representaciones del infinito.

P.D.Y cuando la lean, abandonen la libreta en un banco y dejen constancia. ♦

Notas dispersas en torno a la escritura de *El lado oeste del Golden Gate*

POR PABLO IGLESIAS SIMÓN

Cuando uno se acostumbra a analizar e investigar profundamente los procesos creativos ajenos, no puede evitar sentir un gran pudor al hablar de los propios. Publicar un texto dramático en una revista de investigación como *ADE-Teatro*, obliga, no obstante, a superar estas resistencias y coger el toro por los cuernos. A continuación, por tanto, me atreveré a incluir diversas apreciaciones sobre algunos de los planteamientos que han rodeado el proceso de escritura de *El lado oeste del Golden Gate*¹. Ruego no obstante que antes de consultar este artículo se lea la obra completa. Y lo pido por dos motivos. En primer lugar, lo que van a leer a continuación está plagado de *spoilers*, es decir, de comentarios aguafiestas que desvelan muchos de los entresijos argumentales que contiene la pieza. Del mismo modo que se pierde cierta ilusión cuando se contempla un juego de magia del que se conoce el secreto, por favor, no desmenucen la carpintería de mi texto antes de haberse enfrentado a él libres de prejuicios. Y, en segundo lugar, la obra ha sido escrita, como se verá posteriormente, persiguiendo un sentido polisémico. Se busca que sea el lector quien tenga que construir la fábula a través de las decisiones interpretativas que realice a la vista de un material dramático contradictorio, indeterminado y superpuesto. Lo que diré a continuación es fruto de mi interpretación reiterativa del material dramático, pero de ningún modo es la única posible. He incluido adrede diversos lugares de indeterminación y elementos germinales que pueden avivar las más divergentes lecturas, todas completamente válidas. Sea, por tanto, lo que leerán a continuación una de las muchas posibles interpretaciones que se pueden realizar del texto.

Sobre el proceso de escritura: del caos al orden

Antes de pasar a hablar de los aspectos que han dirigido la creación del texto, me parece que lo más adecuado es comentar brevemente cómo ha sido el proceso de escritura. La verdad es que sigo una mecánica que en cierta forma es continuadora de la que empleamos Borja Ortiz de Gondra y yo para la escritura de *Tu imagen sola*. Debo señalar que estas fases si bien en principio se desarrollan de forma más o menos sucesiva acaban mezclándose, retroalimentándose y confundiendo a medida que el proceso avanza.

Simplificándolo mucho podría decirse que he transitado seis fases:

FASE PREVIA: Documentación e investigación. Esta fase comenzó antes de ponerme a escribir propiamente y no cesó hasta el final del proceso de creación. Es la fase en la que me he estado exponiendo a cualquier tipo de influencia

externa (libros, series, películas, noticias de prensa, conversaciones con amigos, etc.) que me pueda servir de inspiración. Las cosas que me iban interesando las iba recogiendo en documentos que guardaba en una carpeta del ordenador. Posteriormente, para profundizar en esas primeras referencias, realicé diversas investigaciones a través de Internet o de centros de documentación específicos. En esta fase fue en la que se despertó mi interés por la cuántica y el gato de Schrödinger, por el BookCrossing o por el Golden Gate y los suicidas. Obviamente habría que hablar de una fase “pre-previa” que la compondrían todo el conjunto de influencias y referencias que uno ya tiene y que de algún modo después se trasladarán al texto. En este sentido supongo que son determinantes mis referentes culturales y artísticos, mis estudios e investigaciones (teatro, cine, magia), mis actividades profesionales (dirigir, escribir, diseñar espacios sonoros, enseñar) y, sin duda, mis experiencias vitales.

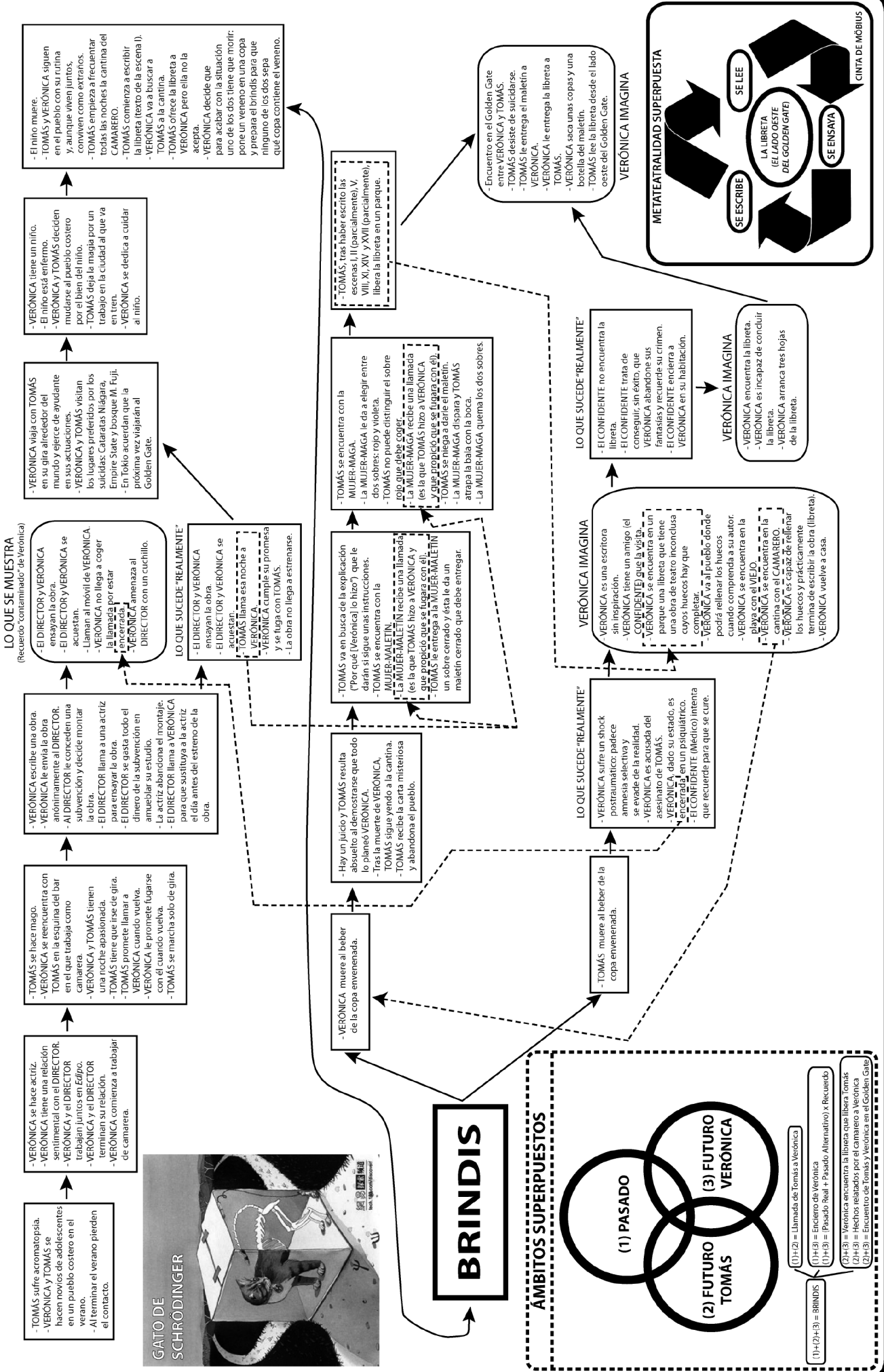
PRIMERA FASE: Bombardeo de ideas y escritura caótica.

Una vez acumulada una cierta documentación, empecé a enfrentarme a las temidas páginas en blanco (que nadie se engañe, no hay una única página en blanco sino muchas). Comencé a rellenarlas sin una idea clara de lo que quería escribir exactamente. Fui acumulando escenas que en principio no tenían ninguna relación entre sí, parlamentos aislados que ni siquiera formaban escenas o ideas para escribir escenas que nunca llegaron a desarrollarse. En esta fase aparecieron los embriones de la última escena en el Golden Gate (que curiosamente fue la primera que escribí), el encuentro en la cantina entre El Hombre Atrapado En La Rutina y La Mujer Solitaria, el juego del dominó de El Hombre Que Siempre Quiso Ser Mago, la escena entre El Viejo Que Pesca y La Escritora Sin Historia, el texto de la primera escena de la obra o algunas de las escenas entre El Chico Que Dirige y La Chica Que Actúa.

SEGUNDA FASE: Temática, Estructura y Escaleta.

Cuando ya tenía acumulado suficiente material y comenzaron a aparecer personajes que se repetían en las escenas y temas recurrentes, es cuando decidí pensar en la obra en su conjunto. En ese momento me detuve a reflexionar sobre las temáticas que me interesaban, los personajes que quería introducir y la estructura que tendría la obra. Hice el esfuerzo de confeccionar una escaleta de la obra en la que figuraban las escenas que la compondrían, su orden y lo que sucedería en cada una de ellas². Llegado a este punto es cuando se evidenció que había muchas escenas que todavía no estaban escritas, algunas que estaban apuntadas pero que había que alterar para que se ajustaran al conjunto de la obra y otras que tenían que desecharse por completo. En esta fase, además de la escaleta, comencé a confeccionar un listado de los temas que me interesaba tratar y los esquemas de perso-

ESQUEMA DE EL LADO OESTE DEL GOLDEN GATE



PERSONAJES DE EL LADO OESTE DEL GOLDEN GATE

LA CHICA QUE ACTÚA
LA CHICA QUE ACTUABA
LA MUJER SOLITARIA
LA ESCRITORA SIN HISTORIA
VERÓNICA

≈

LA MUJER DEL MALETÍN
LA MUJER DEL SOBRE CERRADO

≈

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA

EL HOMBRE QUE SIEMPRE QUISO SER MAGO
EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO
EL HOMBRE DEL MALETÍN
TOMÁS

EL CHICO QUE DIRIGE

EL SEÑOR DEL PÚBLICO

LA JOVEN CON AIRE DE HEROÍNA

EL VIEJO QUE PESCA

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR

EL CONFIDENTE

najes, de la fábula y del orden cronológico de las escenas que incluyo acompañando a este artículo. Obviamente estos esquemas no fueron definitivos y han ido evolucionando con la propia escritura de la obra. A mí me han resultado muy útiles porque de un vistazo me han permitido valorar las piezas del puzzle de la historia que estaba construyendo.

TERCERA FASE: Escritura ordenada. Una vez confeccionada la escaleta pasé a escribir las diversas escenas cuyas líneas argumentales básicas ya había establecido. En esta fase, además, apareció la necesidad de incluir algunas escenas nuevas que no aparecían reflejadas en la escaleta.

CUARTA FASE: Revisión y reescritura. Una vez completadas todas las escenas, me leí la obra entera y empecé a reescribirla. Después de leer y reescribir varias veces, dejé reposar la obra durante un mes para poder tener cierta distancia de perspectiva. Pasado el mes, volví a darle varias vueltas y, posteriormente, se la pasé a personas cercanas (tanto del ámbito teatral como completamente ajenas a él) a las que, después de leerla, sometí a un profundo interrogatorio. Con las preguntas que hice a estos primeros lectores, buscaba contrastar qué líneas se entendían de la obra, cuáles no, cuáles eran las que resultaban más interesantes o qué interpretaciones distintas del texto se extraían. Con todas las impresiones que pude recolectar, volví a revisar el texto y a reescribir los pasajes que no acaban de funcionar. Creo que todas estas revisiones y reescrituras sirvieron fundamentalmente para aumentar la cohesión y coherencia interna del texto y, por tanto, para favorecer que la estructura y la temática se entrelazaran orgánicamente. En cualquier caso, debo reconocer que le doy muchas vueltas a las cosas y no puedo evitar estar corrigiendo el texto a la menor oportunidad. Incluso la noche misma antes de entregarlo para su publicación aquí en la revista *ADE-Teatro*, cuando el texto ya andaría

por su versión séptima, estuve dando algunos retoques a una de las escenas (que incluso llegué a plantearme cambiar de lugar).

QUINTA FASE: Edición del texto. En la escritura de *El lado oeste del Golden Gate* tiene una influencia determinante el formato con el que el texto se presenta al lector. En principio escribí el texto con la intención de que fuera publicado en forma de libreta. Así es como fue enviado en julio de 2008 al *Premi Born* al que se presentó escrito con dos letras distintas manuscritas en una libreta de espiral, de tapas rojas (con la pegatina de *BookCrossing* en la portada) y hojas de cuadros azules, que incluían tachones y algunas de las cuales permanecían en blanco. Se trataba de que el lector se convirtiera en un *bookcrosser* más que, al recibir y leer la libreta (y quizás escribir en alguno de las páginas que aún quedaban en blanco), pasaría a formar parte del propio universo de la obra. De hecho alguien del jurado del *Premi Born* dejó una entrada en el diario de viaje de la libreta constatando que había llegado a Menorca, lo que invito a hacer a quien lo desee, dejando sus impresiones en www.BookCrossing-Spain.com tras introducir el número BCID de la libreta (468-6014300). Cuando me llamaron de la ADE para decirme que estaban interesados en publicar mi texto, lo primero que tuve que replantearme fue el formato de escritura. Y fue ahí cuando apareció la figura del editor (al que empecé a tomarle cariño y, si hubiera tenido más tiempo, quizás hubiera podido darle un papel más protagónico). Aproveché la necesidad de replantearme el propio formato del texto, para reflexionar sobre la recepción que se tendría de éste y hacer los ajustes pertinentes.

Tras la quinta fase, en teoría, la obra podría considerarse más o menos acabada. Digo en teoría porque para mí no lo ha estado ni creo que lo esté a día de hoy. En primer lugar,

pienso que las obras deben estar vivas y por tanto deben ser susceptibles de evolucionar. Ahora me estoy planteando la puesta en escena de *El lado oeste del Golden Gate* y estoy seguro de que las aportaciones generosas del conjunto de componentes del equipo de trabajo tendrán una influencia inestimable y provocarán nuevas reescrituras del texto. Lo ideal sería que este proceso no terminara con el estreno, sino que incluso hubiera una séptima fase en la que el texto evolucionara orgánicamente a lo largo de las representaciones. Así podrían introducirse modificaciones en el material dramático como resultado de su confrontación con el público o en función del propio desarrollo creativo del equipo de trabajo.

La incertidumbre y la superposición cuántica en la construcción dramaturgica

La ciencia, y en especial la física, es un tema que siempre me ha interesado en la medida en la que ofrece una de las herramientas (aunque no la única válida) con las que intentamos comprender la realidad. El comienzo de la escritura de este texto coincidió con unas fructíferas discusiones sobre temas diversos como cuántica, teoría de cuerdas, termodinámica o paradojas físicas diversas, que sostuve con algunos de mis mejores amigos en el verano de 2007. Fue entonces cuando empecé a plantearme el interés de trasladar al terreno dramático algunas de las ideas que aparecieron en esas animadas charlas. Aspiré a aportar mi granito de arena a las posibles implicaciones de los planteamientos de la mecánica cuántica en la construcción dramaturgica. Los textos teatrales suelen desarrollarse en mundos coherentes con los principios de la física newtoniana, mostrando un necesario encadenamiento causal de los sucesos. La irrupción de los principios brechtianos permitió desautomatizar el determinismo causal del modelo aristotélico en busca de una construcción dramaturgica dialéctica basada en la confrontación de opuestos. No se trataba tanto de negar el encadenamiento de las causas y los efectos, como de descubrir el modo mediante el cual alterando las primeras se trasmutan los segundos. Los textos más experimentales, por su parte, quizás espoleados por las teorías de Einstein convertidas en una invitación al relativismo, han explorado la azarosidad del acontecer real y la complejidad de un universo cuyas cuatro dimensiones están en constante interacción. Por tanto, puede decirse, generalizando mucho, que los modelos dramaturgicos dominantes se apoyan en axiomas cercanos a lo newtoniano o a lo einsteiniano, y no se detectan, sin embargo, una gran cantidad de textos donde se trasladen los principios que rigen la cuántica al terreno de la composición dramática. Al comenzar a redactar mi obra, tuve claro desde el primer momento que intentaría unirme a aquéllos que han intentado llenar ese vacío. Ahora al escribir estas notas, descubro los valiosísimos estudios realizados por Gregorio Morales³ en relación a la estética cuántica y al teatro cuántico, que no conocía cuando escribí mi texto pero con los que me siento completamente en consonancia.

A comienzos del siglo XX, Heisenberg introdujo el Principio de Incertidumbre para tratar de explicar el comportamiento del mundo cuántico y de paso cuestionar la causalidad clásica. A nivel cuántico los niveles de energía u órbitas de electrones se describen en términos probabilísti-

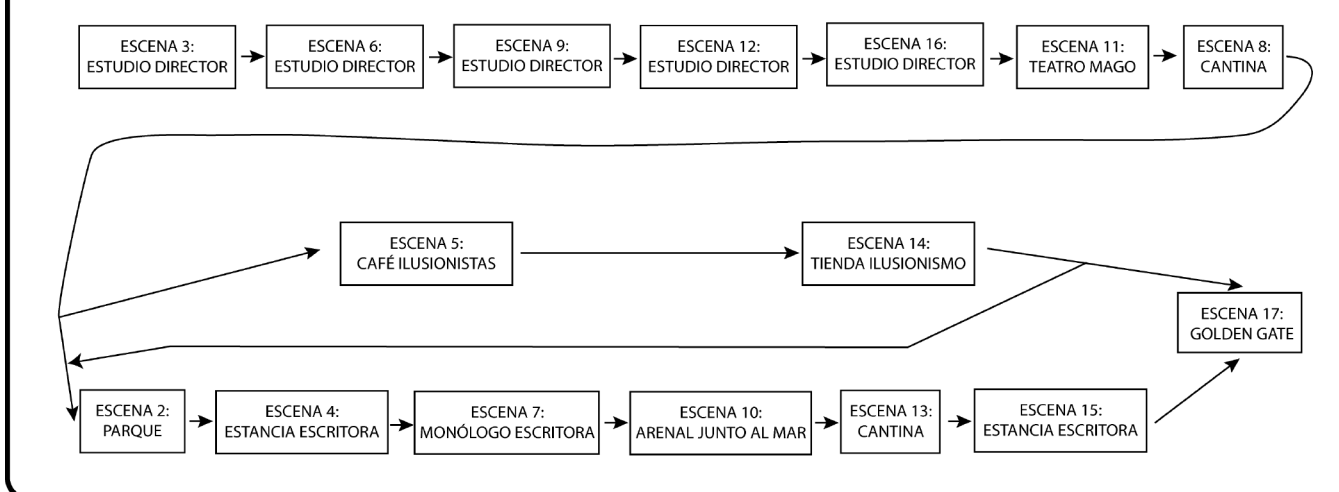
cos. De una misma causa no resulta siempre un mismo efecto, sino que coexiste una variedad de efectos posibles. Sólo se puede intentar pronosticar la probabilidad de que, cuando la causa se produzca, se desencadene cada uno de los efectos. Además, existen propiedades de la materia que no se pueden medir simultáneamente, tales como la posición y la velocidad de una misma partícula. De este modo, puede decirse que la propia intervención del científico tiene una influencia en el sistema alterándolo. A niveles cuánticos, el determinismo causal del mundo macroscópico, es sustituido por una incertidumbre derivada del propio efecto inesperado que tiene la acción del observador.

De este Principio de Incertidumbre se deriva un postulado de la mecánica cuántica no exento de interés en el terreno dramático: el Principio de la Superposición. Este principio se manifiesta cuando un objeto posee simultáneamente dos o más valores de una cantidad observable, tal y como ocurre, por ejemplo, con la posición o la energía de una partícula. Cuando cualquiera de estas propiedades de la partícula es medida, el estado se colapsa aleatoriamente sobre uno de los valores en superposición. Pero mientras el observador no interviene, los diferentes valores se superponen pudiendo únicamente establecerse una estimación probabilística.

Pero, ¿qué implicaciones tendría la extrapolación de los principios de la cuántica al mundo macroscópico? En 1935 Erwin Schrödinger se plantearía un diabólico experimento teórico para responder a esta pregunta. El físico de origen austriaco propuso un sistema compuesto por una caja cerrada y opaca donde se encontrarían un gato, una botella de gas venenoso, una partícula radiactiva con un cincuenta por ciento de posibilidades de desintegrarse y un dispositivo que, en el caso de que la partícula se desintegrara, rompería la botella y, por tanto, mataría al felino. Al depender todo el sistema de la partícula que se comportaría de acuerdo a la mecánica cuántica, tanto el principio de incertidumbre como el de superposición pasarían a tener relevancia en el mundo macroscópico. Mientras la caja permanezca cerrada, no se sabrá si el gato está vivo o muerto. En el momento en el que se abriera la caja, la sola acción de observar al gato modificaría su estado y lo convertiría en felizmente vivo o fatalmente muerto. Mientras que la caja continúe cerrada, el gato no estará ni vivo ni muerto para el observador, sino que estará, según establece el Principio de Superposición, al mismo tiempo vivo y muerto.

Basándose en este experimento especulativo, el texto ha pretendido trasladar los postulados de los principios de incertidumbre y de superposición cuántica a la construcción dramática. Tenía claro que no quería que la utilización de estas premisas fuera un recurso vacío meramente formal sino que pretendía que tuviera también una traducción temática. Y ahí es donde reaparecieron dos temas que siempre me han interesado, la duda y el recuerdo, que resultaron ser dos ámbitos completamente cuánticos. Cuando dudamos, cuando todavía no hemos tomado una decisión que haya tenido un efecto definitivo, conviven dentro de nosotros todos los posibles desenlaces que podrían producirse. Yo dudo mucho y he experimentado en incontables ocasiones, antes de tomar una decisión concluyente, la sensación de transitar en mi interior los diversos futuros posibles superpuestos. La materialización de lo decidido, hace que todos los estados

ORDEN CRONOLÓGICO DE LAS ESCENAS DE EL LADO OESTE DEL GOLDEN GATE



futuros imaginados se colapsen en el único que ya será inevitable. Nuestras acciones, hacen que un futuro sea posible y otros muchos dejen de serlo. Con el recuerdo, también se produce una superposición de estados. Cuando revisamos el pasado no contemplamos un documental fidedigno de lo acontecido, sino que entremezclamos los datos objetivables con los anhelos, los arrepentimientos y los olvidos. El recordar es en cierto modo también una decisión que colapsa un conjunto de universos superpuestos.

De este modo, descubrí que mi interés por la cuántica podría traducirse en una experimentación con dos mecanismos fundamentales de la subjetividad humana: la reconstrucción del pasado mediante el recuerdo y la deconstrucción del futuro a través del mecanismo de la duda. Para ello decidí que necesitaba un “momento cuántico” desde el cual se relatara la historia. Pensé que debía ser un instante de incierto desenlace detenido en el tiempo. La historia se contaría desde este “momento cuántico” desde el que se desplegarían el pasado que lo desencadenó y los posibles futuros que se podrían desarrollar como resultado. Así, decidí que de forma similar al experimento del gato de Schrödinger, una pareja desencantada se enfrentaría a un brindis a vida o muerte. La mujer introduciría un veneno en una copa y luego la confundiría con la otra para no saber cuál es la que contiene el fatal brebaje. Sería inevitable que uno de los dos muriera, pero ambos ignorarían cuál es la copa envenenada. De este forma, la obra, como atrapada en ese brindis de incierto desenlace, se desarrolla a lo largo de una temporalidad postrágica y flexible en la que se combina un tratamiento subjetivo del pasado recordado con la plasmación de un futuro dual donde se superponen universos irreconciliables. Desde ese brindis detenido en el tiempo, como se puede ver en uno de los gráficos que incluyo, se despliegan tres ámbitos posibles: (1) el pasado que les llevó a esa situación, (2) el porvenir que podría esperarse en el caso de que falleciera el hombre y, (3) el futuro que se desencadenaría en el caso de fuera la mujer quien muriera. Tal y como se muestra en el gráfico, estos tres ámbitos no hay que considerarlos como compartimentos estancos sino que lo interesante es ver los resultados que se producen de su superposición. De este modo, (1+3) Verónica, la mujer, contamina su pasado con los influjos de su posible futuro, (2+3) el pasado irrumpe insis-

tentemente en el posible futuro del hombre, Tomás, a través de una llamada que fue decisiva y, (1+2) ambos futuros se superponen puntualmente para desembocar en un final que reúne lo irreconciliable.

Por tanto, he pretendido confinar a los personajes a un territorio dramático sólo posible en el interior de la caja cerrada del gato de Schrödinger. En el marco de una temporalidad elástica que hilvana universos paralelos y subjetivados, he buscado que lo especulativo se convierta en el único sustituto posible de lo certero. De este modo, se persigue que los acontecimientos dramáticos engendren un conjunto poliédrico cuyo sentido final sólo sea posible construir a través de las decisiones interpretativas que realice el lector.

Esta indeterminación cuántica es la que me ha llevado también a decidir que los personajes no tengan un nombre. En este sentido su tratamiento tiene también un cierto barniz cuántico y persigue que sea el lector quien, a través de la superposición de los caracteres que se presentan, decida cuáles son los personajes resultantes. Quizás los únicos momentos determinantes en este sentido, son aquellos en los que se producen sendos colapsos al nombrarse a los dos protagonistas, Verónica y Tomás. Mi interpretación prioritaria (repito no la única) es que en la obra hay ocho personajes y dos, digamos, alter ego. Los ocho personajes, tal y como se ve en uno de los gráficos, serían Verónica (La Chica Que Actúa, La Chica Que Actuaba, La Mujer Solitaria, La Escritora Sin Historia), Tomás (El Hombre Que Siempre Quiso Ser Mago, El Hombre Atrapado En La Rutina, El Hombre De La Carta Con El Sobre Cerrado y El Hombre Del Maletín), El Chico Que Dirige, El Señor Del Público, La Joven Con Aire De Heroína, El Viejo Que Pesca, El Camarero Que No Se Limita A Servir y El Confidente. En cuanto a los dos alter ego serían La Mujer Del Maletín-La Mujer Del Sobre Cerrado y La Mujer Que Nunca Quiso Ser Maga. Los denomino alter ego y no personajes, en cuanto que considero que si bien son en principio distintos de Verónica se van contaminando por ella (de nuevo fruto de una superposición de los tres ámbitos). Del mismo modo, La Chica Que Actúa (Verónica en el pasado) se contagia paulatinamente de la mirada de La Escritora Sin Historia (Verónica en el futuro), obligada a revisar un pasado que se resiste a desarrollarse tal cual fue. Una interpretación totalmente válida, que no es mi prioritaria,

también podría ser que esos dos alter ego efectivamente son Verónica quien está de nuevo volviendo a jugar con Tomás a que no se conocen, del mismo modo en el que lo hizo en la cantina. Repito que tanto la fábula como la misma identidad de los personajes, está abierta a múltiples interpretaciones todas ellas legítimas.

La construcción de la metateatralidad a través de la cinta de Möbius

Ya en la primera fase de la escritura, la de bombardeo de ideas y escritura caótica, empezaron a aparecer una serie de personajes con una vinculación directa con el medio teatral (director, actriz y escritora). Llegado el momento de organizar el material dramático en la segunda fase con la elaboración de los esquemas y la escaleta, me planteé como una necesidad reflexionar alrededor de los guiños metateatrales que iba a incluir en el texto.

En general puede decirse que las experiencias en torno a la metateatralidad han tenido tanto un carácter indirecto, como sucede cuando el texto dramático explora temas relacionados con la profesión y el quehacer teatral, o más directo cuando en el propio texto o en su puesta en escena se evidencian los mecanismos artificiales constitutivos de la ficción, para reflexionar sobre el proceso de escritura o el representativo. En ambos casos, si bien se juega con los territorios de la ficción confesa y la aparente realidad, éstos suelen aparecer claramente diferenciados o se combinan sin equívocos. La realidad aparente puede revelarse como ficción confesa en un momento determinado o bien se pueden establecer diferentes capas ficcionales, a modo de sucesivas muñecas rusas.

Dándole vueltas me pareció que el modo más interesante de relacionar las diversas capas ficcionales podía basarse en los principios de la cinta de Möbius. Este fascinante objeto, co-descubierto en 1858 por los matemáticos alemanes August Ferdinand Möbius y Johann Benedict Listing, consiste en una superficie que por su particular plegado presenta un único lado que se puede recorrer indefinida y cíclicamente. Mi propósito radicaba en conseguir que, al igual que sucede con la cinta de Möbius en la que dos caras se convierten en una sola, la realidad y la ficción se conjugaran en un continuo juego de espejos. De este modo, las fronteras entre lo real y lo ficticio, lo mostrado y lo contado, son relativas y dependientes de la posición que decida adoptar el lector. El objetivo es construir una obra dramática cuyos niveles metatextuales se retroalimenten y relacionen de un modo similar al ilustrado en litografías de Maurits Cornelis Escher como *Drawing Hands*, donde dos manos se dibujan recíprocamente, o *Print Gallery*, en la que un visitante de una galería de pintura observa un cuadro del que resulta formar parte.

A un nivel estructural la obra, recordando a la cinta de Möbius, tiene un carácter circular y continuo al terminar la obra con la lectura de una libreta que pudiera contener la misma pieza que es presentada. De este modo, el inicio y la conclusión se solapan y uno de los personajes acaba usurpando el lugar del lector. La obra de la libreta, de esta manera, evoluciona a través de un retorcimiento que permite que sea vivida, leída, escrita, corregida, mutilada, ensayada y representada al mismo tiempo. Quizás por contagio, me parece que en esta superposición enunciativa reverberan ciertos

principios que recuerdan a la cuántica y, que, por tanto, resulta asimilable dentro de la coherencia propia de la incertidumbre. Será el lector el que deberá decidir y, por tanto, colapsar el conjunto de capas superpuestas para determinar su punto de partida interpretativo.

Cómo transmitir este juego metatextual al territorio del espectador que contemplará la puesta en escena del texto, será uno más de los fructíferos retos que espero que el texto plantee a su escenificación.

La ilusión mágica y la posibilidad de lo irrealizable

De nuevo durante la fase de escritura caótica, se me ocurrió redactar una escena en la que un ilusionista realizara su particular versión de "Jugando al dominó". Se me antojó que era posible conjugar la mecánica de este juego de mentalismo, que aprendí en la Gran Escuela de Magia de Ana Tamariz, de la que soy alumno desde hace año y medio, con una presentación que se relacionara con los engranajes de la tragedia clásica.

Esta escena aislada me hizo, no obstante, valorar la necesidad de incluir la magia como referente en la obra a la hora de confeccionar la escaleta. Tirando de este hilo, descubrí que si bien el punto de vista predominante en la obra era el de Verónica (que no deja de ser la heroína de la obra cuya acción, envenenar un copa, desencadena un destino inevitable), era necesario que el imaginario de Tomás también estuviera presente. Me pareció que lo más adecuado era convertir a Tomás en un ilusionista retirado y propiciar que la magia a la que renunció tiñera todo el texto. De este modo se fueron introduciendo el cambio de color de su camisa, apariciones, desvanecimientos, el juego del dominó, la famosa bala atrapada entre los dientes u objetos que de un modo imposible surgirían de un estrecho maletín.

Creo que la inclusión del referente mágico en la obra no es fruto del capricho o del gusto personal. La pieza se detiene en un instante que niega lo forzoso y el lado oeste del Golden Gate, orilla de este emblemático puente que por causas inexplicables evitan los suicidas, se convierte en metáfora de esos resquicios que retan lo inevitable. De esta forma, se plantea una reflexión sobre la imposibilidad y lo ilusorio, siendo la experiencia mágica el catalizador de la esperanza anhelada. La magia, singular ámbito donde lo imposible se hace real, se convierte así en un elemento conductor básico.

Las intervenciones mágicas están en el texto solamente sugeridas y mi deseo sería que con la puesta en escena alcanzaran un mayor desarrollo. La idea sería combinar una propuesta dramática y escénica contemporánea con una investigación en torno a la traslación teatral del complejo arte de la magia. De este modo, se buscaría propiciar un encuentro entre estas dos disciplinas, que ya fue posible en la germinal escena decimonónica⁴ y que, desgraciadamente, sólo se ha repetido en aisladas experiencias dramáticas. Me gustaría que la puesta en escena del texto buscara, por tanto, revisar la tradición mágica para interrelacionarla con un lenguaje teatral contemporáneo. Así, la experiencia mágica como material escénico, serviría para cuestionar la fatalidad de lo forzoso y brindar la ilusión necesaria para afrontar el vértigo ante lo imposible. ♦

Notas:

- 1 Hace ya casi un lustro expuse algunas ideas en torno a la creación dramática en mi artículo Pablo IGLESIAS SIMÓN. "Algunas reflexiones personales acerca de la escritura dramática", en *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*. Nº 9. Alicante: XII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 2004. Págs. 15-18.
- 2 Esta escaleta es la que presenté a la Dirección General de Promoción Cultural de la Conserjería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid para solicitar la ayuda a personas físicas para la creación y el desarrollo de las Artes Escénicas y Cinematográficas 2008 (Becas para autores de teatro).
- 3 Las teorías de Gregorio Morales en torno a la estética cuántica pueden consultarse en sus libros *El cadáver de Balzac* o *Principio de incertidumbre* y en su página web (<http://www.terra.es/personal2/gmv00000/home.htm>). Resultan especialmente interesantes los

apuntes que se pueden descargar del "Curso acelerado de Teatro Cuántico", que impartió los días 21 y 22 de enero de 2009 en el Laboratorio "Lettres, Langages et Arts" de la Universidad de Toulouse II-Le Mirail (ver <http://www.terra.es/personal2/gmv00000/curso.htm>). En este curso resume los principios fundamentales de la estética cuántica y los aplica en el análisis de textos teatrales clásicos (*Edipo, Hamlet, La vida es sueño, Las preciosas ridículas* y *Casa de muñecas*) y contemporáneos (*El público, Copenhague* y *Un lugar estratégico*).

- 4 Recomiendo consultar, para apreciar la riqueza espectacular de finales del siglo XIX, el libro Albert A. HOPKINS. *Magic: Stage Illusions and Scientific Diversions, Including Trick Photography*. Nueva York: Munn & Co. Publishers, 1898. Reeditado con el título *Magic: Stage Illusions, Special Effects and Trick Photography* en Nueva York en 1976 por Dover Publications, Inc.

Pablo Iglesias Simón (Madrid, 1977) es licenciado en Dirección Escénica por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid.

En el campo teatral ha trabajado como director de escena, diseñador de espacios sonoros y dramaturgo. Empezó dirigiendo textos de autores contemporáneos tales como Heiner Müller o Sarah Kane y, a partir de 2002, decidió ocuparse de sus propios textos presentando en el Festival Escena Contemporánea su montaje *II-N_II-E*, protagonizado por Blanca Portillo. Ha realizado los espacios sonoros de *El séptimo cielo, Las memorias de Sarah Bernhardt, Almacenados, Don Quijote en la niebla, La extraña pareja, El cartero de Neruda, El gran regreso, Cruel y tierno* y *El león en invierno*, trabajando para compañías privadas y para el Centro Dramático Nacional. Asimismo ha publicado los textos dramáticos *II-N, Sin móvil aparente*, finalista del III Premio de Teatro Exprés 2002, *Alicia frente al espejo, Tu imagen sola*, coescrito con Borja Ortiz de Gondra y ganador el XIX Premio de Teatro Carlos Arniches-Ciudad de Alicante 2003, y *El Lado oeste del Golden Gate*, finalista del XXXIII Premi Born de Teatre 2008.

Tras desarrollar una labor docente en cursos de postgrado en materias teatrales heterogéneas y en la facultad de Ciencias de la Información en el ámbito de la realización cinematográfica, desde el año 2006 es profesor titular de dirección de escena en la RESAD.

Compatibiliza la creación artística y las tareas docentes con el desarrollo de una labor investigadora en los campos teatral y cinematográfico, que se ha traducido en la presentación de ponencias en congresos y seminarios y en la publicación de más de una veintena de artículos en distintas revistas especializadas de España y Brasil. Ha escrito dos libros, *Postproducción digital de sonido por ordenador*, reeditado en Méjico para su difusión en el ámbito hispanoamericano con el título *Postproducción digital de sonido por computadora*, y *De las tablas al celuloide*, ganador del Premio "Leandro Fernández de Moratín" para estudios teatrales 2008. Además ha colaborado en los libros colectivos *Análisis de la dramaturgia y Cinema i teatre: influències i contagis*. ♦



EL LADO OESTE DEL GOLDEN GATE

Texto encontrado por
PABLO IGLESIAS SIMÓN

[N. del E.: A continuación se transcribe el texto manuscrito recogido en una libreta abandonada en las inmediaciones del Golden Gate.

Sobre su cubierta roja se encontraba una pegatina con la siguiente inscripción: "¡Hola! Hello! Bonjour! Guten Tag! Soy un libro muy especial. Mira, estoy viajando alrededor del mundo haciendo nuevos amigos. Espero haber encontrado otro amigo contigo. Por favor, visita www.BookCrossing-Spain.com e introduce mi nº BCID (mostrado más abajo). Descubrirás dónde he estado y quién me ha leído, y podrás hacerles saber que estoy a salvo, a salvo aquí, en tus manos. Y después... ¡LÉEME Y PONME EN LIBERTAD! BCID: 468-6014300".

La libreta presentaba dos caligrafías por lo que es posible que fuera escrita, al menos, por dos autores anónimos distintos. En la presente edición, la parte redactada por el primer escritor se utilizará un tipo de letra Times New Roman, mientras que para la escrita por el segundo autor se empleará una tipografía Arial].

Texto finalista del XXXIII Premi Born de Teatre 2008



Texto beneficiario de una Ayuda a personas físicas para la creación y el desarrollo de las Artes Escénicas y Cinematográficas 2008 (Becas para autores de teatro) concedida por la Dirección General de Promoción Cultural de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid

I

Debería empezar por el principio. Pero hace ya tiempo que no recuerdo donde comenzó todo esto. Te escribo a ti. Eso aún lo sé. Y quiero ~~que leas¹ que entiendas~~ que veas lo que aquí te escribo.

Sé que llego en el instante adecuado. Cuando necesitas apartarte a un lado del sendero. Detenerte para caminar. Mirar a los extraños. Sentir que no todo es igual que ayer.

Y tú también lo sabes. Y no necesitas que yo te lo diga. Y al leer esto, esbozas una tímida sonrisa de soslayo. Aún no lo sabes, pero me conoces. ~~Sabes quién soy.~~ Quizá más que yo mismo.

Te comprendo. Yo también necesité alejarme. Yo también quise ser sólo espectador. Y aquí te muestro lo que pude distinguir desde el margen del camino.

Esto no es un libro. Es ~~un diario~~ una libreta. No basta con que leas lo que encontrarás aquí, también debes escribir en ella. Debes rellenar los huecos. Continuar la historia donde se quedó. Preparada para ti.

Esta libreta contiene muchos senderos. Una madeja de rutas que debes aprender a desentrañar. Aquí sólo encontrarás sugerencias. Corre. Navega. Vuela. Yo te aguardo aquí.

Al final del camino te espera un tesoro. Un tesoro que sólo tú sabrás apreciar. ~~Yo tengo lo que buscas.~~ Ven aquí. Y te lo daré.

Cuando lo hayas encontrado deberás liberar la libreta. Para que otros retomen el camino donde tú lo dejaste. Para que otros encuentren la senda que deben recorrer.

Llega hasta donde alcanza. En otro momento pero al mismo lugar. Contempla lo que yo vi. Donde buscando el fin encontré el inicio. Me gustaría que tú también lo sintieras. Aquí. Conmigo. Como al principio.

II

(Un parque. Bajo un banco solitario una libreta ha sido recientemente liberada por su anterior dueño. En su cubierta roja no consta ningún título. Como única señal de identidad una pequeña etiqueta donde se indica su número identificador de BookCrossing. LA ESCRITORA SIN HISTORIA irrumpe haciendo footing. Está agotada. Se sienta en el banco. Intenta relajarse con el canto de los pájaros. Extrae un paquete de cigarrillos del bolsillo de su sudadera. Al sacar el mechero del otro bolsillo, se le cae al suelo. Al agacharse, descubre la libreta. Sin embargo, nada la detiene en su empeño por evadirse con el humo de un cigarro. Prueba a prender el mechero, una y otra vez, pero es incapaz. El tiempo pasa y ella, por más que lo intenta, no lo logra. No se sabe si ríe o llora. De pronto, renuncia y recuerda. Tras comprobar que nadie la observa, se apodera de la libreta. Hace amago de abrirla, pero en un arranque de pudor, decide no hacerlo. Lee la etiqueta de la cubierta).

¹ N. del E.: Tachado en el original. Como podrá comprobarse, se ha decidido mantener todos los tachones incluidos en la libreta manuscrita.

III

(Única estancia del destartado estudio de EL CHICO QUE DIRIGE convertida en improvisada sala de ensayos. Un sinnúmero de libros desgastados, un microondas, una nevera Smeg, un sofá cama, una mesilla y restos de comida china, conviven con lo que podrían ser elementos de la utilería de una obra imposible).

EL CHICO QUE DIRIGE.- Bueno, esta escena está así bien. ¿Continuamos?

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Por qué yo?

EL CHICO QUE DIRIGE.- No sabía a quién llamar para algo así.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Cuándo fue la última vez que me llamaste?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Ahora estamos aquí los dos. Vamos a hacerlo. Además te has aprendido el texto en un tiempo récord, ¿cómo lo haces?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Memoria prodigiosa.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Quién me iba a sacar de este marrón si no?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Me das pena. Tienes suerte, porque me das pena.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Soy un pobre chico indefenso.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Lo que tienes es un morro que te lo pisas.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Venga va, me has dicho además que el texto te gusta.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Deformación profesional.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Sé que te gusta.

LA CHICA QUE ACTÚA.- No tenía nada mejor que hacer.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No tenías nada que hacer.

LA CHICA QUE ACTÚA.- No empezamos.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Quién empieza qué?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Siempre ha sido así.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No te pongas dramática.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Sólo tus cosas eran importantes. Nunca te gustó lo que yo escribía.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Eres actriz, no sabes escribir.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Y tú qué sabrás.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Lo sé mejor que tú.

LA CHICA QUE ACTÚA.- No sé para qué te aguanto.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Te doy pena, ¿recuerdas?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Tienes suerte.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿No estás preparada?

LA CHICA QUE ACTÚA.- No sé. Hay varias cosas que aún no acabo de ver.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Mira, las vemos sobre la marcha. Intentamos seguir haciendo las escenas del tirón. Y luego si quieres, detrás de cada una, paramos y comentamos, ¿vale?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Estás loco.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Veinticuatro horas, eso es todo lo que tenemos.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Si me hubieras llamado desde el principio, esto no habría pasado.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No hubieras venido.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Por eso no lo hiciste?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Mira, no te hagas tanto de rogar. Te va a venir también muy bien a ti. Es posible que lo vea gente interesante.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Espero que no... En estas condiciones... ¿No te da miedo que vaya a ser un churro?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Vamos bien.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Bien?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Dentro de lo que cabe. Te lo digo en serio. Casi te diría que ahora está la cosa mejor que antes.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Que no te oiga.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Pues que no me hubiera dejado tirado.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Esto es así. Un día te llaman y no puedes decir que no.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Llevábamos muchos meses ensayando.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Para lo que te ha servido.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Va a estar bien. Se va a joder. Va a estar muy bien.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Pues claro que sí. Deberías haberme llamado desde el principio.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Y si lo hubiera hecho y te hubieran llamado a ti?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Ahora esta obra tendría un solo actor.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Mira, no me des ideas. Cómo te gusta picarme.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Yo también me hubiera ido.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Y la pena que te doy.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Si me llaman, me marchó.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Ella no lo entendía y tú tampoco.

LA CHICA QUE ACTÚA.- No te pongas así.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No, y me jode, porque, ¿sabes?, no lo entendéis ninguna de las dos. Esperáis, ahí, a que os llamen, y seguís sin entenderlo. No llaman, y vosotras no os enteráis de nada, no tenéis ni puta idea.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Y tú sí.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No, yo tampoco. Pero al menos lo intento. Por eso hacemos esto. Para decirles que nosotros ya no esperamos nada de ellos. Nada. Lo entiendes.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Llevo demasiado tiempo esperando.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Olvídate de antes. Ahora estamos los dos aquí. Y me alegro, me alegro de que vayamos a hacer esto juntos. Me alegro de no haberte llamado para no haberte perdido cuando te llamaran ellos. Me alegro de que seas tú la que estés aquí. Ahora. ¿Trabajamos?

LA CHICA QUE ACTÚA.- A qué te crees que he venido.

IV

(Estancia donde reside desde hace algún tiempo LA ESCRITORA SIN HISTORIA).

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Me has traído el tabaco?

EL CONFIDENTE.- ¿Alguna vez no lo he hecho?

(LA ESCRITORA SIN HISTORIA abre el paquete e intenta inútilmente prender el mechero).

EL CONFIDENTE.- Anda, déjame a mí. *(Le enciende el cigarro).* Así que quieres marcharte. Te vas así, ¿de repente?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Antes tenía que haberlo hecho.

EL CONFIDENTE.- ¿Por qué ahora?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Ahora?

EL CONFIDENTE.- Sí, ahora, en este preciso instante. Ni antes, ni después.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Encontré una libreta.

EL CONFIDENTE.- ¿Dónde?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- En el parque.

EL CONFIDENTE.- ¿Estuviste en un parque?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Corriendo.

EL CONFIDENTE.- ¿De que huías?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No huía, sólo corría.

EL CONFIDENTE.- ¿Para qué?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- La gente va a los parques.

EL CONFIDENTE.- ¿Sabes quién es quien ha escrito esa libreta?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Eso qué importa.

EL CONFIDENTE.- No estás bien.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No he escrito ni una línea. Estoy muy dispersa. Tengo demasiadas historias en la cabeza. Necesito centrarme.

EL CONFIDENTE.- No entiendo nada.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Al empezar a leer comprendí que era lo que había estado esperando todo este tiempo.

EL CONFIDENTE.- ¿Qué estás buscando?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No lo sé, pero sé que en esa libreta lo encontraré.

EL CONFIDENTE.- Olvidate de la libreta. A mí no me engañas. ¿Qué estás buscando?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Ha pasado ya mucho tiempo.

EL CONFIDENTE.- No puedes irte. ¿A quién le voy a contar ahora mis nuevas aventuras?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Nuevas aventuras? No estabas ahora con ese ATS de la seguridad social tan estupendo.

EL CONFIDENTE.- Es un encanto... Uno nunca sabe... Ya sabes cómo soy... ¿De que va todo esto?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Es como un juego. ¿Cómo dice? (*Recordando*) "Esta libreta contiene muchos senderos. Una madeja de rutas que debes aprender a desentrañar."

EL CONFIDENTE.- ¿Cuánto hace que no sabes nada de él?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Cuando dejé de verle empecé a escribir.

EL CONFIDENTE.- Nunca le dijiste que la habías escrito tú.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- De saberlo nunca la hubiera intentado montar.

EL CONFIDENTE.- ¿No volviste a verle después?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Me fugué.

EL CONFIDENTE.- ¿Por qué dejaste de escribir, entonces?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Necesito cambiar de aires.

EL CONFIDENTE.- ¿Por qué hay preguntas que nunca me contestas?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- He encontrado lo que necesitaba.

EL CONFIDENTE.- ¿Y por eso me vas a privar de mi mejor amiga?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Tu única amiga.

EL CONFIDENTE.- ¿Y a dónde te "fugas" ahora?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Es un pueblo de la costa. No creo que esté muchos días.

EL CONFIDENTE.- Y eso, ¿cómo lo sabes? (*Poniendo*

un burlón tono trágico) "Una madeja de caminos que debes encontrar..." Oye, ¿no te habrás inventado el rollo este de la libreta para librarte de mí?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No seas tonto. Te enviaré una postal.

EL CONFIDENTE.- Ya nadie escribe cartas.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No seas así, será divertido. Tendré muchas cosas que contarte.

EL CONFIDENTE.- ¿Que contarme? Pensé que aquí el que hablaba era yo y tú sólo escuchabas.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Para lo que me ha servido.

EL CONFIDENTE.- (*Algo ofendido*) No sabía que fuera así.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No seas tonto. La tonta soy yo. Tengo una temporada muy mala.

EL CONFIDENTE.- Te vendría bien el contacto con otra gente como tú.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No tengo cuerpo.

EL CONFIDENTE.- Te haría bien.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No me hagas caso. No te preocupes. Te escribiré.

EL CONFIDENTE.- Que me da igual, que ya te he dicho que no te responderé. Que nada, que no cuela, que no insistas.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Nada, ni un poquito pequeño, unas letritas para una buena amiga.

EL CONFIDENTE.- ¿Buena? Si quieres historias, vengo y te las cuento. Aquí la que se supone que escribe eres tú, guapa.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Cómo eres, no te enfades.

EL CONFIDENTE.- No sabes cómo soy yo enfadado.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Sí, sí que lo sé. Me acuerdo aquella vez del danés, qué cabreo tenías, qué cara, te acuerdas cuando dijiste que ibas a...

EL CONFIDENTE.- No, por Dios, calla.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Sí, sí, fue muy bueno.

EL CONFIDENTE.- Oye, rica, que yo lo estaba pasando fatal.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Fatal, si decías que ibas a...

EL CONFIDENTE.- Basta.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- (*Imitándole*) "¡Déjame!"

EL CONFIDENTE.- Para.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- (*Continúa imitándole*) "¡Tú no lo entiendes!"

EL CONFIDENTE.- Tú nunca entiendes nada.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Y lo que te gusta que no te entienda.

EL CONFIDENTE.- Lo triste es que sólo me entiendes tú.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Tú crees?

EL CONFIDENTE.- No seas tonta.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Llevo una temporada muy mala, ya te lo he dicho.

EL CONFIDENTE.- Llevas demasiado tiempo sin salir.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No empecemos.

EL CONFIDENTE.- No, en serio. Déja de inventarte libretas. Tú lo que necesitas...

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Déjalo.

EL CONFIDENTE.- Sal.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Es lo que voy a hacer.

EL CONFIDENTE.- Sabes que no me refiero a esto. Tienes que afrontar que...

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Déjalo.
EL CONFIDENTE.- ¿Cuándo vamos a hablar de ello?
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Aquí el único que habla eres tú. ¿No recuerdas?
EL CONFIDENTE.- Bueno, no del todo. Menudas historias te marcas también tú a veces. Podrías haber sacado algo de alguna de ellas, ¿no?
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Pues, mira, no, no me han servido.
EL CONFIDENTE.- Pues había alguna muy interesante.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Oye, no vale dejar que me confíe y contraatacar. Que sabes que a la mínima te echo, ¿eh?
EL CONFIDENTE.- Sí, no sería la primera vez.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No empieces.
EL CONFIDENTE.- Bueno pues me voy.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Ya?
EL CONFIDENTE.- Sí. Es tarde. Sólo me pasé a saludar. Tengo a un señor médico, no un ATS, esperándome en casa.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Te echaré de menos.
EL CONFIDENTE.- Bueno, no será por mucho tiempo, ¿no?
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No me cambies. Sigue igual.
EL CONFIDENTE.- No te preocupes. Si me escribes, te responderé.

[...] [N. del E.:Tras este último parlamento y hasta la siguiente escena, la libreta presenta una página en blanco].

III V

(Café frecuentado por ilusionistas. EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO y LA MUJER DEL MALETÍN).

EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- Hola. *(Con un aire dubitativo)* No sé si...
LA MUJER DEL MALETÍN.- ¿Siempre vistes de este modo tan discreto?
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- ¿De cuál?
LA MUJER DEL MALETÍN.- Azul y verde, muerde.
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- No estoy muy acostumbrado a vestirme yo solo. Nunca fui muy bueno con los colores.
LA MUJER DEL MALETÍN.- Esa camisa verde es horrible. Y llegas tarde.
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- ¿Lo has traído?
LA MUJER DEL MALETÍN.- ¿Lo has traído tú?
(EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO se sienta junto a LA MUJER DEL MALETÍN).
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- ¿De qué va todo esto?
LA MUJER DEL MALETÍN.- Tú me das lo que tienes para mí y yo te doy lo que tengo para ti, ¿no?
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- ¿Por qué me has enviado esa carta?
LA MUJER DEL MALETÍN.- Yo no te he enviado nada.
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- ¿Quién te envía a ti?
LA MUJER DEL MALETÍN.- Sólo sigo las instrucciones de una carta que recibí hace tiempo. ¿No fuiste tú el remitente?

EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- ¿Qué hay detrás de todo esto?
LA MUJER DEL MALETÍN.- ¿Lo sabes tú?
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- ¿Por qué lo haces?
LA MUJER DEL MALETÍN.- Necesito lo que tienes. Lo que te llegó dentro de una carta.
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- Si tú no me enviaste la carta, ¿cómo sabes todo eso?
LA MUJER DEL MALETÍN.- Todo estaba explicado en mi carta. Me tenía que reunir con un hombre en un lugar determinado en un instante preciso. Debía entregarle el sobre cerrado que contenía la carta y él a cambio me daría este maletín. Según la carta, si hoy estaba justo aquí a esta misma hora aparecerías tú con otro sobre cerrado en el que habría algo para mí. Algo que llevo esperando mucho tiempo. Para conseguirlo sólo tengo que darte el maletín.
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- En mi carta ponía exactamente lo mismo. ¿Para qué todo esto?
LA MUJER DEL MALETÍN.- ¿Has traído mi sobre?
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- ¿Qué hay dentro de él?
LA MUJER DEL MALETÍN.- ¿Qué habrá dentro del sobre cerrado que a ti te darán si haces la entrega?
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- Sólo busco una explicación. Entender por qué lo hizo.
LA MUJER DEL MALETÍN.- Entonces dame el sobre.
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- ¿Nos conocemos de algo?
LA MUJER DEL MALETÍN.- Dámelo.
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- ¿A quién se le ha ocurrido todo esto?
LA MUJER DEL MALETÍN.- Dame mi sobre.
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- Lo recibí yo.
LA MUJER DEL MALETÍN.- Es mío.
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- Entonces ¿por qué no te lo enviaron directamente?
LA MUJER DEL MALETÍN.- Es por el maletín. Es la única forma de trasladarlo de un lugar a otro. Así se asegura la entrega.
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- ¿A dónde va el maletín?
LA MUJER DEL MALETÍN.- No lo sé. Mis instrucciones terminan aquí. ¿A dónde tienes que llevarlo tú?
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- No voy a llevar nada a ningún sitio.
(EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO se levanta de la silla).
LA MUJER DEL MALETÍN.- ¿Es que no lo entiendes?
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- No tengo humor para juegos.
LA MUJER DEL MALETÍN.- Necesito ese sobre.
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- Dile a quien quiera que te envíe que nadie juega conmigo.
LA MUJER DEL MALETÍN.- Aquí me trae lo mismo que a ti. Por favor, el sobre.
(Comienza a escucharse el tono de llamada del móvil de LA MUJER DEL MALETÍN. Ambos permanecen en silencio durante unos instantes).
EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- ¿No vas a cogerlo?

LA MUJER DEL MALETÍN.- Disculpa un momento. *(Descolgando).* ¿Sí? (...) Ah, hola. (...) Pensé que ya no lo harías. (...) Sí, en serio. (...) Intentando olvidarte. (...) No, ya no hay nada que me lo impida. (...) Pues ya no es tan importante. (...) ¿Eso te prometí? (...) Ya no huyo. (...) Y, por curiosidad, ¿a dónde me llevas? (...) Ya no dudo. (...) Ya no tengo miedo. (...) Allí estaré. (...) Te lo prometí.

(LA MUJER DEL MALETÍN cuelga el móvil. La camisa de EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO es ahora roja).

LA MUJER DEL MALETÍN.- Tu camisa...

EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- Es horrible, ¿no?

LA MUJER DEL MALETÍN.- Y ahora roja.

EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- Nunca fui muy bueno con los colores, ya te lo he dicho antes. ¿Qué pasará cuando entregué el maletín?

LA MUJER DEL MALETÍN.- Te darán tu sobre.

EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- Y, ¿qué contendrá?

LA MUJER DEL MALETÍN.- ¿Crees acaso que eso importa? ¿Crees acaso que estamos aquí sólo por un simple sobre? Podías haber leído la carta y haberla tirado a la basura y no haber hecho caso de todas las estrafalarias indicaciones que contenía. Pero no, no lo hiciste. Si estás aquí es porque quieres. Tienes un motivo.

EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- ¿Cómo sabes todo eso?

LA MUJER DEL MALETÍN.- He tenido tiempo para pensar.

EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- ¿Cuánto hace que recibiste esa carta?

LA MUJER DEL MALETÍN.- Dame el sobre.

EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- No, no pienso jugar a todo esto. Es de locos.

LA MUJER DEL MALETÍN.- Pues no juegues más. Coge el maletín y haz con él lo que te plazca. Deshazte de él, qué más da. No me importa. Pero dame mi maldito sobre. Por favor. Lo necesito.

(Tras dudarlo, EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO saca un sobre cerrado del bolsillo interior de su chaqueta).

EL HOMBRE DE LA CARTA CON EL SOBRE CERRADO.- Aquí tienes.

(LA MUJER coge el sobre y le entrega el maletín).

LA MUJER DEL SOBRE CERRADO.- Gracias.

(EL HOMBRE DEL MALETÍN intenta abrir la valija sin éxito).

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- ¿Y la llave?

LA MUJER DEL SOBRE CERRADO.- No hay llave.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- ¿Qué hay dentro del maletín?

LA MUJER DEL SOBRE CERRADO.- *(Tras un silencio incómodo)* Pensaba que tú me lo dirías.

VI

(Estudio de EL CHICO QUE DIRIGE).

EL CHICO QUE DIRIGE.- Espera un momento. No te muevas, quédate ahí. Vamos a repetirlo y ahora di la última frase picadita, sin hacer esa pausa ¿vale?

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Descansamos un rato?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Como quieras.

LA CHICA QUE ACTÚA.- *(Acercándose a su bolso y sacando el móvil)* Genial. *(Se pasea con el móvil por el estudio)* ¿Sabías que no tienes cobertura?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Los sótanos no suelen tenerla.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Cómo puedes vivir así?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Es lo que puedo permitirme.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Y si alguien quiere llamarte?

EL CHICO QUE DIRIGE.- No es tan terrible.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Es una tragedia. ¿Qué pasa si alguien quiere llamarme a mí?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Pensaba que estábamos ensayando.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Tienes fijo?

EL CHICO QUE DIRIGE.- No.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Cómo puedes vivir así?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Me molesta más la humedad, no tener ventanas, no tener la cédula de habitabilidad... "Loft con encanto en pleno centro de Madrid." ¿Qué quieres? Por ochocientos euros al mes no encontré nada mejor que el antiguo almacén de este edificio de oficinas. Además, no te preocupes, afuera en el descansillo sí que hay cobertura.

(LA CHICA QUE ACTÚA sin pensárselo se dirige a la salida. La puerta está cerrada).

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Cuándo has cerrado la puerta?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Estamos ensayando. Si la tuviera abierta podría entrar cualquiera.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Quién querría entrar a estas horas?

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Quién querría llamarte a tí? *(Ninguno de los dos responde).*

EL CHICO QUE DIRIGE.- *(Sacando las llaves del bolsillo y lanzándoselas)* Toma.

(LA CHICA QUE ACTÚA abre la puerta y sale. Pasan unos instantes. LA CHICA QUE ACTÚA regresa).

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿No ha habido suerte?

LA CHICA QUE ACTÚA.- A estas horas no viene nadie por aquí, ¿no?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Hasta el lunes no se ve ni un alma.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Vale. Entonces dejo el móvil en el descansillo por si me llaman.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Quién tiene que llamarte?

LA CHICA QUE ACTÚA.- *(Dándole las llaves)* Necesito un café.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Sírvete tú misma.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Necesito un cigarro.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Desde cuándo fumas?

(Mientras LA CHICA QUE ACTÚA se acerca a su bolso a coger el paquete de cigarrillos, EL CHICO QUE DIRIGE vuelve a cerrar la puerta con llave. Ella es incapaz de prender el encendedor. Él se acerca y lo hace por ella).

VII

(LA ESCRITORA SIN HISTORIA fuma mientras en una vieja gramola se escucha la que podría ser su voz).

"Dejarme llevar. Lo veo a él. Lo intento. Hazlo. ¿Por qué? ¿Para qué? Saberlo y dejarme llevar. Comprender. Hacer. Sentir. Ser. Debo hacerlo. Sé que debo hacerlo. Continúo. Busco pero no encuentro. Sé. Lo sé. Lo veo a él. Dejarme llevar."

"Que me entendiera. Los dos. Entiendo. Te entiendo. Juntos. Y quiero que tú me entiendas a mí. Que ande-

mos este camino de la mano. Tú me dices el qué y yo te sugiero el cómo. Ya no sé. No sé qué estoy haciendo. Aquí. Contigo.”

“Si quizás yo fuera capaz de decirte. Si tú intuyeras qué. No tendríamos por qué. Y tú lo sabes. Lo sabes muy bien. Que me gustaría andar este camino junto a ti. Agarrados de la mano.”

“Ansiosa. Por dejar esto atrás. Por dejarte atrás, para volver a encontrarte. A la vuelta de la esquina. La esquina de esa calle. Al lado de aquel bar en el que trabajaba. Donde apareciste con aquellas ropas estrafalarias. Y me pediste un cigarro. Y te dije que yo no fumaba. Y tú me aseguraste que lo haría. Donde me preguntaste algo más. Y esbocé por primera vez aquella sonrisa de soslayo.”

“En algún momento empecé a escribir. Y en otro dejé de hacerlo. Ya no tengo nada que contar. Y aunque lo sé, no quiero reconocerlo. Busco y no encuentro. ¿Cuándo te perdí?”

“Aquella primera noche no sé a dónde fuimos. Nunca me lo dijiste. Sé lo que hablamos. Y sólo tú sabes lo que hicimos.”

“Luego te fuiste. Y yo no me atreví a desaparecer contigo. La próxima vez lo haré, te dije. Llámame cuando vuelvas. Ya no tendré asuntos pendientes. Nada por lo que esperar. ¿A qué esperas?, me preguntaste. Nada que temer. Te lo prometí. Y, aún no sé por qué, tú me creíste.”

“Lo entiendo. Hoy no es ayer. Mañana, tal vez. Nunca. Nunca supe. A qué atenerme contigo. Te huía y siempre sabías donde encontrarme. Cuando creí que ya no me llamarías, lo hiciste. Y cuando al fin te perdí, no supe donde buscarte.”

“Por eso quiero irme lejos. Lejos para volver a encontrarte. Para cruzar una mirada. Como en aquella esquina. En la que me buscaste aquella vez. Al lado de aquel bar. Donde tú me pediste aquel cigarro. Al ver que yo no fumaba.”

(LA ESCRITORA SIN HISTORIA apaga el cigarrillo).

[...] [N. del E.: Tras esta última acotación y hasta la siguiente escena, la libreta presenta dos páginas y media en blanco].

IV VIII

(Los últimos trenes pasan de vez en cuando por el puente situado sobre una cantina. El ruido es atronador y las botellas del polvoriento mostrador tintinean a su paso. En una vieja gramola se escucha el final de “Get Back” de The Beatles. Sólo una mujer se deja caer a estas horas de la noche por aquí. Botella de cerveza, medio vacía. LA MUJER SOLITARIA está mirando fijamente al único cliente. EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA está tachando lo que acaba de escribir en una libreta. Al poco, comienza a escudriñar concienzudamente su vaso, medio lleno, de vino. Como si contuviera la palabra precisa que está buscando. Ella continúa observándole. EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA, como en un espasmo, se incorpora, recoge la libreta y se coloca al lado de LA MUJER SOLITARIA. Deja su vaso, ya casi vacío, sobre la barra. EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA baja la mirada).

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- Es tarde.

LA MUJER SOLITARIA.- Perdone, ¿qué hora es?

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- Aquí siempre es tarde.

LA MUJER SOLITARIA.- Debería irme.

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- ¿Por qué ha venido?

LA MUJER SOLITARIA.- No sabía a dónde ir.

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- Ése no es un motivo.

LA MUJER SOLITARIA.- ¿Cuál es el suyo?

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- Siempre vengo.

LA MUJER SOLITARIA.- Es tarde. Debería irme.

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- Acompañeme.

LA MUJER SOLITARIA.- ¿Por qué?

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- Para tener un motivo para quedarse.

LA MUJER SOLITARIA.- No podía estar en casa.

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- ¿Sabe? Al final, mi mujer acabará dejándome.

LA MUJER SOLITARIA.- No podía quedarme en casa esperando.

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- ¿A qué espera?

LA MUJER SOLITARIA.- ¿Por qué no está ahora con ella?

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- Yo trabajo todo el día. Si no, no llegamos a fin de mes. Cojo el tren. Me duermo. Luego, vengo aquí.

LA MUJER SOLITARIA.- Sin esperanza.

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- Llego a casa. Borracho. Y me duermo. Borracho. Al día siguiente, me pongo la ropa que mi mujer me ha dejado preparada y, sin desayunar, me voy al tren. Me duermo. Y trabajo. Si no, no llegamos a fin de mes. Vengo aquí. Bebo. Llego a casa. Borracho. Y me duermo.

LA MUJER SOLITARIA.- Pasa el tiempo tan rápido.

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- Siempre es tarde.

LA MUJER SOLITARIA.- ¿La quiere?

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- Podíamos tener otro hijo.

LA MUJER SOLITARIA.- Todos los días son iguales.

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- No nos entendemos.

LA MUJER SOLITARIA.- ¿Le quiere ella todavía?

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- Aún no sé por qué no lo tenemos.

LA MUJER SOLITARIA.- Hace ya tiempo que no espero nada.

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- Todo el mundo espera algo aquí.

LA MUJER SOLITARIA.- Debimos hacer aquel viaje. Teníamos un pacto privado, una especie de broma macabra que sólo nos hacía gracia a nosotros. Cuando me fugué con él para acompañarle en aquella gira, no se nos ocurrió nada mejor que hacer entre bolo y bolo. Por más que lo hubiéramos explicado nadie hubiera comprendido por qué lo hacíamos. En las cataratas del Niágara vimos desde donde se lanzaban al abismo. En el Empire State nos explicaron como sorteaban la valla de seguridad antes del salto. Después de que dejara maravillados a los japoneses con sus juegos de prestidigitación, deambulamos por el bosque de los suicidas al pie del monte Fuji. Vimos a los jóvenes nipones perderse para siempre en el fondo de un bote de pastillas o en el extremo de una soga. Leímos los carteles a la entrada que alentaban a la gente

a continuar viviendo y seguimos los lazos blancos colgados de los arbustos que marcaban el camino recorrido por aquél que ya era difunto. Vimos los móviles, la ropa, las notas, y ayudamos a los voluntarios a descolgar los cuerpos y a recoger las mochilas abandonadas por los estudiantes. Recuerdo que encontramos el cuerpo inerte de una joven bajo la sombra de un abeto. En su regazo descansaban dos copas de sake, testigos de una muerte por envenenamiento. Por más que los buscamos, nunca encontramos los restos de aquél que debió acompañarla en su brindis postrero. ¿Sabría él que sería la última ocasión en la que se mirarían a los ojos? ¿Sabría él que el contenido de su copa era inocuo? Contemplando el cuerpo de aquella chica intenté imaginar qué sintieron en aquel instante, en el que cada uno entregó su destino a una copa que podía ser la antesala de un mortal desenlace. De vuelta al hotel en Sinjuku, en aquella habitación en la que casi tocábamos el cielo, hicimos el amor y con un brindis de Asahi nos prometimos que el año que viene visitaríamos el Golden Gate. Aunque vivíamos al día, no echábamos nada en falta. Entonces nació él. (Pausa). ¿Qué busca usted?

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- Nada. Ya no busco nada. No tengo tiempo de buscar nada. Si no, no llegamos a fin de mes. (Pausa). Y usted, ¿qué busca?

LA MUJER SOLITARIA.- En su lecho de muerte mi madre me dijo: “Recuerda siempre que cada segundo que pasa eres más vieja. Cada segundo que pasa estás más muerta”.

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- Cuando llegas al final del camino, lo andado parece inútil. Es tarde.

LA MUJER SOLITARIA.- Hoy decidí no quedarme esperando.

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- Y vino aquí.

LA MUJER SOLITARIA.- De pequeña entretenía las noches fantaseando lo que haría cuando fuera mayor. Ahora, no recuerdo qué quería ser. ¿Cuándo llegó el día en que me hice mayor?

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- El 23 de marzo de 1918, el gran Chung Ling Soo, se disponía a atrapar con los dientes la bala que le dispararía su asistente disfrazado de bóxer. Como en tantas otras veladas su esposa, Sue Sing, ofreció el proyectil a un miembro del público para que lo firmara. De vuelta al escenario, se lo entregó a su ayudante y éste cargó el fusil, respiró profundamente y apuntó al mago, que ya sostenía por aquel entonces el plato de porcelana donde escupiría la bala. El estrépito de la descarga dejó aturdida a toda la concurrencia. Pero algo había cambiado esa noche en aquel teatro londinense. El plato ya no descansaba sobre sus manos y se hacía añicos al impactar contra el suelo de madera. Nadie sabía qué hacer o qué decir. Fue entonces cuando el gran Chung Ling Soo susurraría sus últimas palabras lejos de su Brooklyn natal. “Dios mío, me han disparado”. Ésa sería la primera ocasión en diecinueve años que William Ellsworth Robinson hablaría en inglés en público. Todos descubrieron entonces que su mejor ilusión había sido él mismo. Pero eso a él ya no le importaba. Camino del hospital sólo había una pregunta que una y otra vez le asaltaba. Y es que el gran Chung Ling Soo acabó dejando este mundo sin llegar si quiera a imaginarse el motivo de su muerte. Era sábado. (Pausa). Mi padre solía contarme esa historia, quizás con la esperanza vana de que algún día fuera capaz de atrapar una bala entre los dientes. De la única cosa que me arrepiento es de no haber intentado nunca semejante proeza.

LA MUJER SOLITARIA.- Antes de irme a la cama, le dejo

preparada la ropa del día siguiente. Él siempre llega a la misma hora. Aunque le aguardo, nunca me encuentra levantada, y entra a hurtadillas en el dormitorio porque cree que ya estoy dormida. A veces, cuando le oigo que empieza a roncar, me incorporo y velo su sueño durante horas. Cada día parece más joven y yo... Tuve un bebé.

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- ¿Cómo se llama?

LA MUJER SOLITARIA.- Lo debimos abandonar en una barca de juncos. Sé que todo fue culpa mía. Yo decidí por los dos. Nunca debí imponerle mis deseos. Nos quisimos como hermanos y nos casamos por amor. Eso creía yo. (Pausa). Cuando tuve por primera vez a mi hijo entre mis brazos empecé a llorar. Entonces no lo sabía, pero no lloré de alegría, no. Lloré de rabia por haber engendrado aquel niño enfermo que tenía contra el pecho. (Pausa). Cambiamos de casa. Lejos de la ciudad. Era por su bien. Una enfermedad rara. Eso decían los médicos. Con todo el dinero que gastábamos en ellos no hubiéramos podido permitirnos nada mejor. Él tiene que buscarse un trabajo fijo. Abandonar sus sueños de juventud para vivir de un trabajo gris que le devora el alma. Allá en la ciudad, ahora más lejos que nunca. Nosotros aquí junto a un mar que detesto. Trabajar todos los días para comprarle sus medicinas al pequeño. Un niño que necesita de atenciones constantes. No puedo dejarle sólo ni un instante. Ya no puedo escribir ni un parlamento. Renunciamos a nuestra vida por una criatura que no nos atrevemos a reconocer que odiamos. El vientre me hierva. Y a él ya no le importa. Hubiera preferido perderle para siempre en aquella barca de juncos. (Pausa). Le he estado observando y no ha parado de escribir ni un instante.

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- ¿Me ha estado espiando todo este tiempo?

LA MUJER SOLITARIA.- ¿Qué hay escrito en esa libreta?

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- (Alargándole la libreta y mirándole a la cara) Quiero que la lea.

LA MUJER SOLITARIA.- (Mirándole a los ojos) ¿Cree que debería?

(Tras un instante eterno, ambos vuelven a apartar la mirada).

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- Hágalo.

LA MUJER SOLITARIA.- No sé si sabría qué hacer con ella. (Retirándose) Es tarde. Debería irme.

EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA.- ¿Me esperarás despierta?

LA MUJER SOLITARIA.- Siempre espero. (EL HOMBRE ATRAPADO EN LA RUTINA se levanta, se acerca a LA MUJER SOLITARIA y la besa con ternura).

IX

(Estudio de EL CHICO QUE DIRIGE. Él está besando a LA CHICA QUE ACTÚA. Ella se aparta).

LA CHICA QUE ACTÚA.- Esto no viene en el texto. (EL CHICO QUE DIRIGE vuelve a besarla).

EL CHICO QUE DIRIGE.- Tiene sentido ¿no? (LA CHICA QUE ACTÚA se aparta del todo).

LA CHICA QUE ACTÚA.- Me he perdido hace rato.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Creo que esta escena está basada en la fábula de Izanami e Izanagi.

LA CHICA QUE ACTÚA.- No me refiero sólo a esta escena. ¿Qué significa todo esto exactamente?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Eso es lo que tenemos que descubrir.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Tú ya lo sabes, ¿no?

EL CHICO QUE DIRIGE.- No quiero saberlo. ¿Para qué ensayamos si no?

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Qué persigue ella?

EL CHICO QUE DIRIGE.- No lo sabe ni ella misma.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Por qué me mientes?

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¡Qué dices!

LA CHICA QUE ACTÚA.- No te importa, ¿verdad?

EL CHICO QUE DIRIGE.- El qué no me importa.

LA CHICA QUE ACTÚA.- No te importa una mierda.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No sé de qué estás hablando.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Qué hacemos aquí?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Estamos ensayando una obra.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Y una mierda.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Qué estamos haciendo si no?

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Tanto tiempo ha pasado?

Ahora ya nada te importa, ¿verdad?

EL CHICO QUE DIRIGE.- No tienes ni idea.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Sí, sí que la tengo.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No, no la tienes. Tú no sabes lo que es arriesgarlo todo.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Arriesgarlo todo? A ti parece que te va todo bastante bien. Yo no podría permitirme esa nevera.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Tan poco os pagan a las camareras?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Soy actriz.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Hay alguna diferencia?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Me voy. *(Al intentar abrir la puerta y comprobar que está cerrada)* Dame las llaves.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Estamos ensayando.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Estamos ensayando? Sé que te importa una mierda. No sé por qué quieres que ensayemos esta obra, pero sé que te importa una mierda.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Eso no es verdad.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Qué hay dentro exactamente?

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿No lo entiendes?

LA CHICA QUE ACTÚA.- No, no lo entiendo. Antes tenías respuestas para todo y ahora...

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Qué más da lo que haya dentro?

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Qué coño quieres contar con este montaje?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Todavía no hemos terminado de ensayar.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Yo sí que he terminado.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Tiene que estrenarse mañana.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Te importa una mierda.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Me importa mucho.

LA CHICA QUE ACTÚA.- No es lo mismo. Ya nada es lo mismo.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Necesito que esta obra se estrene mañana.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Lo necesitas o lo quieres? No puedo más. Dame las llaves.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Si no estreno mañana tengo que devolver el dinero de la subvención.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Subvención? Creí que hacíamos esta obra por amor al arte. Que no había dinero.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Y no lo hay.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Y la subvención?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Yo tampoco podía permitirme esa nevera.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Te has gastado toda la subvención en una nevera?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Y en el sofá, en la mesilla...

LA CHICA QUE ACTÚA.- Dame las llaves.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Si no estrenamos... Ya no tengo el dinero.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Porque te lo has gastado.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No tenía más dinero.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Trabaja.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿De camarero como tú?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Dame las llaves.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Lo siento.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Dame las putas llaves.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Quédate, por favor. Hazlo por mí.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Solía hacer muchas cosas por ti. Solíamos hacer muchas cosas juntos. Por amor... al arte. Pero no por dinero.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Necesito estrenar la obra. A mí tampoco me convence del todo, pero mañana tiene que estrenarse.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Dame las llaves.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Me la mandó la autora. No sé muy bien por qué a mí. No la conozco de nada. Ni siquiera la he visto. Creo que el texto no está ni terminado del todo. Pero nos dieron la subvención. Y no podía decir que no. No tenía dinero.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Yo tampoco tenía dinero después de...

EL CHICO QUE DIRIGE.- Podemos hacerlo. Podemos hacerlo, los dos, juntos. Como antes.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Por dinero?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Olvídate de eso.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Cómo quieres que lo olvide?

EL CHICO QUE DIRIGE.- No te aguanto.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Lo sé, por eso no funcionó.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No, no fue por eso.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Nadie la llamó, ¿verdad?

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Qué dices?

LA CHICA QUE ACTÚA.- No la llamó nadie, ¿verdad? Se fue porque descubrió que no ibas a pagarle nada.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Sabía desde el principio que no había dinero.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Sabía desde el principio que te habías gastado todo el dinero en amueblar tu estudio de mierda?

EL CHICO QUE DIRIGE.- No entiendes nada.

LA CHICA QUE ACTÚA.- No, no lo entiendo.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Nunca lo has hecho.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Tú tampoco lo entendiste.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Mira, dejémoslo. Vamos a centrarnos en esto. Lo estás haciendo genial. En serio. Ya nos queda muy poco.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿No vas a darme las llaves?

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Qué nos ha pasado? No recuerdas lo que disfrutábamos antes.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Sí, sí que lo recuerdo.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Volvamos a hacer lo mismo.

LA CHICA QUE ACTÚA.- No, hagámoslo mejor.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Ésta es mi chica.

LA CHICA QUE ACTÚA.- No pienso volver a vestirme de Edipo, ¿eh?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Estuvo bien.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Fue un poco desastre.
EL CHICO QUE DIRIGE.- Nos lo pasamos bien.
LA CHICA QUE ACTÚA.- Te lo pasaste tú bien. Nunca entendí por qué querías que yo hiciera de Edipo.
EL CHICO QUE DIRIGE.- Para que expiaras tus culpas.
LA CHICA QUE ACTÚA.- Tú sí que tienes culpas.
EL CHICO QUE DIRIGE.- Yo siempre tengo la culpa de todo. Ya estoy acostumbrado. Hasta lo he echado de menos durante estos meses.
LA CHICA QUE ACTÚA.- Estoy cansada, ¿nos queda mucho?
EL CHICO QUE DIRIGE.- En un par de horas terminamos. Está quedando todo muy bien. Y mañana por la tarde estrenamos y se acabó.
LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Estás seguro? ¿Estás seguro de que se acabó?

X

(La mar en calma. Varios aparejos descansan sobre el arenal invitando a los peces a morder el anzuelo).

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Cuánto hay que esperar?
EL VIEJO QUE PESCA.- Lo que uno esté dispuesto.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- *(Tras un largo silencio)* ¿Y cuándo pican?
EL VIEJO QUE PESCA.- Cuando quieren.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- *(Tras otro largo silencio)* ¿Y si no quieren?
EL VIEJO QUE PESCA.- Hay que esperar más. *(Silencio)*. Nunca ha pescado, ¿cierto?
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Por qué lo dice?
EL VIEJO QUE PESCA.- No sabe esperar.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Hubo un tiempo en el que sabía esperar.
EL VIEJO QUE PESCA.- Habla demasiado. Para pescar, hay que saber esperar, en silencio.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- También sabía callar.
EL VIEJO QUE PESCA.- Eso está bien.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿El qué?
EL VIEJO QUE PESCA.- Que sepa callar. Entonces sólo tiene que recordar cómo se hacía.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Le molesta que hable?
EL VIEJO QUE PESCA.- La charla y la pesca no son comadres.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Entonces me callo. *(Tras un largo silencio)* ¿Cuál es el cebo?
EL VIEJO QUE PESCA.- Tita.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Es un gusano?
EL VIEJO QUE PESCA.- Del atlántico. *(Silencio)*. He puesto de los medianos. De ración. *(Silencio)*. Son así de largos, como el dedo meñique, y el doble de gordos. *(Silencio)*. Para anzuelarlo hay que utilizar una aguja especial, algo más gruesa. Hay que metérsela por la boca con cuidado para no reventarlo. *(Silencio)*. En la tienda dicen que en China se los comen fritos en los restaurantes.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Y qué se pesca con eso?
EL VIEJO QUE PESCA.- Lubinas, doradas, sargos...
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Tanto?
EL VIEJO QUE PESCA.- No tanto. Por aquí pican poco.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Y por qué no pesca en otro sitio?
EL VIEJO QUE PESCA.- Desde que me jubilaron siempre he pescado aquí.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Nunca ha vuelto a salir a pescar?
EL VIEJO QUE PESCA.- Dejé la barca amarrada en el puerto. *(Silencio)*. Nunca he vuelto a usarla. *(Silencio)*. De noche en noche la cogen los jóvenes, ya sabe, para hacer sus cosas. *(Silencio)*. Pero a mí la barca ya no me importa. Ahora vengo todos los días aquí a pescar. En silencio.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Ahora el que habla es usted.
EL VIEJO QUE PESCA.- Me gusta hablar si la conversación es buena.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Podemos hablar, ¿entonces?
EL VIEJO QUE PESCA.- Mejor no. Si no, no pican. No son tontos.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Más bien lo que no son es sordos.
EL VIEJO QUE PESCA.- Sarcasmo. Cuando oí la palabra me pareció que era un buen nombre para un chuchó. *(Silencio)*. La miré en el diccionario. Yo tengo un diccionario, ¿sabe? *(Silencio)*. Lo consulto mucho. En cuanto oigo algo que no entiendo, lo busco en el diccionario y ahí está. *(Silencio)*. Es una palabra bonita "sarcasmo". *(Silencio)*. Usted se burla, como todo la gente que viene aquí, y eso es sarcasmo. Eso ponía en el diccionario.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Ponía todo eso? *(No recibe respuesta. Tras un largo silencio)* ¿Qué hace todo este tiempo aquí?
EL VIEJO QUE PESCA.- Pescar.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Y si no pican?
EL VIEJO QUE PESCA.- A mí eso me da igual yo sigo pescando.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Y si pican?
EL VIEJO QUE PESCA.- Intento desanzuelarlos sin que sufran. Y si puedo los devuelvo a la mar.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Los devuelve?
EL VIEJO QUE PESCA.- A veces se tragan el anzuelo hasta las tripas y eso no se puede quitar.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Por qué los deja escapar?
EL VIEJO QUE PESCA.- Hay peces que es mejor no pescar. *(Silencio)*. Además a mí no me gusta el pescado.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Y entonces para qué pesca?
EL VIEJO QUE PESCA.- Se nota que usted no es de aquí.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- He venido buscando una historia.
EL VIEJO QUE PESCA.- Aquí nunca pasa nada.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Por eso es un buen sitio para pescar, ¿no?
EL VIEJO QUE PESCA.- Ha vuelto a hacerlo. No pueden evitarlo.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿El qué?
EL VIEJO QUE PESCA.- El sarcasmo.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Si usted lo dice.
EL VIEJO QUE PESCA.- No lo digo yo, lo pone en el diccionario.
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Y usted se fía?
EL VIEJO QUE PESCA.- Mienten mucho ustedes. A

todos les pasa lo mismo. Dicen una mentira y se pasan el resto de su vida inventando embustes para taparla.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Mi mejor amigo, en realidad mi único amigo de un tiempo a esta parte, hace exactamente lo que usted dice. ¿Cuál sería la primera mentira que dijo y que lo desencadenó todo?

EL VIEJO QUE PESCA.- ¿A qué ha venido?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Estoy de paso.

EL VIEJO QUE PESCA.- ¿Hasta cuándo piensa quedarse?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- He venido para escribir.

EL VIEJO QUE PESCA.- Éste es un sitio tranquilo.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- He venido buscando una historia.

EL VIEJO QUE PESCA.- Aquí nunca pasa nada.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- He venido aquí por esta libreta.

EL VIEJO QUE PESCA.- ¿Quién la escribió?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Creo que no le conozco. ¿Le extraña?

EL VIEJO QUE PESCA.- No. No me extraña. Usted no es de aquí. Se nota que en la ciudad no tienen nada que hacer. Se aburren mucho en la ciudad ustedes. Van corriendo a todos lados y cuando no saben qué hacer se pasan por aquí a hacernos preguntas. Y usted viene aquí por una libretilla que no sabe ni quien ha escrito. No están bien en la ciudad. No sé por qué corren tanto si luego no saben a dónde ir.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Es eso sarcasmo?

EL VIEJO QUE PESCA.- Eso decía el diccionario.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Cuénteme qué pasó aquel día.

EL VIEJO QUE PESCA.- Aquí nunca ocurre nada.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Cuénteme entonces lo que sucedió aquel día en el que sí que ocurrió algo.

EL VIEJO QUE PESCA.- Me paso el día aquí pescando. Yo nunca me entero de nada.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Cuénteme lo que sepa. (*Silencio*). Por favor.

EL VIEJO QUE PESCA.- ¿Y me deja tranquilo?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Si me lo cuenta me marchó.

EL VIEJO QUE PESCA.- (*Tras un largo silencio*) De chicos eran unos de tantos veraneantes que se ennovian en el pueblo. (*Silencio*). Pasados los años vinieron aquí a vivir. A ella nunca la vi. Casi no salía de casa. Y él trabajaba en la ciudad todo el día. A última hora, te lo podías encontrar en la cantina.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿A qué vinieron?

EL VIEJO QUE PESCA.- Se notaba que no eran de aquí.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Qué es lo que sucedió?

EL VIEJO QUE PESCA.- Era un día como otro cualquiera. Acababa de colocar los aparejos y, de repente, escuche aquel ruido. Las mujeres abandonaban sus labores y corrían enloquecidas buscando las sirenas. El hombre estaba tendido en el suelo con una copa en la mano. Unos enfermeros intentaron reanimarlo. Era la primera vez que venía una ambulancia al pueblo.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Qué es lo que ocurrió exactamente?

EL VIEJO QUE PESCA.- Todos sabíamos que algo así tenía que pasar, tarde o temprano.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Por qué?

EL VIEJO QUE PESCA.- Ella no estaba bien de la azotea. “¿Qué quiero? ¿Qué quiero?”. Era lo único que decía. La encerraron en un sanatorio y tiraron la llave. No ha vuelto. No creo que vuelva nunca.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Usted los conocía personalmente?

EL VIEJO QUE PESCA.- Nunca quisieron pescar conmigo.

[...] [N. del E.: Tras este último parlamento y hasta la siguiente escena, la libreta presenta media página en blanco].

✦ XI

(*EL HOMBRE QUE SIEMPRE QUISO SER MAGO está a punto de presentar uno de sus juegos preferidos*).

EL HOMBRE QUE SIEMPRE QUISO SER MAGO.-

Ahora para este juego necesito un voluntario. (*Acercándose al público*) No sean tímidos. Esto no duele. (*Dirigiéndose a una JOVEN CON AIRE DE HEROÍNA*) Te importa salir conmigo al escenario.

(*LA JOVEN CON AIRE DE HEROÍNA, algo turbada al sentirse el centro de las miradas, acaba accediendo y acompaña a EL HOMBRE QUE SIEMPRE QUISO SER MAGO de regreso al escenario*).

EL HOMBRE QUE SIEMPRE QUISO SER MAGO.-

(*dirigiéndose a la muchacha*) ¿Sabes lo que es una tragedia? (*LA JOVEN CON AIRE DE HEROÍNA no responde*) ¿Sabes en qué consiste una tragedia clásica? (*LA JOVEN CON AIRE DE HEROÍNA no sabe qué responder*) No te preocupes, yo te lo explico. Para toda tragedia clásica hacen falta dos elementos: Un héroe que, si no te importa serás tú, en este caso serás la heroína, y un destino, que como buen oráculo, sólo conozco yo. Ahora lo que voy a hacer es (*sacando un papelito y un lapicero del bolsillo interior de su chaqueta*) escribir en este papel tu destino. (*Mientras escribe*) ¿Sabes cuál va a ser tu destino? (*LA JOVEN CON AIRE DE HEROÍNA sigue sin saber qué responder*) No te preocupes, lo sabrás en unos instantes. (*Al terminar de escribir, dobla el papel y se lo entrega a un señor del público escogido al azar*) ¿Le importa custodiar mi predicción? Muchas gracias. Bien, pues vamos a empezar. Y para ello vamos a necesitar un juego de dominó que amablemente me traerá mi ayudante, a quien recibiremos con un fuerte aplauso.

(*Al abrigo de los aplausos LA CHICA QUE ACTUABA sale de entre bastidores y coloca una arqueta de nácar sobre una mesita con un tapete. Abandona el escenario tras hacer una graciosa reverencia*).

EL HOMBRE QUE SIEMPRE QUISO SER MAGO.-

(*dirigiéndose a la muchacha*) ¿Sabes jugar al dominó? (*LA JOVEN CON AIRE DE HEROÍNA responde afirmativamente con un tímido gesto*) Bien. Eso está muy bien. Sobre todo porque si no, no podríamos jugar esta partida. (*Extrayendo las fichas de la arqueta y extendiéndolas boca arriba sobre el tapete*) Aquí tenemos un juego de dominó completo. Ahora te voy a pedir que, como heroína que eres, elijas con qué ficha quieres comenzar. Ya sé que normalmente se empieza con el seis doble, pero tú puedes elegir comenzar con la ficha que prefieras. Al fin y al cabo tú eres la heroína y está en juego tu destino.

(*LA JOVEN CON AIRE DE HEROÍNA coloca una de las fichas en medio del tapete*) Bien. Has escogido libremente la ficha que tú has querido, ¿no? ¿Quieres cambiar? No. ¿Seguro? Bien. ¿Sabes lo que acabas de hacer? (*Dirigiéndose al público*) Acaba de tomar su primera decisión y con ella ha cometido la hamartia, el error trágico que inexorablemente le llevará a enfrentarse a su destino. (*A la muchacha*) Ahora te pido que vayas colocando las fichas que tú prefieras como si estuvieras jugando una partida contigo misma. Coloca las fichas que creas conveniente en el orden que estimes oportuno pero eso sí, siguiendo las reglas del dominó. (*Mientras LA JOVEN CON AIRE DE HEROÍNA sitúa las fichas sobre el tapete dibujando un caprichoso recorrido, el prestidigitador se dirige al público*) Ahora verán cómo el héroe va poco a poco recorriendo el camino que cree que es el más propicio. Sabe que su destino está marcado pero esto no le impide adentrarse en las sendas que piensa que nadie conoce. Las fichas poco a poco se van ordenando espontáneamente sobre el tapete según las decisiones que el héroe va adoptando. El héroe se siente libre pero, ¿realmente lo es? (*Al ver que la joven ya ha colocado un tercio de las fichas*) ¿Quieres cambiar algo? (*La muchacha no entiende*) ¿Quieres alterar el curso de la partida para intentar engañar al destino? Si quieres puedes cambiar parte de la partida y volver a comenzar (*LA JOVEN CON AIRE DE HEROÍNA retira las últimas cuatro fichas que había colocado*) Bien, ahora puedes seguir. (*LA JOVEN CON AIRE DE HEROÍNA vuelve a situar las fichas con decisión. EL HOMBRE QUE SIEMPRE QUISO SER MAGO se dirige al público*) Ha escogido variar la jugada e intentar recorrer ahora un camino distinto. Pero, ¿le llevará a otro destino? ¿Sabes? La gente cuando descubre que el porvenir está escrito, escrito en un papel como el que acabo de entregarle a ese gentil señor, experimenta sentimientos encontrados. Hay personas que sostienen que si eso fuera así, sería algo angustioso. ¿De qué serviría el libre albedrío si hagamos lo que hagamos el resultado va a ser el mismo? En cualquier caso no todo el mundo opina de igual forma. Hay a quienes el pensamiento de un destino prefijado, les reconforta. Sienten que se encuentran en un mundo ordenado, cuyas leyes impiden que las desviaciones del hombre rompan la armonía del cosmos (*Volviendo a dirigirse a la muchacha que ya ha colocado más de las dos terceras partes de las fichas*) ¿Te gusta cómo llevas la partida? ¿Quieres volver a cambiar? (*LA JOVEN CON AIRE DE HEROÍNA niega con la cabeza*) No, ¿seguro? (*La joven vuelve a rechazar el ofrecimiento del prestidigitador*) Bien. ¿Sabes lo que acabas de hacer? (*Al público*) Como todo héroe que se precie acaba de experimentar la hbris, el orgullo trágico. Aunque sabe que su destino está cercano y es inevitable, se obstina en continuar con su lucha irracional. (*A LA JOVEN CON AIRE DE HEROÍNA*) Por favor, termina la partida. (*De nuevo al público*) Ya casi ha terminado el juego. El héroe poco a poco va colocando las fichas que restan, las desesperadas últimas decisiones que cree tomar libremente para escapar de su destino. ¿Ya está? (*La muchacha asiente*) Bien. La partida ha concluido. Tú has colocado las fichas siguiendo el orden que has creído más adecuado, ¿no es así? (*La joven vuelve a asentir*) Bien. Has situado todas y cada una de las fichas sobre el tapete siguiendo un orden que nadie te ha marcado. ¿Estoy en lo cierto? (*La muchacha asiente de nuevo*) Bien, entonces ya es hora de que te enfrentes a tu destino. La partida que, volvamos a recordar, se ha desarrollado como tú has querido, ha terminado con un seis en un extremo y con un

inquietante vacío en el otro. Al final del camino lo tienes todo, pero no encuentras nada. Un seis en un extremo y un vacío en el otro. Y ahora, como todo héroe, al concluir la tragedia debes experimentar la anagnórisis, el reconocimiento inesperado que te llevará a asumir que tu destino era inevitable (*Dirigiéndose al señor del público al que entregara el papel*) La partida ha terminado con un seis en un extremo y con un inquietante vacío en el otro. Por favor, ¿puedes leer lo que yo había escrito?

EL SEÑOR DEL PÚBLICO.- (*Leyendo el papel*) “La partida terminará con un seis en un extremo y un inquietante vacío en el otro.”

EL HOMBRE QUE SIEMPRE QUISO SER MAGO.- (*Dirigiéndose a LA JOVEN CON AIRE DE HEROÍNA que ni sale de su asombro ni termina de comprender el alcance de lo que acaba de suceder*) Muchas gracias por tu colaboración. No tengas miedo, el destino a veces no es tan malo. Sólo recuerda que, como decía Eurípides, “aquel a quien los dioses quieren destruir, primero lo vuelven loco.”

(*Gran aplauso*).

XII

(*Estudio de EL CHICO QUE DIRIGE. Tras aprovechar una inesperada y espontánea coyuntura sexual, los dos están vistiéndose*).

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Qué te parece?

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Cómo?

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Qué tal vamos?

EL CHICO QUE DIRIGE.- No vamos por mal camino.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Anda dame un cigarro.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No paras de fumar.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Te molesta?

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Por qué siempre me echabas la culpa de todo? Creo que nunca dejaste de hacerlo. Ni cuando dejamos de vernos durante unos meses. Ni cuando desapareciste para siempre. Yo fui la excusa perfecta. Tu excusa para no reconocer nunca tu parte de culpa en todo lo que te sucedió.

(*LA CHICA QUE ACTÚA se acerca a la mesilla y coge un cigarrillo del paquete. De nuevo es incapaz de prender el mechero y él acaba haciéndolo por ella*).

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Tú no fumas?

EL CHICO QUE DIRIGE.- No.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿No te gustó?

EL CHICO QUE DIRIGE.- No me apetece.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Antes fumabas.

EL CHICO QUE DIRIGE.- A veces.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Pues fúmate un cigarro.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No me apetece.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Si fumas, fumas. Y si no fumas, no fumas.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Me tengo que fumar un cigarro para que te quedes tranquila?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Lo normal es que te apetezca.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Y si no es así?

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Por qué siempre lo haces todo tan complicado?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Anda trae.

LA CHICA QUE ACTÚA.- No lo hagas por mí, ¿eh?

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿En qué quedamos?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Mira déjalo.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Hace cuánto tiempo que no actuabas?

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Es que lo hago mal?
EL CHICO QUE DIRIGE.- Es por hablar de algo.
LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Por hablar de lo mal que lo hago?
EL CHICO QUE DIRIGE.- No lo haces mal.
LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Hace cuánto que no diriges?
EL CHICO QUE DIRIGE.- Quieres discutir, está claro que quieres discutir.
LA CHICA QUE ACTÚA.- Sin conflicto, no hay teatro.
EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Nunca paras de actuar?
LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Dejas tú alguna vez de dirigirlo todo?
EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Por qué tenemos que estar todo el rato discutiendo?
LA CHICA QUE ACTÚA.- Déjame fumar tranquila.
EL CHICO QUE DIRIGE.- Bien.
LA CHICA QUE ACTÚA.- Gracias.
EL CHICO QUE DIRIGE.- De nada.
LA CHICA QUE ACTÚA.- Vale.
EL CHICO QUE DIRIGE.- Bueno.
LA CHICA QUE ACTÚA.- Está bien.
EL CHICO QUE DIRIGE.- No importa.
LA CHICA QUE ACTÚA.- No te preocupes.
EL CHICO QUE DIRIGE.- No es nada.
LA CHICA QUE ACTÚA.- Lo sé.
EL CHICO QUE DIRIGE.- Déjémoslo estar.
LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿El qué?
EL CHICO QUE DIRIGE.- Lo que te pasa.
LA CHICA QUE ACTÚA.- A mí no me pasa nada.
EL CHICO QUE DIRIGE.- Si tú lo dices.
LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Qué me pasa?
EL CHICO QUE DIRIGE.- Nada, nada.
LA CHICA QUE ACTÚA.- A ti sí que te pasa algo.
EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿El qué?
LA CHICA QUE ACTÚA.- Tú sabrás.
EL CHICO QUE DIRIGE.- No, yo no lo sé.
LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Quieres discutir?
EL CHICO QUE DIRIGE.- Sin conflicto, no hay teatro.
LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Ahora el que actúas eres tú?
EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Y tú la que diriges?
LA CHICA QUE ACTÚA.- No me dejarías.
EL CHICO QUE DIRIGE.- No sabes.
LA CHICA QUE ACTÚA.- A mí lo que me gusta es escribir.
EL CHICO QUE DIRIGE.- Tampoco sabes.
LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Tú que sabrás?
EL CHICO QUE DIRIGE.- Lo intentaste, pero fuiste incapaz.
LA CHICA QUE ACTÚA.- He cambiado mucho en estos meses.
EL CHICO QUE DIRIGE.- No tanto.
LA CHICA QUE ACTÚA.- Voy a escribir.
EL CHICO QUE DIRIGE.- Eres muy buena actriz, no pierdas el tiempo.
LA CHICA QUE ACTÚA.- Estoy harta de sólo interpretar, quiero crear.
EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Interpretar no es crear?

[...] [N. del E.: En esta parte, tal y como corrobora la paginación de la libreta original, faltan tres hojas que podrían haber sido arrancadas].

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Por qué quieres que discutamos?
LA CHICA QUE ACTÚA.- Es todo tan aburrido cuando no lo hacemos.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Te aburrías conmigo?
LA CHICA QUE ACTÚA.- Ese no era el problema.
EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿De verdad piensas eso de los directores y los actores?
LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿De verdad piensas eso de mí?
EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿El qué?
LA CHICA QUE ACTÚA.- Lo que estás pensando.
EL CHICO QUE DIRIGE.- Yo no estoy pensando nada.
LA CHICA QUE ACTÚA.- Te oigo pensar.
EL CHICO QUE DIRIGE.- Tengo hambre. (*Se acerca a la mesilla*). Creo que quedaba algo por aquí. ¿Quieres medio rollito?
LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Cuánto tiempo lleva eso ahí?
EL CHICO QUE DIRIGE.- Anda pásame un cuchillo. Están ahí en esa cajonera.
LA CHICA QUE ACTÚA.- Vaya un sitio para guardar los cuchillos. (*Sacando un cuchillo de cocina de la cajonera*) ¿Éste?
EL CHICO QUE DIRIGE.- (*Cogiendo el cuchillo que le acerca ella*) Hubiera bastado con otro más pequeño.
LA CHICA QUE ACTÚA.- Un reloj sin agujas. Nunca había estado allí. No, en aquel momento. En medio del vestíbulo de esa enorme estación de tren. Llego tarde. No sé qué hora es, pero llego tarde. No sé a dónde ir. Los transeúntes pasan a mi lado sin detenerse. Podría preguntarles, pero no sé el qué. Dónde ir. No lo entiendo. En medio. Estoy parada, allí, en medio. Es tarde. Irme. Quiero irme. Pero no sé a dónde. El reloj. Sin agujas. Su esfera circundada por diecisiete números romanos. Inmóvil. Indemne. Inerte. Atrapada en el instante de aquel brindis a vida o muerte. Espero. Entonces le veo. Ahí parado también. Mira el reloj. Y comprende algo que yo no alcanzo a entender. De improviso comienzan a escucharse las estridentes campanadas. El tintineo de las copas al brindar. Él se vuelve y me mira. Me interroga con sus ojos grises. Yo no sé qué hacer. Llego tarde. Y no puedo moverme. Él me sigue observando. El tiempo pasa. Me ahogo. Sus ojos grises. No puedo respirar. Las campanadas que no cesan. Me mira. El reloj. Me pregunta. Sin agujas. Y yo no sé la respuesta. ¿Qué quiero? ¿Qué quiero? ¿Qué quiero?
EL CHICO QUE DIRIGE.- Quieres medio rollito, ¿sí o no?

XIII

(*Los últimos trenes siguen pasando de vez en cuando por el puente situado sobre la cantina. No hay clientes. EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR está secando unos vasos de chupito que coloca en línea sobre la barra. LA ESCRITORA SIN HISTORIA, irrumpe precipitadamente en el bar provocando el tintineo de las campanillas colgadas de los extremos de las plumas de un cazador de sueños situado sobre la puerta*).

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Perdón. Estaba fuerte la puerta.
 (*EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR prosigue con su tarea*).
LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Me pone una cerveza?

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.-

Estamos cerrando.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Póngamela entonces antes de que cierren del todo.

(EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR saca un botellín de debajo de la barra, quita la chapa con los dientes y lo coloca junto a ella. Tras hacer las pertinentes comprobaciones, comienza a rellenar con tequila los vasos de chupito siguiendo una rutina que repite noche tras noche).

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Es muy práctico. Su bar, quiero decir. Lo único abierto a estas horas.

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- Es tarde.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Siempre es tarde. ¿Es suyo?

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- No entiendo.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- El bar, ¿es suyo?

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- Aún me quedan muchas letras.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Si puede pagarlas es suyo.

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- Entonces es más bien del banco.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Le va mal el negocio?

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- ¿La conozco de algo?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Ya llevo unos días por el pueblo.

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- No es temporada de turistas.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No soy turista.

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- Lo parece.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- He venido por... trabajo.

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- Aquí no hay nada que hacer.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Estoy escribiendo.

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- Tampoco es temporada de periodistas.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Tampoco lo soy yo.

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- Si no es turista, ni es reportera, ¿qué se le ha perdido en este pueblo?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Me dijeron que usted era el único que conocía a quien estoy buscando.

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- No tengo amigos por aquí.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Se pasaba todas las noches. Tengo entendido que era su mejor cliente. ¿De qué hablaban?

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- No suelo hablar con los clientes.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Qué le contaba?

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- Hay a gente a la que le gusta hablar y a gente a la que no.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Puede explicarme lo que pasó?

(EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR no responde. Ella se levanta, extrae el enorme monedero que contiene su bolso y se acerca a la gramola situada al otro extremo de la barra).

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- *(Al ver que ella comienza a rebuscar en el monedero)*

No funciona.

(LA ESCRITORA SIN HISTORIA regresa a su taburete).

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.-

¿Sabe? Tras la trágica muerte de su mujer y el juicio, él se marchó a la ciudad.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Fue ella la que murió?

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.-

Cualquiera de los dos podría haber muerto. En realidad, aquel día, de un modo u otro, murieron los dos. Él continuó volviendo todas las noches por aquí. Se sentaba en el mismo sitio. Justo al otro extremo de la barra. Como esperando algo. Junto a la vieja gramola. Y seguía pidiendo el mismo vino que bebía antes de que ella intentara acabar con la vida de ambos. "Donde no hay vino, no hay amor", decía que escribió Eurípides. ¿Por qué lo hizo? Yo nunca quise preguntarle. Y él se limitaba a volver a relatarme las mismas anécdotas una y otra vez. Como si yo nunca las hubiera escuchado. Como si fuera la primera vez. Eran curiosas, no digo yo que no lo fueran. Pero siempre eran las mismas. ¿Sabe que respondió Kristian Wilson, director de Nintendo, cuando le preguntaron en 1989 acerca del efecto dañino que podrían tener los videojuegos sobre los niños? "Eso sería como decir que por culpa del comecocos los niños del futuro acabarán pasando el rato moviéndose por habitaciones oscuras, tragando pastillas mágicas y escuchando música electrónica repetitiva". Hay que reconocer que sabía muchas historias curiosas. No sé por qué me las contaba a mí. Siempre las mismas. Noche tras noche. Yo ya hacía tiempo que no las escuchaba. ¿Por qué lo hizo? Me preguntaba. ¿Por qué ella decidió aquel día verter ese líquido letal en la copa que forzosamente uno de los dos acabaría tomando? ¿Elegió ella la copa maldita a propósito? O, ¿dejó que fuera el azar quien decidiera el destino funesto de uno de ellos? ¿Qué sintió ella en aquel brindis que sabía que sería inevitablemente el último para uno de los dos? En cuanto entraba él por la puerta todas esas preguntas comenzaban a martillearme en la cabeza. ¿Por qué lo hizo? ¿Por qué? Yo ya hacía tiempo que había dejado de escuchar sus historias.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Cree que ella también mató al niño?

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- A él nunca le importó renunciar a los escenarios. De vez en cuando, entre anécdota y anécdota, sacaba las cartas y me hacía algún truco. Que si te leo la mente, que si voy a hacer una predicción, que si transformo este naipe en otro. Era un buen hombre. No parecía importarle haber acabado en un pueblo donde nadie les quería. No parecía importarle haber dejado la magia para pasarse la vida en un tren camino del trabajo.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Y a ella? ¿Le importó a ella?

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- Los médicos les aconsejaron el aire del mar, aunque no creo que él pensara realmente que aquí el niño se salvaría. Él sólo quería que viviera más tiempo. Tener más tiempo para estar con él. Un tiempo que se le escapaba entre los dedos. Cuando el niño murió, empezó a venir aquí.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Por qué no se fueron del pueblo?

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.-

¿Quiere otra cerveza?

(Sin esperar la respuesta EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR pone sobre la barra otro botellín que vuelve a abrir con los dientes).

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.-

¿Sabe? Le encantaba "Get Back". Solía escucharla varias veces. "Pónmela otra vez", decía. Ni se levantaba de su taburete. Me extendía una moneda. "Pónmela otra vez". Y yo no tenía ningún motivo para no darle el gusto.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- *(Sacando la libreta)*

¿Sabe lo que es esto?

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.-

¿Una libreta?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Estoy aquí por lo que su amigo escribió en ella.

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.-

¿Dice algo de mí?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Por qué seguía viniendo noche tras noche?

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.-

Supongo que le gustaba la música.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Necesito encontrarle.

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- No creo que quiera que nadie le encuentre.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Tengo problemas.

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.-

Todos los tenemos.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Nadie tiene los problemas que yo tengo.

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- Eso es cierto. Sus problemas son sólo suyos.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No puedo escribir.

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.-

Pues no escriba.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No puedo dormir.

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.-

Pues no duerma.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Es todo una pesadilla.

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- En eso se equivoca. Aquí no entra ninguna pesadilla. ¿Ve lo que hay colgado sobre la puerta? Ese aro de madera de sauce con una redecilla en su interior es un cazador de sueños. Antes de extinguirse, presos del alcohol y de las enfermedades importadas al nuevo continente, los lakota los utilizaban para capturar las pesadillas. Los buenos sueños son los únicos capaces de escapar de la redecilla y resbalar hasta llegar a las plumas que cuelgan. Ahí permanecen el tiempo que sea preciso. Esperando a ser soñados. Eso fue lo que me contó. Las campanillas se las puse yo mismo. Me pareció que así hacía más bonito.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Qué es lo que sucede después de una tragedia?

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.-

Quizás una tragedia no sea más que una comedia que todavía no ha terminado.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿A dónde fue?

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- Creo que recibió una carta, o algo así. "Tengo un asunto que resolver". Eso es lo último que dijo.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Le echa de menos?

EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR.- Sé que nunca volveré a verle.

(Ya no pasa ningún tren. EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR se acerca a la gramola, introduce una moneda y selecciona un disco. LA ESCRITORA SIN HISTORIA intenta encenderse un cigarro con el mechero. EL CAMARERO QUE NO SE LIMITA A SERVIR, se coloca frente al primer vaso de chupito. Comienza a escucharse "Get Back" de The Beatles. Rítmicamente comienzan a intercalarse los vanos intentos y los sorbos de ella con los sucesivos tragos de él).

[...] [N. del E.: Tras esta última acotación y hasta la siguiente escena, la libreta presenta una página en blanco].

❖ XIV

(Un viejo almacén que antaño fue una tienda de artículos de ilusionismo. LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA parece esperar a alguien mientras juguetea con una baraja francesa. El timbre de la puerta resuena con un tono atávico. Tras comprobar por la mirilla quién llama, abre la puerta. EL HOMBRE DEL MALETÍN entra).

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- Me ha costado encontrar este sitio.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Traes el maletín, eso es lo importante.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- ¿Tienes mi sobre?

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Algo tengo.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- Enséñamelo.

(No se sabe cómo LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA hace aparecer dos sobres).

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Según me dijeron en una carta que me llegó hace ya algún tiempo, tengo que entregarte uno de estos dos sobres. Como puedes ver, uno es violeta y el otro rojo. En la carta se especificaba claramente que debes escoger el sobre rojo y que, una vez elegido, yo debo quemar el otro sobre.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- ¿Es una broma?

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- A mí me parece más bien una tontería. Sabiendo que debes coger el sobre rojo, ¿qué sentido tiene ofrecerte también el otro?

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- No es ninguna tontería. Es más bien una broma muy pesada.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Coge el sobre rojo y entrégame el maletín.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- Me estoy empezando a cansar de este juego.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Sólo tienes que coger el sobre rojo.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- Dame los dos sobres y acabemos de una vez.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Sólo puedo darte uno.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- Dame los dos sobres y yo te entrego el maletín.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- No puedo. En la carta se especificaba claramente que sólo podías coger uno de ellos. El otro hay que quemarlo.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- Mira, hoy no tengo un buen día. De hecho hace ya demasiado tiempo que no tengo un buen día. He hecho un absurdo viaje siguiendo las estúpidas instrucciones que figuraban en una carta sin remitente. Estoy cansado. Dame mi sobre y terminemos con esto de una vez por todas.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- *(Con una risa nerviosa)* Debes escoger. La elección es simple. ¿Cuál es el problema?

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- ¿Problema? Tengo muchos problemas. Montones de problemas. Y ahora tú eres el principal.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- ¿Ahora eres tú el que bromea? ¿Por qué no coges el sobre rojo? Vamos, cógelo.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- Dame el sobre rojo.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Cógelo.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- Dame el puñetero sobre rojo.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Mira, tranquilízate. Coge el sobre rojo, dame el maletín y vayámonos cada uno por donde hemos venido.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- ¿Para qué quieres el maletín?

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Tienen algo que me pertenece, cuando entregue el maletín me lo darán.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- ¿Te lo darán? Como a mí me lo estás dando ahora tú.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Exactamente.

(Comienza a escucharse el tono de llamada del móvil de LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA. Ambos permanecen en silencio).

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- ¿No vas a cogerlo?

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Disculpa un momento. *(Descolgando).* ¿Sí? (...) Ah, hola. (...) Pensé que ya no lo harías. (...) Sí, en serio. (...) Intentando olvidarte. (...) No, ya no hay nada que me lo impida. (...) Pues ya no es tan importante. (...) ¿Eso te prometí? (...) Ya no huyo. (...) Y, por curiosidad, ¿a dónde me llevas? (...) Ya no dudo. (...) Ya no tengo miedo. (...) Allí estaré. (...) Te lo prometí.

(LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA cuelga el móvil).

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- ¿Cuál es el sobre rojo?

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- El de color rojo.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- ¿Cuál es?

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- ¿No lo sabes?

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- Dímelo tú.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- No puedo decírtelo. Pero es obvio, ¿no? ¿A qué estás jugando?

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- Mira, dejémonos de juegos de una vez. Tú quieres el maletín y yo quiero lo que hay en uno de esos sobres. Dame los dos y dejémoslo estar.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Las instrucciones eran muy precisas. Sólo puedes coger un sobre.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- Dame los putos sobres.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- No puedo.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- No te lo pediré otra vez.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Tienes que escoger uno.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- ¿Escoger? En 1935 Erwin Schrödinger se planteó un diabólico experimento teórico. Trataba de demostrar qué implicaciones tendría extrapolar los postulados de la mecánica cuántica al mundo macroscópico. Al físico de origen austriaco no se le ocurrió otra

cosa mejor que proponer un sistema con una caja cerrada y opaca, donde se encontrarían un gato, una botella de gas letal y una partícula con un cincuenta por ciento de posibilidades de desintegrarse. En el caso de que la partícula lo hiciera, un dispositivo rompería la botella y, por tanto, mataría al felino. Así que todo el sistema dependería de una partícula que se comportaría de acuerdo a los principios cuánticos. La situación de la partícula sería una incertidumbre y, hasta que no fuera medida, presentaría superpuestos todos sus estados posibles. Así que, mientras la caja permaneciera cerrada, no se podría saber si el gato está vivo o muerto. En cambio, en cuanto se abriera, la sola acción de observar al gato haría que los estados superpuestos se colapsaran y lo convertiría en felizmente vivo o fatalmente muerto. Nuestra mirada sería la que decidiría. Dentro de la caja, el gato no estaría ni vivo ni muerto, sino que estaría al mismo tiempo vivo y muerto. ¿Entiendes? A nosotros, si quisiéramos, podría sucedernos lo mismo. Mientras dudamos, vivimos en una misma suerte de universos, que aunque parecen excluyentes, conviven superpuestos. Si no tuviéramos que decidir, todo sería y no sería a la vez. Consumar nuestras intenciones sólo sirve para convertir en imposible lo que podría llegar a ser. Me gustaría estar encerrado en aquella caja. A salvo en un mundo donde nada es definitivo. Donde no hay que escoger. Donde el único ruido que seguramente se escuche sea el tranquilo ronroneo del gato de Schrödinger.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Mira, no entiendo a qué te refieres. Yo sólo he venido aquí a por un maletín. Por favor, entrégamelo, coge tu sobre y vete por donde viniste.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- *(Acercándose a la mujer de modo amenazante)* No voy a darte el maletín. ¿Me entiendes? No pienso dártelo nunca. Dame los sobres o soy capaz de...

(LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA encañona a EL HOMBRE DEL MALETÍN con un revólver, aparecido por arte de magia).

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Atrás. No te acerques.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- ¿Quién eres tú exactamente?

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Deja el maletín en el suelo.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- ¿Por qué llevas un arma?

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Deja el maletín en el suelo y apártate de él.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- No comprendo nada.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- No hay nada que entender. Sólo deja el maletín en el suelo.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- ¿De qué tienes miedo?

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Haz lo que te digo.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- *(Tras una pausa)* No.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- ¿Cómo?

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- No pienso dejar el maletín en ningún sitio. Dame los sobres.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Primero deja el maletín en el suelo.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- No.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- ¿Estás loco?

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- No sé quién me envió esa carta. Ignoro quién eres tú. Desconozco lo que contiene este maletín. No sé si llevo todo este tiempo paseando un fardo de cocaína, documentos confidenciales de algún gobierno corrupto o un artefacto robado por espías indus-

triales a un consorcio alemán. En realidad me importa un carajo. Lo único que quiero... El único modo de que te dé este maletín es que me entregues esos dos sobres. Eso. Y sólo eso. Es de lo único de lo que verdaderamente estoy seguro en estos momentos.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Deja el maletín en el suelo. Por favor, no te compliques más la vida.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- ¿Qué sabes tú de mi vida?

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Coge el sobre rojo y márchate.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- ¿Qué te darán cuando entregues el maletín?

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- No es asunto tuyo.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- Sí, sí que es asunto mío. Porque si yo no te entrego el maletín, tú no recibirás lo que te prometieron.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- (*Alzando el revólver*) No te lo volveré a pedir.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- (*Acercándose a ella*) Yo tampoco.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Estoy dispuesta a disparar.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- La muerte no es lo peor que a uno le puede suceder.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- No te acerques.

EL HOMBRE DEL MALETÍN.- No me obligues.

LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA.- Por favor. No lo hagas. No. Por favor. No quiero dispararte. No me hagas hacerlo, Tomás.

(TOMÁS se abalanza sobre LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA. Al sentirse amenazada, aprieta el gatillo. Ambos se quedan paralizados. LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA comienza a temblar y a quemar los sobres de forma compulsiva. TOMÁS sigue inmóvil. Sin salir de su asombro deja caer en sus manos frías la bala que acaba de atrapar con los dientes).

TOMÁS.- Recuerdo que al principio no me atreví a contártelo. No sé muy bien por qué. Luego supongo que no encontré el momento. Parecía gustarte acompañarme a comprar la ropa y no te importaba dejármela preparada cada mañana. Nunca te preguntaste por qué yo lo necesitaba tanto. Es algo que sé desde siempre y que jamás he ocultado a nadie. No es que sea algo de lo que me avergüence precisamente. Es cierto que de chico los compañeros me hacían algunas bromas. Que si esto, que si aquello... pero al poco se cansaban. Dejaba de hacerles gracia. No por lástima, no. Las novedades, las sorpresas, mueren en un instante. Cuando conocía a alguien, el tema, al principio, se convertía en el centro de la conversación. “¿Acromatopsia? ¿Y eso qué es?” A algunas les parecía original. “¿Cómo sabes entonces de qué palo son los naipes?”, preguntaban al final de la actuación sin acabárselo de creer. Los colores son irrelevantes. Eso es lo que me decía a mí mismo constantemente. ¿Qué aporta el color? ¿Dejarían los santos de ir al cielo si no fuera azul? ¿Dejaría la gente de sufrir si la sangre no fuera roja? Los colores son irrelevantes. El resto del mundo vive la misma vida que yo vivo. Eso es lo que me decía constantemente. La gente deambula sin fijarse en los detalles. Mirando también las cosas como si el mundo estuviera en blanco y negro. Los colores no existen. ¿Que significa que algo sea rojo, verde, amarillo o azul? ¿Cuál es la diferencia? Yo nunca lo he sabido. Nunca lo supe. ¿Lo sabías la tarde de aquel verano

cuando me besaste en la barca abandonaba del puerto? ¿Lo supiste cuando volví a encontrarte pasados los años? ¿Lo sabías tú cuando descubriste que estabas embarazada? ¿Lo supiste el día que planeaste aquel brindis funesto? Todavía hoy no sé por qué nunca te lo conté. No creo que hubiera cambiado nada, que hubiera servido para que tú y yo hubiéramos... No, no lo creo. Quizás por eso nunca te lo mencioné. Los colores son irrelevantes. Eso me decía a mí mismo constantemente. Y aún hoy, no sé por qué, por más que me lo repita, sigo sin creérmelo del todo.

(LA MUJER QUE NUNCA QUISO SER MAGA se desvanece antes de que TOMÁS pueda hacer nada por impedirlo).

XV

(Estancia donde reside desde hace algún tiempo LA ESCRITORA SIN HISTORIA).

EL CONFIDENTE.- He venido en cuanto he podido.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Me has traído el tabaco?

EL CONFIDENTE.- Aquí tienes.

(LA ESCRITORA SIN HISTORIA saca un cigarrillo del paquete y le entrega el mechero a él. EL CONFIDENTE le enciende el cigarro sin esfuerzo. Ella comienza a fumar profundamente, como si el humo fuera lo único que quisiera respirar).

EL CONFIDENTE.- ¿Qué tal el viaje?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Bien. Creo.

EL CONFIDENTE.- (*Viendo la maleta sin abrir*) ¿Acabas de llegar?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Me da pereza desahacerla.

EL CONFIDENTE.- ¿Has conseguido escribir algo?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Te escribí una postal.

EL CONFIDENTE.- No me llegó nada.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No llegué a enviártela.

EL CONFIDENTE.- ¿Por qué?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No te contaba nada interesante.

EL CONFIDENTE.- ¿Volviste a escribir?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Estuve en ese lugar.

EL CONFIDENTE.- ¿Has vuelto a escribir entonces?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Intenté comprender.

EL CONFIDENTE.- ¿Me dejas leer lo que has escrito?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No he sido capaz de terminarla.

EL CONFIDENTE.- No importa. Anda, déjame leerla.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Creo que no debería.

EL CONFIDENTE.- ¿Quizás tenga alguna idea para el final?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No sé si estaría bien.

EL CONFIDENTE.- Nos lo hemos contado casi todo.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Casi?

EL CONFIDENTE.- Tú todavía te guardas muchos secretos.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No creo que nadie sepa más de mí que tú.

EL CONFIDENTE.- Por eso deberías dejarme leerla.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No sé, no sé.

EL CONFIDENTE.- Venga, aunque sólo sea unas líneas.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No me gusta que nadie lea mis obras antes de que estén terminadas.

EL CONFIDENTE.- Hace mucho tiempo que no escribes. A lo mejor te ayudo a salir del atasco.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Mira, es mejor que no. No puedo explicártelo, pero prefiero que no la lea nadie hasta que esté terminada.

EL CONFIDENTE.- ¿No te habrás inventado lo de la libreta?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Qué dices?

EL CONFIDENTE.- Como una excusa.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- No es una excusa. Es un motivo. Un motivo para escribir.

EL CONFIDENTE.- Enséñame entonces lo que has escrito.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- (*Apagando el cigarrillo*) Lo siento. No tenías que haber venido. Prefiero estar sola.

EL CONFIDENTE.- Estoy aquí para ayudarte.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Es mejor que te vayas.

EL CONFIDENTE.- Acabo de llegar.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Lo siento. Es mejor que te vayas.

EL CONFIDENTE.- Déjame ayudarte.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Vete, por favor.

EL CONFIDENTE.- (*Agarrándola del brazo*) Enséñame.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Qué haces?

EL CONFIDENTE.- (*Sin soltarla*) Enséñame lo que has escrito.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- (*Zafándose*) ¿Pero qué diablos te pasa?

EL CONFIDENTE.- (*Cogiendo la maleta y abriéndola*) ¿Está aquí la libreta?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Mira no hace falta que te pongas así.

EL CONFIDENTE.- ¿Está aquí?

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Quiero que te vayas.

EL CONFIDENTE.- No me voy hasta que no me enseñes la libreta.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Como no te marches me voy a poner a gritar.

EL CONFIDENTE.- Grita si eso es lo que quieres. ¿Dónde está la libreta?

(*EL CONFIDENTE comienza a buscar en la maleta*).

EL CONFIDENTE.- Aquí no hay nada.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Sí, está ahí.

EL CONFIDENTE.- Sólo está la misma ropa de siempre.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Qué dices?

(*LA ESCRITORA SIN HISTORIA rebusca en la maleta sin éxito*).

EL CONFIDENTE.- No estamos avanzando nada.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Tú no lo entiendes.

EL CONFIDENTE.- Aquí la única que no quiere comprender eres tú.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- Vete.

EL CONFIDENTE.- Ellos dos están muertos.

LA ESCRITORA SIN HISTORIA.- ¿Qué dices?

EL CONFIDENTE.- Verónica, ¿cuándo vas a asumir lo que hiciste?

VERÓNICA.- Ya vuelves con eso.

EL CONFIDENTE.- Tú lo mataste.

VERÓNICA.- Es todo sólo una pesadilla.

EL CONFIDENTE.- Es tu vida.

VERÓNICA.- ¿No estoy muerta?

EL CONFIDENTE.- Así no progresamos.

VERÓNICA.- No debería haber vuelto.

EL CONFIDENTE.- Nunca te fuiste.

VERÓNICA.- ¿Qué sucederá con los recuerdos cuando ya no estén aquellos que los compartieron?

EL CONFIDENTE.- Cuando llegaste no articulabas palabra.

VERÓNICA.- Quizás queden a resguardo en algún sitio, esperando a ser soñados.

EL CONFIDENTE.- ¿Todavía no te has perdonado por haber escogido aquella copa?

VERÓNICA.- ¿Por qué vuelves con tus mentiras?

EL CONFIDENTE.- Asímelo, dejaste decidir al azar.

VERÓNICA.- ¿No fue el destino?

EL CONFIDENTE.- Déjame ver la libreta.

VERÓNICA.- No está terminada.

EL CONFIDENTE.- No está terminada porque no existe.

VERÓNICA.- Él la escribió y yo la encontré.

EL CONFIDENTE.- ¿Dónde la encontraste?

VERÓNICA.- En el parque.

EL CONFIDENTE.- Llevas demasiado tiempo sin salir de aquí.

VERÓNICA.- Acabo de volver.

EL CONFIDENTE.- Nunca te fuiste.

VERÓNICA.- Déjame sola. ¡Márchate!

(*EL CONFIDENTE abandona la estancia. VERÓNICA vuelve a rebuscar en la maleta y, finalmente, encuentra la libreta. Intenta concluir las dos escenas que restan. Tras varios amagos, en los que no llega a escribir nada, desiste. Es incapaz de concluir la obra. Desesperada, comienza a arrancar páginas de la libreta. Trata de abandonar la estancia. La única puerta está cerrada. Cerrada por fuera*).

XVI

(*Estudio de EL CHICO QUE DIRIGE*).

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Qué te parece?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Bastaba con que lo mimaras.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Necesitaba hacerlo.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Mañana tendremos que comprar otra libreta antes de la función.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Mañana no vamos a estrenar.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Qué?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Lo sabes perfectamente.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Qué dices? Ya casi hemos terminado.

LA CHICA QUE ACTÚA.- No creo que esta obra deba estrenarse nunca.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Va a estrenarse mañana.

LA CHICA QUE ACTÚA.- No la va a entender nadie.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿No la entiendes tú?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Hay cosas que no están claras. Habría que hacer muchos cambios.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No tenemos tiempo, ¿tú qué sabrás?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Lo sé mejor que tú.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No, no lo sabes.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Sí, sí que lo sé. Ahora lo sé. Antes quizás no. Pero ahora sí.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Y, ¿qué se supone que debemos hacer?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Me acostumbré a amarte y a odiarte al mismo tiempo. Nunca supe cual era el más fuerte de los dos sentimientos. Te amaba por lo que fuiste y te odiaba por lo que no me dejabas ser. El día que te abandoné, escribí la primera escena de mi ópera prima. Tú nunca me hubieras dejado. No sé por qué luego te la envié precisamente a ti. Ya

no sólo quiero interpretar la historia que otros han escrito para mí. Ahora quiero ser yo la autora. La que crea su propia historia. Y si no me hubiera repetido todas estas frases día tras día, nunca habría logrado convencerme a mí misma. Y si nunca hubiera aprendido a odiarte. A odiarte como sólo odia quien antes ha amado. No hubiera escrito ni una sola línea. Empecé a hacerlo por ti. Lo reconozco. Por lo que tú nunca quisiste que yo fuera. Por lo que temías que inevitablemente acabaría siendo. Siempre estaré en deuda contigo. Lo sé. Y quizás todo sería distinto, si nunca hubiera soñado que era posible vivir mi vida sin ti. *(Pausa)*. Ahora sé que esta obra nunca llegará a estrenarse.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Y la subvención?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Me marcho.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Quédate.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Abre la puerta.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Me dejas tirado?

LA CHICA QUE ACTÚA.- No volvamos a empezar como antes. Abre la puerta.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Puedo llamar a la policía.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Tienes el móvil fuera.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Voy a gritar.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Nadie te escuchará.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Qué pretendes?

EL CHICO QUE DIRIGE.- La obra se estrenará mañana. *(Desde el descansillo, al otro lado de la puerta cerrada, comienza a escucharse el peculiar tono de llamada del móvil de LA CHICA QUE ACTÚA).*

LA CHICA QUE ACTÚA.- Mierda. Abre la puerta.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No puedo hacerlo.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Necesito coger esa llamada.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Quién te llama a estas horas?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Abre la puerta.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Qué es tan importante?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Por favor, ábrela.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Tenemos que terminar el ensayo.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Por qué no quieres que coja esa llamada?

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Por qué quieres cogerla?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Van a colgar.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Tenemos que continuar con el ensayo.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Abre.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Tranquilízate. Vamos con la siguiente escena.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Estás sordo? Tengo que coger esa llamada.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Estamos ensayando.

(El móvil deja de sonar).

LA CHICA QUE ACTÚA.- Mierda.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Tenemos que concentrarnos.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Ve-te-a-la-mier-da.

EL CHICO QUE DIRIGE.- *(Ofreciéndole el paquete de tabaco)* Anda fúmate un cigarro y tranquilízate. *(Al ver que ella no reacciona)* ¿No quieres uno?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Déjame.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Lo has dejado? ¿Así, de repente?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Déjame en paz.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Ensayamos entonces?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Tenía que coger esa llamada. *(Comienza a escucharse de nuevo el móvil).*

LA CHICA QUE ACTÚA.- Abre. Abre, por favor.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No pienso abrir.

LA CHICA QUE ACTÚA.- *(Agarrándolo de la solapa)* Tienes que abrir esa puerta.

EL CHICO QUE DIRIGE.- *(Empujándola)* Olvídate de esa llamada.

LA CHICA QUE ACTÚA.- He venido a ayudarte y tú me lo pagas así.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No tenemos tiempo que perder.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Ayúdame tú ahora a mí.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Mañana estrenamos.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Tan poco te importo?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Tenemos que continuar con el ensayo precisamente por eso, porque me importas.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Estoy harta de tus macabros juegos.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Pues no juegues. Ensayemos.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Por qué me odias tanto?

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Por qué me odias tú a mí?

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿No tienes ninguna respuesta?

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Sólo tienes esas preguntas?

LA CHICA QUE ACTÚA.- Abre.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No.

(LA CHICA QUE ACTÚA se ha ido acercando poco a poco a la mesilla en la que reposan el paquete de tabaco junto a los restos de comida olvidados).

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Qué estás buscando?

(LA CHICA QUE ACTÚA extrae un cigarrillo del paquete de tabaco).

LA CHICA QUE ACTÚA.- *(Mientras intenta prender el mechero de forma compulsiva sin éxito)* Abre la puerta. Abre la puerta. Abre la puerta. Abre la puerta. Abre la puerta. Abre la puerta. Abre la puerta. Abre la puerta. Abre la puerta.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No pienso hacerlo.

(LA CHICA QUE ACTÚA, desesperada, arroja el mechero y el cigarro tan lejos como puede. Tira del mantel con rabia y todos los bártulos caen al suelo con gran estrépito).

LA CHICA QUE ACTÚA.- *(Cogiendo el cuchillo de cocina, aún sucio, de entre los restos del suelo)* Ábrela.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No insistas.

LA CHICA QUE ACTÚA.- *(Acercándose a él sin soltar el cuchillo)* Por favor.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No pienso hacerlo.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Por qué?

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Para qué?

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¡Abre!

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¡No!

LA CHICA QUE ACTÚA.- No me hagas esto.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No voy a abrir.

LA CHICA QUE ACTÚA.- No me hagas hacerlo.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Hazlo.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Qué?

EL CHICO QUE DIRIGE.- Hazlo de una vez.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Yo cogí esa llamada.

EL CHICO QUE DIRIGE.- ¿Y la obra? ¿Se estrenó la obra?

LA CHICA QUE ACTÚA.- No lo recuerdo.

EL CHICO QUE DIRIGE.- No quieres recordar.

LA CHICA QUE ACTÚA.- Cogí esa llamada. Me fugué con él. Esto no acabó así.

EL CHICO QUE DIRIGE.- Nunca debió acabar.

LA CHICA QUE ACTÚA.- ¿Por qué me obligas a hacerlo?

EL CHICO QUE DIRIGE.- No pasó de este modo, no. Pero quizás, si hubiera terminado así, hubieras podido olvidarlo.

(El móvil deja de sonar. LA CHICA QUE ACTÚA cierra los ojos y alza el cuchillo).

[...] [N. del E.: Tras esta última acotación y hasta la siguiente escena, la libreta presenta una página y media en blanco].

∞ XVII

(El Golden Gate. VERÓNICA y TOMÁS, desde el lado Este del puente, aguardan el crepúsculo. A la derecha San Francisco, de frente Alcatraz y detrás el Pacífico. VERÓNICA está escribiendo algo en la libreta).

TOMÁS.- *(Abrazado al maletín y hablando para sí mismo)* Ver el final. Sí eso es lo que quiero. Simplemente. ¿Cómo se puede... no sé... decidir... qué hacer... a dónde ir... sin saber el final? En cierto sentido... quiero no querer. Lo admito. Dejarme llevar. Ver el final. Es como no tener que querer. Jugar sobre seguro. Saber a donde va uno. Saber a qué atenerse. ¿Y eso es mucho pedir? Tú siempre te leías primero el final de los libros. Y te decía que eso no tenía sentido. Que no tiene gracia. Y soy yo ahora quien quiere leer el final. No esperar a que el vaso esté medio vacío. Bebérmelo todo de un trago. ¿Esperar a qué? Leerme el final y así terminar de una vez. Eso no tiene gracia. Y lo sé. Y no recuerdo nunca haberme reído. Y quizás sea por eso. Ver el final. Y estoy harto de este... de aquí para allá. A dónde. No sé. Ya sé... que debería saberlo. Pero no sé. De aquí para allá. Y no sé. Hay que ir de aquí para allá. No quedarse quieto. Eso decías. Y yo no sé... a donde ir. Saltarme todas las páginas. Eso quiero. Leer el final. No tener que querer. Echar para adelante. Y ver el final. No se puede. Y yo lo sé. Pero alguna solución tiene que haber. Todos los problemas tienen solución. Eso te decía yo. Por eso son problemas. Si no, no lo serían. Y tú me creíste. Al principio. De aquí para allá. Moverse. No quedarse quieto. Con un motivo. ¿Qué motivo? Me preguntabas. Un motivo. No. Es mejor un final. Ver el final. ¿Y luego? Luego, no sé. *(Se queda como pensativo. Mira al infinito. Abre los brazos en cruz. Sostiene el maletín con una de sus manos. Hace amago de tirarse pero se arrepiente en el último momento. Se agarra a la barandilla para no caerse)* No. Aún, no. Tiene que ser en el momento justo. Ni antes ni después. *(Mira su reloj. Duda. Descubre a VERÓNICA)* ¿Me puedes decir qué hora es?

VERÓNICA.- Nunca llevo reloj.

TOMÁS.- ¿Me estabas escuchando?

VERÓNICA.- Está a punto de amanecer.

TOMÁS.- ¿Cuánto tiempo llevas aquí?

VERÓNICA.- ¿Por qué quieres hacerlo?

TOMÁS.- *(Cortante)* Porque sí.

VERÓNICA.- ¿Por qué aquí?

TOMÁS.- Aquí hay mucho que ver. San Francisco. Oakland. Alcatraz. Albany. Angel Island. Todo el

mundo lo hace por el lado Este. Desde el otro, sólo se ve el océano. ¿Cómo sabías que yo iba...? Ya sabes.

VERÓNICA.- No, no sé.

TOMÁS.- ¿Tú también ibas a...?

VERÓNICA.- A mí me gusta más el otro lado. Se ve mejor el horizonte.

TOMÁS.- ¿Qué haces tú aquí?

VERÓNICA.- Venía a ver.

TOMÁS.- ¿A mí?

VERÓNICA.- Bueno, no, exactamente.

TOMÁS.- ¿Qué quieres de mí? ¿No irás a intentar evitar que yo...?

VERÓNICA.- No. A eso no es a lo que he venido.

TOMÁS.- ¿Por qué, entonces?

VERÓNICA.- Supongo que igual que tú. Porque sí.

TOMÁS.- Van a poner una barrera o algo así. El alcalde quiere acabar con esto. Y no es para menos. ¿Sabes cuántos años tiene el puente?

VERÓNICA.- No estoy segura.

TOMÁS.- El puente se construyó en plena Depresión. Eran años difíciles. Desde que lo inauguraron el 27 de Mayo de 1937 se han tirado más de mil doscientas personas. Una media de diecisiete personas al año con un promedio de edad de cuarenta y un años. Y quieren que esto termine. Cuanto antes. Harold Wobber, un veterano de la Primera Guerra Mundial, fue el primero en hacerlo. El 7 de agosto de 1937. Antes de tirarse, le dijo a un extraño: "Hasta aquí he llegado". Era sábado.

(TOMÁS se aleja de ella).

VERÓNICA.- Conoces muchas historias.

TOMÁS.- ¿Tú no sabes ninguna?

VERÓNICA.- Cuando era pequeña y no podía dormirme, mi madre siempre me contaba la misma fábula. Una tarde de invierno, Mulla Nasrudin, al bajar de la terraza, se tropezó y cayó rodando por la escalera. "¿Qué ha sido eso?", le preguntó su mujer. "Nada. Simplemente mi abrigo que se ha caído por las escaleras". "¿Y ese estruendo?", volvió a preguntarle ella. "Sólo era yo que iba dentro".

TOMÁS.- *(Sonriendo)* "Sólo era yo que iba dentro".

VERÓNICA.- Siempre que me la contaba me reía y luego dormía toda la noche de una tirada. De eso hace ya mucho tiempo. Luego volví a leer aquella historia en un libro de cuentos de Jodorowsky. *(Pausa)* Ayer tuve una pesadilla terrible.

TOMÁS.- ¿Qué significa?

VERÓNICA.- ¿El qué?

TOMÁS.- ¿Qué significa la fábula?

VERÓNICA.- Nunca se lo pregunté. Ayer soñé que todo era mentira. Yo era yo, pero el resto del mundo había cambiado. Era todo tan extraño.

TOMÁS.- Ahora estás aquí.

VERÓNICA.- Aún no me has dicho cuál es tu motivo.

TOMÁS.- ¡Acaso crees que necesito uno!

VERÓNICA.- Todo el mundo lo tiene.

TOMÁS.- No, no hay motivos. Nos dejamos llevar, eso es todo.

(TOMÁS vuelve a alejarse de VERÓNICA).

VERÓNICA.- ¿Sabes? Sólo hay dos tipos de personas: las que creen que saben y las que saben que creen. Unas llevan y las otras van. Aún no sé cuáles son más peligrosas. ¿Qué tienes en ese maletín?

TOMÁS.- No es mío.

VERÓNICA.- ¿Qué haces con él?

TOMÁS.- Se lo robé a una mujer en el tranvía. No sé si estaba dormida o muerta.

(TOMÁS se acerca a la barandilla. Va a encaramarse, pero duda. Ve que VERÓNICA ha vuelto a escribir algo en la libreta).

TOMÁS.- ¿Qué escribes?

VERÓNICA.- Nada.

TOMÁS.- Eso no es verdad.

VERÓNICA.- No es nada importante.

TOMÁS.- Sí, sí que lo es.

VERÓNICA.- No te interesa.

TOMÁS.- ¿Eres periodista?

VERÓNICA.- No, qué va.

TOMÁS.- ¿Escritora?

VERÓNICA.- Últimamente leo más que escribo.

TOMÁS.- Te cambio el maletín por esa libreta.

VERÓNICA.- No la he escrito yo sola.

TOMÁS.- ¿También la robaste?

VERÓNICA.- La encontré.

TOMÁS.- ¿Me la dejas ver?

VERÓNICA.- ¿Me dejas tú el maletín?

TOMÁS.- *(Riéndose y entregándoselo)* Es todo tuyo.

(VERÓNICA coge el maletín).

TOMÁS.- ¿Me das la libreta?

VERÓNICA.- Es toda tuya.

(VERÓNICA le entrega la libreta).

TOMÁS.- *(Hojeando la libreta)* ¿Es una obra de teatro?

VERÓNICA.- Más o menos.

TOMÁS.- ¿De qué trata?

VERÓNICA.- Creo que por fin he logrado contar mi propia historia.

TOMÁS.- ¿Eso es todo?

VERÓNICA.- Eso es sólo el principio. Aún no está terminada.

TOMÁS.- *(Mirando la cubierta vacía y entregándole la libreta)* Tienes que ponerle un título.

(VERÓNICA coge la libreta. Tras pensarlo unos instantes, saca una pluma estilográfica del bolso y, esbozando una sonrisa de soslayo, comienza a escribir en la primera página).

TOMÁS.- *(Leyendo el título)* Así está completa. ¿Tienes un cigarrillo?

(VERÓNICA saca un paquete de tabaco del bolso y con su mechero enciende a la primera los cigarrillos que ambos comienzan a fumarse).

TOMÁS.- *(Mirando al maletín que aún sostiene ella)* ¿No vas a abrirlo?

(VERÓNICA abre el estrecho maletín y extrae, de un modo imposible, una botella de vino y dos copas).

TOMÁS.- ¿Qué sentido tiene?

VERÓNICA.- ¿Qué quiero?

TOMÁS.- ¿A mí me lo preguntas?

VERÓNICA.- ¿Qué vas a hacer con ella?

TOMÁS.- Leerla.

VERÓNICA.- ¿Cuándo?

TOMÁS.- Ahora.

VERÓNICA.- ¿Aquí?

TOMÁS.- No. Mejor en el otro lado.

VERÓNICA.- ¿Qué harás cuando termines?

TOMÁS.- Te esperaré allí.

VERÓNICA.- ¿Y entonces?

TOMÁS.- Vendrás conmigo. Y el tiempo se detendrá como en un incierto brindis. *(Agitando la libreta)* Al lado oeste del Golden Gate.

(Amanece. Frente a VERÓNICA el sol empieza a siluetear la antigua prisión. TOMÁS, a su espalda, acaba de cruzar al otro lado. Se reclina sobre la barandilla, dejando el océano tras de sí. Como en un arrebató, comienza a leer. Desde el principio).