



Universidad Católica Andrés Bello
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social
Mención de Artes Audiovisuales
Trabajo Especial de Grado

Así que pasen cinco años
Ensayo surrealista en tres actos

Juan Miguel Peraza Guerrero
Tesista

Eduardo Henrique Burger Gómez
Tutor

Caracas, septiembre de 2010

PLANILLA DE EVALUACIÓN

Fecha: ____/____/____

Universidad Católica Andrés Bello

Escuela de Comunicación Social

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

Así que pasen cinco años. Ensayo surrealista en tres actos

dejamos constancia de que una vez revisado y sometido éste a presentación y evaluación, se le otorgó la siguiente calificación:

Calificación final. En números: _____. En letras: _____

Observaciones: _____

Nombres:

_____ Presidente del Jurado	_____ Tutor	_____ Jurado
--------------------------------	----------------	-----------------

Firmas:

_____ Presidente del Jurado	_____ Tutor	_____ Jurado
--------------------------------	----------------	-----------------

AGRADECIMIENTOS

Así que pasen cinco años. Ensayo surrealista en tres actos encuentra su origen y razón de ser en un diálogo, en la necesidad de un encuentro. Resultaba evidente entonces que se alimentara de ellos. Los encuentros del autor con muchas personas, más o menos prolongados, de distintos tipos, a través de medios variados, hicieron posible su conclusión. El más profundo agradecimiento va a todas las personas del otro lado de las reuniones. A las ya conocidas y a las que se descubrieron en el trayecto. Que este trabajo teja lazos largos y fuertes.

Eduardo Burger, principal interlocutor de estas páginas

Ana O'Callaghan

Nastascha Contreras

Elaine Maldonado

María Ignacia Alcalá Sucre

Nelesi Rodríguez

José Rafael Briceño

Markel Méndez

Haydée Faverola

Ainhoa Barriola Fontana

Rafael Serrano

Patricia Guzmán

José Urriola

Humberto Valdivieso

Víctor Romero

Santiago Pol

Maribel Anaya

Freddy Goncalves

Airam Liscano

Rebeca Pan-Dávila

Teatro UCAB

Mi familia

ÍNDICE GENERAL

1.- Introducción: Dalí y Lorca en diálogo	7
1.1.- El pensamiento como texto	8
1.2.- La vanguardia como contexto	9
1.3.- Para una gramática de <i>El juego lúgubre</i>	11
2.- Marco interpretativo	15
2.1.- Tres arcos: ángel, musa, duende	15
2.2.- <i>Hombre con cabeza llena de nubes</i>	20
2.3.- <i>Retrato de Mae West (como apartamento surrealista)</i>	24
2.4.- <i>El espectro de Vermeer Delft utilizable como mesa</i>	29
2.5.- Para el movimiento empezamos por la quietud	34
2.6.- Señor, ahí está el público	39
3.- Marco metodológico	48
3.1.- Introducción	48
3.1.1.- Planteamiento del problema	48
3.1.2.- Objetivos: general y específicos	50
3.1.3.- Justificación	51
3.1.4.- Delimitación	52
3.2.- <i>Así que pasen cinco años</i> : el texto dramático	54
3.2.1.- Argumento	54
3.2.2.- Sinopsis	54
3.2.3.- Versión y análisis de la estructura del texto	59

3.2.4.- Análisis de los personajes	60
3.3.- <i>El juego lúgubre</i> : la puesta en escena	63
3.3.1.- La palabra, el tono	64
3.3.2.- La música, el sonido	66
3.3.3.- La mímica, el gesto, el movimiento	67
3.3.4.- El maquillaje, el peinado, el traje	68
3.3.5.- El accesorio, el decorado, la iluminación	69
3.3.6.- El público	72
3.4.- Invocando al duende: la dirección de actores	74
4.- Resultados	82
4.1.- Materiales y equipos necesarios	82
4.2.- Claves para la comprensión del guión técnico	86
4.3.- Guión técnico	89
4.4.- Presupuesto	143
4.5.- Análisis de costos	145
5.- Conclusiones y recomendaciones	147
6.- Fuentes de información y bibliografía	149

ÍNDICE DE TABLAS E IMÁGENES

1.- Imagen 1: <i>El juego lúgubre</i> (Dalí, 1929)	42
2.- Imagen 2: <i>Hombre con cabeza llena de nubes</i> (Dalí, 1936)	43
3.- Imagen 3: <i>Retrato de Mae West (como apartamento surrealista)</i> (Dalí, 1934)	43
4.- Imagen 4: <i>La persistencia de la memoria</i> (Dalí, 1931)	44
5.- Imagen 5: Cabo de Creus	44
6.- Imagen 6: <i>El espectro de Vermeer Delft utilizable como mesa</i> (Dalí, 1934)	45
7.- Imagen 7: <i>Esculturas involuntarias</i> (Dalí y Brassaï, 1933)	46
8.- Imagen 8: <i>Chaqueta afrodisíaca</i> (Dalí, 1936)	46
9.- Imagen 9: <i>Aparición de un rostro y un frutero en una playa</i> (Dalí, 1938)	47
10.- Imagen 10: <i>El sentimiento de devenir</i> (Dalí, 1931)	47
11.- Tabla 1: <i>Distribución de los personajes a lo largo de la pieza</i>	74
12.- Tabla 2: <i>Desplazamiento de la acción dramática entre el sueño y la vigilia</i>	75
13.- Imagen 11: <i>Plano de iluminación</i>	84
14.- Imagen 12: <i>Plano de planta del escenario</i>	85

Lorca y Dalí en diálogo

(Introducción)

¿Qué puede decirse sobre Federico García Lorca y Salvador Dalí que no se haya repetido hasta la sordera? Una revisión documental, incluso exploratoria, sobre su relación arrojó tantos resultados: películas, biografías, análisis, ensayos, catálogos, cartas... que esta investigación casi fue abandonada prematuramente, abrumada ante semejante volumen de información y la certeza de su redundancia.

El diálogo entre uno y otro se presenta así como uno de los que más ha reclamado tinta y papel, tiempo y atención de la crítica. El granadino y el catalán son, según Gibson (1999), los dos más comentados personajes de la escena artística española del siglo XX. ¿De qué manera se podrían reinterpretar los discursos ya usados, las palabras proferidas una y otra vez?

Si se repara en el sentido más amplio del término *diálogo*, se consentirá entonces en la división de aquél mantenido por Lorca y Dalí en cuatro categorías básicas: el sostenido directamente, en persona, en los lugares donde coincidieron; el que se llevó a cabo a través del intercambio de cartas, cuando se hallaban en sitios apartados; el establecido por las colaboraciones artísticas; y, por último, el que tuvo lugar a raíz de la redacción de diversos textos y la composición de varios dibujos, cuyo destinatario, poeta o pintor, a veces iba declarado por una dedicatoria explícita, pero que en otros momentos sólo se sobreentendía en la red de referencias y trasvases que compartían los dos. Y es ahí donde se quisiera indagar.

El objetivo de la presente investigación es el de explorar ese diálogo a través del teatro. Sin embargo, su sola enunciación entraña ya su principal obstáculo: ¿cómo hacerlo sin caer en la simple yuxtaposición de códigos escénicos y plásticos, sino en la construcción de un lenguaje que los vincule a ambos?

Véase así: a la manera de *El juego lúgubre*¹ (1929). Se trata ésta de una pieza de Dalí dispuesta al dorso de un espeluznante autorretrato que hay que suponer el poeta le envió en el

¹ Imagen 1: *El juego lúgubre* (Dalí, 1929). Ir a página 42.

otoño de 1927. Bataille, quien analizó detenidamente las obras –o dígame mejor *la obra*-, concluyó que “se trata de una antología de las obsesiones del pintor catalán, Lorca incluido. En una cara, una pareja se entrega al paroxismo; en otra, un joven avergonzado vuelve el rostro.” (1929, en Gibson, 1999, p. 240). ¿No hay en esta superficie atravesada por múltiples influencias, complicidades y sugerencias, una verdadera alianza, una construcción que arrastra la identidad de sus autores?

El pensamiento como texto

Así que pasen cinco años. Leyenda del tiempo (1931) pareciera ser una evidente expresión de lo mismo. Ésta, la única *comedia irrepresentable* de Lorca culminada, fue el resultado del proyecto de “crear un teatro nuevo, avanzado de formas y teoría.” (Ruiz Ramón, 1981, p. 187), el *teatro del porvenir*. Al respecto, el poeta granadino declaró a la prensa: “En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas.” (Lorca, 1963, p. 1811).

Para Guerrero Zamora (1967), la innovación de la pieza se halla en su estructura de texto-sueño, donde “la única acción ocurre en el pensamiento amorfo del protagonista.” (p. 179), espacio en el que se continúa el conflicto básico de la dramaturgia lorquiana: el enfrentamiento entre el *principio de realidad* y el *principio de libertad*.

El intento de escenificación del pensamiento asumido por Lorca desató con mucho las críticas que creían verlo “perdido en un camino errado, sin salida.” (Ucelay, 2003, p. 29). Repetidas se encuentran las opiniones que vienen a expresar una actitud en que se barajan términos de drama inconcluso, oscuro, hermético y de imposible comprensión (Ruiz Ramón, 1981).

La crítica pronto etiquetó *Así que pasen cinco años* como un poema sólo para ser leído. En esta línea, Josephs y Caballero describieron la pieza como un “experimento estilístico” que “representa un extremo sin continuación.” (en Ucelay, 2003, p. 30). Estuvo de acuerdo Knight

(1966), quien predijo que “el sol de la escena nunca quemaría el rostro de sus personajes.” (p. 32).

Guerrero Zamora (1967), en cambio, opinó que dicho texto dramático no se puede comprender en todos sus aspectos a menos que se lleve hasta la representación. Asimismo, Ucelay (2003) confió que en el caso de *Así que pasen cinco años* la escena aclararía en su acción los efectos que hubiesen quedado oscuros y sin perfiles en el papel.

Sin embargo, ¿cómo habría de conducirse la dirección en una pieza cuya “ambigüedad de símbolos, extrema particularidad, insobornable subjetividad y esencial arbitrariedad poéticas como dramáticas...” (Granell, 1981, p. 30) fueron interpretadas como contrarias a la escena que le daría forma?

La respuesta parece haber sido hallada por Monegal (2000), quien señaló que “pocas obras literarias parecen haber tenido tanta necesidad de un marco de interpretación como ésta.” (p.8) ¿No podría utilizarse tal urgencia por un código ajeno, particular y privado, como excusa para explorar el diálogo entre el poeta y el pintor? ¿No hay, pues, en la *Leyenda del tiempo* un carácter de encuentro potencial?

La vanguardia como contexto

Aunque Guerrero Zamora (1967) consideró *Así que pasen cinco años* como “la más acabada muestra de inspiración surrealista derivada escénicamente que se haya producido en el mundo.” (p. 272), reparar en las comedias irrepresentables lorquianas como máximas aproximaciones del poeta al surrealismo constituye un tema difícil, equívoco y ampliamente discutido (Gibson, 1999).

La revisión de la correspondencia entre Lorca y Dalí revela la decisión de éste último de atraer al granadino a las filas del surrealismo, prometiéndole convertirse en “el primer futuro poeta de verdad” cuando se hubiera “purificado completamente.” (Ibíd., 203). Pero, pese a que el ciclo imposible de dramaturgia lorquiana participó del debate vanguardista cuya preocupación

central fue la necesidad de cambiar el orden establecido y parece predecir la destrucción del teatro por la que apostará en *La comedia sin título* (1936), el granadino nunca se afilió a ningún movimiento particular (Monegal, 2000).

Dalí, por el contrario, y en opinión de Freud, era un “fanático” (2004, p. 84). *El juego lúgubre* fue su primera pieza formalmente surrealista. A partir de ésta, y durante la década que permaneció asociado a ese movimiento, produjo, según la crítica, “sus mejores obras, las de verdadero valor.” (Epps, 1995, p. 309). En *La conquista de lo irracional* (1935), formuló el *método paranoico-crítico*, “un arma de primer orden” que permitiría recrear “procesos activos de la mente que suscitan imágenes que no existen en realidad.” (Breton, 1974, en Etherington-Smith, 1992, p. 174).

“La irracionalidad concreta” que el pintor catalán buscó a través de la composición de “fotografías instantáneas en color y a mano de imágenes superfinas, extravagantes, extraplásticas, extrapictóricas, inexploradas, superpictóricas [y] superplásticas...” (Dalí, 2004, p. 181) fue más activa que pasiva y más metódica que caótica. De ahí que su desempeño fuera tan apreciado por Breton, cabecilla del círculo de los surrealistas.

Paralelamente, en la conferencia *Imaginación, inspiración, evasión* (1928), Lorca daba una estocada al sueño y la escritura automática del surrealismo como vías para “evadirse de las garras frías del razonamiento.” (1963, p. 1781). En su lugar, benefició la “emoción pura descarnada, ensangrentada, desligada del control lógico...” (en Ucelay, 2003, p. 39) de la *inspiración*, fiel al espíritu y la emoción de la tradición española, que presiente la llegada del *duende*, del “espíritu de la tierra”, irracional, “que resopla en la oscuridad.” (García Lorca, 1963, p. 1802).

Esta otra posibilidad “de creación en el acto” que “todos sienten pero ningún filósofo explica...” (Ibíd., p. 1789), analizada posteriormente por Lorca en la charla *Teoría y juego del duende* (1933), era, en su opinión, el único medio que permitiría a la poesía conseguir, lejos de todo límite, la verdadera evasión de la razón.

Es evidente, entonces, que entre poeta y pintor había una radical diferencia, pues por mucho que el granadino admiraba la inteligencia de las formas exteriores, desconfiaba de la *musa* que las dicta. Para él, “toda lucha es con un duende, no con un ángel (...) ni con su musa.” (1933, p. 2).

Pero no significa esto que el dramaturgo no se hubiera servido ampliamente de conceptos, teorías y símbolos de los que la corriente surrealista se había apropiado y exaltado como esencia de la sensibilidad de su tiempo. Las comedias imposibles demostraron “la profunda cultura freudiana de Lorca, común a todos los hombres de su generación, pero convertida en factor estructurante de su pensamiento.” (Huélamo, 1992, p. 8).

De esta manera, la investigación le sugiere al lector reparar en *Así que pasen cinco años* como en *El juego lúgubre*, una pieza que involucra transversalmente la identidad lorquiana, libre y dionisiaca, por una cara, y por otra, la estética surrealista, regulada y apolínea. Sin embargo, tales diferencias más bien podrían incluso inhibir la consecución del objetivo. Habrá que plantear una estrategia que repare en ese peligro.

Para una gramática de El juego lúgubre

Para Boves Naves (1987), el *texto dramático* desata un proceso comunicativo que supone la inclusión de fases intermedias al esquema general de la comunicación, a partir de la introducción de una figura de transición emisora-receptora: el *director de escena*. Éste es el responsable de interponer su propia lectura para ofrecerla como una realización escénica a unos espectadores. El trabajo del director es, pues, el de una interpretación.

Así, la competencia de la dirección “rebasla la traducción dedicada eternamente a hacer pasar una obra dramática de un lenguaje a otro.” (Derrida, 1989, p. 325), y alcanza el umbral de lo comunicacional. De ahí que Ubersfeld (1981) entendiera la *puesta en escena* como “una escritura sobre una escritura...” (p. 18) o que Craig la describiera como “un lugar común, cuya solidez y evidencia garantiza la posibilidad de yuxtaposición de los elementos escénicos.” (En Sánchez, 1999, p. 9).

Según esta perspectiva, el director de teatro se ocuparía de la organización, dentro de ciertas coordenadas sintácticas de tiempo y espacio, de los diferentes elementos verbales y no verbales de interpretación escénica en una gramática coherente, a fin de orientar una recepción activa y transformadora por parte del público (Veinstein, 1955).

¿Qué implicaciones escénicas tendría una realización de inspiración surrealista? ¿Cómo diseñar una ordenación de elementos sintácticos dentro de la discontinuidad temporal y espacial del sueño? ¿Qué papel jugaría el duende lorquiano aquí?

La opinión de Dalí (1935) según la que “el inconsciente está estructurado como un lenguaje, pero un lenguaje profundamente pictórico...” (en Epps, 1995, p. 315), capaz de subvertir las relaciones entre significantes y significados, podría asomar alguna respuesta. En este sentido, un montaje *Así que pasen cinco años* bajo estos términos entrañaría la puesta en juego del signo en el teatro.

Por este motivo, la investigación se estructuró de manera de imitar el proceso a través del cual el catalán experimentó el “movimiento o traducción del espacio psíquico al espacio pictórico.” (Ibíd., p. 316), pero esta vez, cómo no, al espacio escénico, es decir, encontrando, a través del juego libre y asociativo, las estructuras que luego se emplearían conscientemente en el diseño de una propuesta de dirección definitiva y en apariencia irracional.

Con este fin, a la par de la indagación teórica dirigida hacia la creación de un marco interpretativo, como recomendó Monegal (2000), el proceso de montaje estuvo precedido por un *Taller de teatro de teoría y práctica surrealistas*, desarrollado entre los meses de junio y agosto de 2010, y cuya planificación y registro se ofrece como documento digital anexo a este informe.

El referido taller estuvo guiado por una revisión de textos vinculados con la metodología de trabajo de ciertos autores del teatro: Grotowski, Dalcroze, Eines, Barba, Nunn y Lepage. La planificación de cada sesión combinó dinámicas de trabajo corporal, improvisaciones a partir del

juego de ciertas imágenes y contenidos de la pieza, y adaptaciones de las técnicas de creación surrealistas a la escena.

El desafío consistió en concertar la espontaneidad surrealista con el rigor y la precisión que supone una investigación académica. Se trata, sin embargo, de una paradoja pertinente, común a la obra pictórica daliniana: “modelo *espontáneo* [cursiva agregada] de exactitud, detallismo y divisionismo.” (Epps, 1995, p. 313).

El trabajo fue registrado mediante técnicas derivadas de la observación participante en los términos que Taylor y Bogdan sugirieron: notas de campo pormenorizadas en forma de cuaderno de dirección, bitácoras personales que se les pidió llevar a los actores y asientos de las sesiones, así como de las entrevistas y discusiones que las acompañaron. Desde el final del taller, y hasta agosto de 2010, dicho material documental fue imprescindible para la construcción del producto último y verdadero: una propuesta de dirección para *Así que pasen cinco años* a partir del período surrealista daliniano.

La investigación teórica fue llevada en paralelo. Ésta derivó en el género ensayístico como estructura oportuna para enhebrar las interrogantes surgidas durante la experiencia de curva abierta de una exploración teatral en estos términos.

De esta forma, se le presenta al lector seis capítulos, seis ensayos “expuestos al error lo mismo que al conocimiento...” (Adorno, 1962, p. 27), cada uno en función de los sistemas de signos que, si bien no en el mismo orden, operan, según Kowzan (1997), en la representación:

1. Palabra y tono: *Tres arcos: ángel, musa, duende*
2. Música y sonido: *Hombre con cabeza llena de nubes*
3. Accesorio, decorado e iluminación: *Retrato de Mae West (como apartamento surrealista)*
4. Maquillaje, peinado y traje: *El espectro de Vermeer Delft utilizable como mesa*
5. Mímica, gesto y movimiento: *Para el movimiento empezamos por la quietud*
6. Público: *Señor, ahí está el público.*

Cada uno de los capítulos indagará en el juego, en las posibilidades de sueño, entre escena y pintura, vitalismo y estética, sueño y vigilia, tradición y porvenir, realidad e imaginación, espontaneidad y repetición, vanguardia y academicismo, palabra y silencio, fijo y móvil, dentro y fuera.

Tres arcos: ángel, musa, duende

(La palabra, el tono)

Desde la primera declaración que García Lorca hizo sobre *Así que pasen cinco años*, la pieza quedó definitivamente emparentada con la poesía; dijo: “Mi obra está concebida y ejecutada con la libertad de un poema.” (en Ucelay, 2003, p. 111). Si bien se sabe que la lírica es un precedente del género dramático en general, el comentario del autor resulta un punto de partida interesante.

Para muchos, la *Leyenda del tiempo* representa el cierre del ciclo poético de *Poeta en Nueva York* (1929), escrito alrededor de la imagen del hombre solo en la gran ciudad. (De Paepe, 2003). De serlo o no, poco importa. Sí resulta relevante, en cambio, la concepción de poema escenificado que de éste se tiene, de poema extenso para la escena.

Como en el lenguaje las palabras van una detrás de otras, en hileras, un poema extenso es un poema que tiene muchas líneas y cuya lectura es prolongada. Espacio es tiempo. ¿Pero qué tan largo tiene que ser un poema para ser considerado un poema extenso? ¿Cuántas líneas? (Paz, 1990, p. 11).

Aunque no consiguió responder esta pregunta con precisión, Paz pudo perfilar un sentido. Para él, un poema largo es aquel en el que principio, desarrollo y fin, aunque inseparables, tienen una fisonomía propia. Sin embargo, este criterio del mexicano tiene rendijas por las que un texto con las características de *Así que pasen cinco años* puede escaparse.

A simple vista, dicho drama responde a una estructura que podría percibirse como anárquica, en la que, según Ruiz Ramón (1981), el autor empleó planos narrativos superpuestos o intercambiados sin ningún tipo de relación de tiempo o espacio. El estudioso señaló como prueba “el aparente desorden de escenas intercaladas unas en otras, el número de personajes que aparecen y desaparecen en cada acto (...) [y] la presencia atomizada de sus diversos sentidos.” (p. 189). De este modo, concluyó que su conflicto carece de una verdadera unidad dramática; y afirmó: “La pieza está diseminada en varios *momentos* no siempre motivados interiormente en su

enlace ni realmente integrados. Cada escena o cuadro vale sólo por sí, pero no en función necesaria de un todo.” (p. 188). [Cursivas nuestras].

De ahí que se proponga para su análisis el sustituir la división tradicional de tres actos a la cual Lorca sometió la acción y, siguiendo el consejo del crítico español, hablar mejor de *momentos* o de *instantes*, término presentado por De Paepe en el minucioso estudio *Lorca et Cetera* (2003). El hispanista opinó que la producción dramática del granadino fue hilada a partir de una sucesión de tres tipos de instantes diferentes; y amplió:

Tres figuras se aúnan en el espíritu del poeta: el ángel, la musa y el duende (la imaginación, la inteligencia y la energía irracional). Cada una responde a un tipo de instante (...). Si eliminamos uno de estos ingredientes, podremos acercarnos a ciertos instantes, mas no a todos. (p. 18).

Ahora bien, ¿qué implicaciones tienen estas tres dimensiones sobre la hipótesis que se maneja de *Así que pasen cinco años* como poema escenificado o drama lírico? Considérense ahora una a una.

En su conferencia *Teoría y juego del duende* (1933), Lorca declaró: “No hay modo de oponerse a las luces del ángel (...). [Éste] vuela sobre la cabeza del hombre, está por encima, derrama su gracia, y el hombre, sin ningún esfuerzo, realiza su obra o su simpatía o su danza.” (1967, p. 549). A partir de entonces, el autor se opuso al “poeta por la gracia del ángel (...) que, escondido detrás del símbolo, se vale de una convención anterior a él.” (Ibíd., p. 490).

En este sentido, Pierce (1974) afirmó que “todo símbolo denota únicamente en virtud de una ley (...), que puede ser una convención, un hábito, una asociación de ideas o una disposición natural de su interpretante.” (en von der Walde, 1990, p. 30). La palabra lorquiana es simbólica porque necesita, para ser comprendida, de la mirada del lector, de su interpretación a través del ajuste del mito. Guerrero Zamora (1963) explicó:

La poesía de García Lorca es radicalmente simbólica y, para ser comprendida en su complejidad, nos remite al mundo del mito, a la confirmación primitiva de la memoria ancestral. Allí encuentra su significación exacta y ambigua al mismo tiempo (p. 227).

De este modo, la simbología presente en *Así que pasen cinco años* vino a expresar una “preocupación obsesiva por la esterilidad de la relación amorosa.” (Ucelay, 2003, p. 81). El personaje de El Jugador de Rugby, por ejemplo, significa en su sola, muda y simbólica presencia, la masculinidad, la pasión y el instinto desenfrenado que no tiene El Joven, y que hace que La Novia lo prefiera:

NOVIA.- Sube. Es preciso. Llegará mi novio, el viejo, el lírico y necesito apoyarme en ti.

EL JUGADOR DE RUGBY *entra por el balcón. Viene vestido con las rodilleras y el casco. Lleva una bolsa llena de cigarros puros que enciende y aplasta sin cesar.*

NOVIA.- Entra. Hace dos días que no te veo.

EL JUGADOR DE RUGBY *no habla, sólo fuma y aplasta con el pie el cigarro. Da muestras de una gran vitalidad y abraza con ímpetu a LA NOVIA.*

NOVIA.- Hoy me has besado de una manera distinta. Siempre cambias, amor mío. Ayer no te vi, ¿sabes? Pero vi al caballo. Era hermoso (...) Pero tú eres más hermoso porque eres como un dragón. (Lorca, 1967, p. 1349).

Se trata, entonces, de una visión mítica cuyas interpretaciones, aunque muy acordes con la sensibilidad lorquiana, de ser aplicadas de manera mecánica podrían limitar el valor de su obra. Los momentos angélicos “deben funcionar más bien como luciérnagas que nos alumbran en la oscura profundidad del poema, para que no nos perdamos en su laberinto.” (De Paepe, 1991, p. 33).

La *musa*, en cambio, está alejada de la función representativa a través de los signos, de esa duplicación que hace del signo una relación entre significantes y significados y, en su lugar:

...lleva implícito el exterminio del ámbito de las significaciones. Por la forma y en la forma asume el antagonismo con todo discurso; ni discurso paralelo ni discurso complementario: la poesía es el lenguaje que se niega a ser medio para todos los usos (De Stefano, 2006, p. 28).

Según tal perspectiva, muy propia de la episteme postmoderna, el lenguaje no representa nada. Se vuelca entonces sobre sí mismo. Y sobre la riqueza de su exterioridad, sin residuo de

significaciones, el poeta descubre el valor único de la forma. Forma que, en opinión de Lorca, la *musa dicta*.

La musa permanece quieta; puede tener la túnica de pequeños pliegues o los ojos de vaca que miran en Pompeya a la narizota de cuatro caras con que su amigo Picasso la ha pintado (Lorca, 1967, p. 561).

De esta manera, un instante musa es aquel en el que priva en la palabra su carácter plástico. Para De Stefano (2006) el origen de este punto de vista se encuentra en la obsesión que la lírica tiene por la belleza de su sonoridad pura. Steiner (2006) parece continuar: “Cuando la poesía trata de disociarse de los imperativos del significado y del uso común de la sintaxis, tiende a un ideal de forma musical.” (p. 45).

Es vieja la idea de dar a la palabra y a la prosodia valores equivalentes a los de la música. De ahí que Pound recomendara a todo poeta joven: “Trabaja como un músico, un buen músico, en lo que se refiera a esa parte de nuestro arte que tenga paralelos exactos con la música. Rigen las mismas leyes, y no estás sujeto a otras.” (1918, en Freidemberg y Russo, 1994, p. 99).

Sin embargo, *Así que pasen cinco años* al tratarse de un poema escenificado o drama lírico en el cual la palabra, por lo tanto, está destinada a una próxima realización oral, ¿cuál es su forma última y definitiva: la entonación que emplee el actor con todo el entorno paralingüístico que tenga a bien, o, por el contrario, ésta que queda en el papel? Para Steiner (2006), la búsqueda de la modalidad tonal produjo obras poéticas que no desplegaron plenamente sus implicaciones sino hasta que efectivamente fueron puestas en música. ¿Se podría esperar que lo mismo suceda en el caso de la palabra escénica?

El duende... ¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados: un aire con olor a saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas (Lorca, 1967, p. 562).

El *duende* sí habita decididamente en el *performance*, en la fecundidad de la creación en vivo. A pesar de que, según el autor, se trata de un “poder misterioso que todos sienten y ningún

filósofo explica.” (Ibíd., p. 549), Ortega se atrevió a definirlo como “el zig-zag que culebrea entre el interior y el exterior del alma del poeta, y que hace del artista un transmisor efímero de una emoción cósmica.” (2000, p. 29). Próxima, se encontró la opinión de la actriz venezolana Haydée Faverola²:

Lorca dice que baja el duende cuando se da un instante de gracia (...), cuando se diluye la personalidad, se diluye la imagen de uno mismo, y entras en comunión con una energía interna, poderosa que, como actor, le tienes que ofrecer al público (comunicación personal, agosto 13, 2010).

Esta energía, de la que tanto De Paepe como Faverola hacen mención, desde la perspectiva de la crítica y de la actuación respectivamente, coincide con el *ello* freudiano, instancia del aparato psíquico en la que descansan los instintos y deseos. El duende funciona, pues, como el vehículo que permite la transformación adecuada del estímulo pulsional en materia artística afectiva y concreta. En este sentido, en *Los dos principios del suceder psíquico* (1911), Freud sentenció:

El artista es, originalmente, un hombre que se aparta de la realidad, porque no se resigna a aceptar la renuncia a la satisfacción de las pulsiones por ella exigida en primer término, y deja libre en su fantasía sus deseos eróticos y ambiciosos (1952, p. 635).

El instante enduendado es aquel en el cual el valor afectivo de la palabra en la pluma del poeta y luego en la boca del actor cobra entero protagonismo.

El granadino levantó tres arcos y puso en ellos al ángel, la musa y el duende. Tres dimensiones; tres hilos gruesos que, algunas veces evitándose, y otras, superponiéndose, tejen en su tensión el pensamiento del autor. Su integración es, en consecuencia, fundamental para una valoración global de la obra lorquiana.

² Haydée Faverola participó en el montaje de *Así que pasen cinco años* que la catalana *Factoria Escènica Internacional* y el Centro de Creación Artística TET realizaron en Caracas (agosto 2008). Para el momento de la entrevista, interpretaba a La Poncia en *La casa de Bernarda Alba* que, dirigida por Orlando Arocha, se presentó en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, también en Caracas (agosto, 2010).

*Hombre con la cabeza llena de nubes*³

(La música, el sonido)

Como dice el sentencioso Antonio Machado: se canta una historia y así se cuenta una melodía. Contar es, simultáneamente, relatar una historia y escandir el verso: cuento que se vuelve canto y canto que, al contar el cuento, se canta a sí mismo –al acto de cantar (Paz, 1990, p. 25).

Si se parte de la premisa de que, reducido a su forma más simple, todo poema es una canción, y una vez conocida la condición de poema escenificado o drama lírico de *Así que pasen cinco años*, habría que sugerir dicha pieza a modo de un complejo entramado musical. A favor de esta idea, la crítica convino en que su estructura “traspasa lo poético y lo dramático. No entendiendo por concepción musical sólo el suplemento, la envoltura (...), sino la sutil organización temática de sus partes.” (Honig, 1974, en Ucelay, 2003, p. 127).

Aunque Lorca se consideró primero pianista y sólo luego escritor, su ejercicio pareciera combinar armónicamente una y otra habilidad; dijo al respecto: “Mi obra es musical (...). La música está en el ritmo de los movimientos, del diálogo que a veces termina, naturalmente, en canto.” (1967, p. 1124). Y más adelante: “A poco que los actores acentúen, siquiera sea levemente la intención rítmica y la tonal, se convierte el lenguaje en un diálogo entre instrumentos musicales.” (Ibíd., 1126).

La pretensión del poeta de fusionar música y palabras en una suerte de diálogo musical no fue exclusiva de su madurez, sino que halló forma más bien pronto y se sostuvo fielmente. En una breve consulta de la biblioteca lorquiana se halló: *Sonata que es una fantasía* (1917) y *Sonata de la nostalgia*, del mismo año, composiciones de juventud acompañadas de partituras para piano en su estribillo; el *Romancero gitano* (1928), claramente emparentado con ciertos sonidos orientales, y *Poeta en Nueva York* (1930) que suena al jazz del Harlem.

En cuanto a la obra *Así que pasen cinco años*, se podría decir que en su acción se escucha toda una serie de notas repetidas y discordantes que, engarzadas unas en otras, reaparecen y

³ Imagen 2: *Hombre con cabeza llena de nubes* (Dalí, 1936). Ir a página 43.

desaparecen inesperadamente, a la manera de algunos temas musicales de principios de siglo. En este sentido, quizás convenga volver a Paz:

En todos los poemas la recurrencia es un principio cardinal (...) las frases e incidentes que se repiten como temas musicales, son como signos o marcas que subrayan la continuidad. En otro extremo están las rupturas, los cambios, las invenciones y, en fin, lo inesperado: el dominio de la sorpresa. Lo que llamamos desarrollo no es sino la alianza entre sorpresa y recurrencia, invención y repetición, ruptura y continuidad (1990, p. 13).

De ahí que la reiteración de imágenes asociadas al tiempo, al sueño, a la muerte y al amor conviva con el ritmo sincopado que, como se verá, define la pieza.

En este sentido, Guerrero Zamora (1963) trajo un punto interesante a la discusión, dijo: “El verdadero argumento de la obra es el intento de dramatizar mediante fugas sincopadas y sucesivas, la huida del tiempo en el sueño.” (p. 176). Ruiz Ramón apoyó la idea que creía ver en este experimento orquestal la forma de un monólogo o drama unipersonal: “La realidad de la acción ocurre en el sueño de su protagonista, única persona real de la pieza (...). Esto explica las transgresiones a que Lorca somete la unidad temporal del texto.” (1981, p. 189).

Ahora bien, qué significa que todo el argumento de la obra ocurra sólo en el sueño de El Joven, protagonista a todas luces de ésta. Para empezar, tal hipótesis supone que tiempo y sueño están indisolublemente ligados, siguiendo el pensamiento de Freud. El padre del psicoanálisis, en su condición de insumo indispensable para el discurso surrealista, cuya perspectiva de análisis se ha decidido seguir, llevó a creer que:

...existe un cierto punto donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo cesan de ser percibidos contradictoriamente. Y es en vano que se busque a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de encontrar ese punto intermedio (Breton, 1924, en Zambrano, 2001, p. 91).

esa *otra* realidad que, según el austriaco en *Los dos principios del suceder psíquico* (1952), el sueño concilia con una primera, lógica y utilitaria.

En *Los sueños y el tiempo* (2001), Zambrano se ocupó, curiosamente, de una noción similar a ésta del sueño como espacio intermedio entre opuestos. Resulta útil la idea ahí dicha de cómo “el sujeto está en sueños privado de lo que el nacimiento da ante todo, aún antes de conciencia: tiempo, fluir temporal.” (p. 15); así continuó:

[En el sueño], el río ha derramado su caudal fuera del cauce en un lecho sin hueco ni confines, que se ha mezclado, extendido, perdido de sí, enajenado. Ha de volver en sí; despertar es correr un cauce. Reunir algo de nuestro ser que se ha fragmentado (Ibíd., p. 58).

Según la filósofa española, el sujeto que sueña está despojado del sentido de temporalidad propio de la vigilia y se sumerge en “una continua discontinuidad” (Ibíd., p. 47), en una experiencia de pausas y cortes sucesivos.

No se pueden descartar, en este sentido, las resonancias que las ideas de Einstein sobre la relatividad tuvieron en la construcción del pensamiento de inicio del siglo pasado, y cómo éstas hallaron especial manifestación artística en la música. Para Adorno (1985): “Todos los ismos [el surrealismo entre los que más] creyeron oír en las progresiones discordantes del jazz el son de la vanguardia.” (p. 11).

En *Los cornudos del arte moderno* (2004), Dalí dijo haberse sentido inspirado por el desajuste cronológico y fragmentado de aquel género, cuya concepción rítmica, alejada de los conceptos clásicos propios de la excesiva formación, vio coincidir con las variaciones temporales de lo onírico; comentó sobre esto: “En el mundo de los sueños el reloj se ha roto y la naturaleza ha dejado de esconderse (...). Mis cuadros son de los mejores, porque en ellos las olas del mar sí se pueden contar.” (p. 72).

Se sugiere, entonces, percibir las transgresiones a que Lorca somete la unidad de tiempo en *Así que pasen cinco años* como representación del ritmo sincopado y discordante de la ensoñación. De esta manera, se ofrece como evidencia un momento que de la pieza recitado por el personaje de El Arlequín:

El Sueño va sobre el Tiempo / flotando como un velero. / Nadie puede abrir semillas /en el corazón del tiempo / El Tiempo va sobre el Sueño / hundido hasta los cabellos. /Ayer y mañana comen / oscuras flores del duelo. (Lorca, 1967, p. 1380).

El pasaje parece recordar la afirmación de Adorno, según la cual “pretender organizar el tiempo *dormido* de la vanguardia no es sino sucumbir al *engaño de los relojes*.” (1985, p. 13).

Sin embargo, el análisis estaría incompleto si no se considerara la dimensión enduendada del poeta. Si bien Lorca se interesó por la modernidad, no por ello dejó de transitar el puente que conecta su obra con el folclorismo. La *Leyenda del tiempo* es, en este sentido, “un ensamble del nuevo arte metafórico con el sentido de lo tradicional.” (Gibson, 1999, p. 110). De Paepe señaló al respecto:

Lorca aparece como el fiel receptor de las voces de antaño y del momento, voces que reelabora, transforma y recrea dentro del mismo estilo, pero adaptándolas a las nuevas situaciones narrativas, al metro romancista, a personajes míticos-históricos y actuales (1991, p. 27).

De ahí que no se puedan omitir los ritmos negros y quejidos provenientes de los fondos inagotables del cancionero más español, dándole al canto un carácter sagrado, mítico. “El cantaor cuando canta, celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz (...), en los sonidos de los acordes de las guitarras, de las castañuelas, del zapateado, los aplausos y los olés.” (Lorca, 1967, p. 1780).

¿De dónde surge, pues, este contrapunteo pulsional entre los sonidos de la máquina de escribir, las campanadas del reloj, los truenos de la tormenta, la lluvia incesante, los vidrios rotos, el alboroto y el griterío de la calle y, justo antes de caer el telón, el mayor de los silencios? El autor sólo señaló: “de fuera” (Ibíd., p. 1347), como si la configuración del sonido y del espacio fuera una. Visto así, discutir tal propuesta se transforma en un asunto pendiente.

*Retrato de Mae West (como apartamento surrealista)*⁴

(El accesorio, el decorado, la iluminación)

Una obra sólo puede ser considerada surrealista en la medida en que el artista se haya esforzado por alcanzar lo psicofísico, esa región de la que el campo de la conciencia no es más que una pequeña parte. Freud demostró que en esa profundidad abisal desaparecen todas las contradicciones (Breton, 1974, p. 12).

Pretender dar continuidad a la hipótesis de obra-sueño u obra-ensoñación, pero ahora desde la unidad espacial tiene que reparar en cómo, a diferencia de lo acostumbrado por su autor, la escena de *Así que pasen cinco años* se muestra lacónicamente descrita. Y cómo, a medida que se desarrolla la acción, emergen las razones que tal vez motivaron esta economía.

Lorca introdujo la primera locación sin más explicación que la de *biblioteca*. Al levantarse el telón, El Joven, quien sueña, se halla sentado en ese lugar, en pijama. Su manera de vestir indica que no piensa salir a la calle, señala, más bien, la intención de permanecer en el espacio interior de la casa y del pensamiento. Para Guerrero Zamora (1963), en la *Leyenda del tiempo*:

...nos hallamos ante la perspectiva determinante de una toma de conciencia que impone concentración y, por tanto, reducción del espacio dramático a la interioridad pura. Desde tal perspectiva el punto de vista se interioriza en el mundo del personaje y ha de ser, en consecuencia, interiorizante (p. 184).

Si bien el contenido es accesorio y lo básico es el carácter cerrado, interior e inmóvil del lugar, pronto se descubre que una serie de objetos amueblan la habitación: un sofá con cojines, un bar, un biombo, dos puertas laterales... y, más importante, al fondo, un gran ventanal. La biblioteca, espacio correspondiente a la interioridad del pensamiento del protagonista, se da en oposición a ese espacio exterior que no vemos, pero oímos, y que es el presente, con todo su ruido y agitación. Al iniciarse el primer acto, El Joven trata insistentemente de inhibirse del alboroto de la calle:

⁴ Imagen 3: *Retrato de Mae West (como apartamento surrealista)*. (Dalí, 1934). Ir a página 43.

JOVEN.- ¡Juan, cierra la ventana!
AMIGO 1º.- Un poco de tormenta. ¡Ojalá sea fuerte!
JOVEN.- ¡Pues no quiero enterarme! Todo bien cerrado.
AMIGO 1º.- Los truenos tendrás que oírlos.
JOVEN.- No me importa lo que pase fuera. Esta casa es mía y aquí no entra nadie.
(Lorca, 1967, p. 1347).

Como si la articulación del espacio estuviera dada por los sonidos acotados por el autor. Más adelante en la pieza, su protagonista reflexiona:

JOVEN.- ¿No era ese ventanal mucho más grande?
CRIADO.- No.
JOVEN.- Es asombroso que sea tan estrecho. Mi casa tenía un patio enorme donde jugaba con mis caballitos. Cuando lo vi, con veinte años era tan pequeño que me pareció increíble que hubiese podido volar tanto por él. (Ibíd., p. 1381).

La ventana funciona a modo de “objeto neutro capaz de aislar una cosa de otra, [que] no siendo ni como la una ni como la otra (...) nos advierte que tras él empieza otro mundo...” (Ortega y Gasset, 2004, 417). Si esto es así, el repetido énfasis que el autor hizo en dicha abertura quizás se deba a un intento de definición clara de las categorías de dentro y fuera, por lo que se volverían fundamentales en la construcción del espacio de representación.

Otra ventana, esta vez la que decora el primer cuadro de *El Público* (1930), pieza escrita a la par de *Así que pasen cinco años*, está señalada por su autor como hecha a partir de radiografías. Se trata así de una ventana que sólo ve hacia adentro, noción que recuerda “el agujero de ensueño perforado en la muda realidad de las paredes...” (2004, p. 45) con que Dalí designó sus pinturas. Se podría decir, pues, que la ventana tiene mucho de marco y el marco mucho de ventana.

Sin embargo, el espacio representado por el catalán más allá del marco que sostiene sus pinturas es el vacío. En un número importantísimo de las obras pertenecientes a su período surrealista, Dalí recurrió al cabo de Creus sobre el Mediterráneo⁵, imagen detenida en su memoria, como “escenario vacío y silencioso capaz de albergar las relaciones imposibles entre una multiplicidad de formas.” (Klingsörh-Leroy, 2006, p. 41).

⁵ Imágenes 4 y 5: *La persistencia de la memoria* (Dalí, 1931) y *Cabo de Creus*. Gerona, España. Ir a página 44.

La oposición entre el interior y el exterior gana en evidencia a partir de lo que el dramaturgo señaló como inicio del segundo acto. En éste, de la atmósfera en esencia masculina de la biblioteca se ha pasado a la habitación de La Novia que, adornada “con grandes cortinajes llenos de pliegues y borlas (...) colgaduras y plumajes.” (Lorca, 1967, p. 1363), contrasta al máximo en feminidad. El cambio de locación pareciera expresar, de esta manera, una intensión de ahondar, como si se tratara de una progresión en círculos concéntricos, hacia la médula de la interioridad; al pasar de la biblioteca a la habitación.

El espacio virtual sigue estando presente en los balcones practicables que, contrarios al ventanal anterior siempre cerrado, “están abiertos de par en par al mundo y dejan pasar a raudales la luz de la luna.” (Ibíd., p. 1364). Se podría decir que el paralelismo de la acción es notable: La Novia ha regresado de un largo viaje y al final de este segundo acto se habrá lanzado nuevamente al exterior, fugándose con El Jugador de Rugby. El Joven, quien ha llegado de la calle “mojado por una lluvia de cinco años.” (Ibíd., p. 1374), y ante el rechazo de La Novia, decide salir nuevamente en busca de alguna otra posibilidad de amor. El interior de la alcoba queda sólo como un recinto momentáneo del deseo irrealizado.

El momento que abre el primer cuadro del tercer acto complica esta visión de la escena. Si bien el bosque es una locación exterior, es un exterior acotado, que la llegada del circo ha dejado sin salida. Así lo dice el personaje de El Arlequín:

ARLEQUÍN.- ¡Eh! Por ahí no se puede pasar.

JOVEN.- ¿Han cercado el bosque?

ARLEQUÍN.- Por ahí está el circo. Lleno de espectadores definitivamente quietos.

¿No quiere entrar el señor?

JOVEN.- No. ¿Está interceptada también la calle de los chopos?

ARLEQUÍN.- Allí están las jaulas con las serpientes.

JOVEN.- Entonces volveré atrás. (Ibíd., p. 1382).

El inútil esfuerzo de El Joven por revivir algo ya muerto produce la sensación de un movimiento hacia atrás, de vuelta a casa. El autor introduce así la noción de un escenario doble, es decir, de dos espacios teatrales simultáneos; en este sentido, indicó:

En el centro [del bosque] hay un teatro rodeado de cortinas barrocas con el telón echado. Una escalera une el tabladillo con el escenario (...) Las cortinas del teatrillo se descorren y aparece la biblioteca del primer acto, reducida y con tonos muy pálidos (Ibíd., p. 1379).

Según Ucelay (2003), “del desdoblamiento del personaje que sueña se ha pasado al desdoblamiento del espacio de representación.” (p. 119). Ruiz Ramón (1981), por otro lado, opinó que no se trató tan sólo de un ejemplo más de teatro dentro del teatro ni de una inversión escénica del dentro-fuera, sino, más bien, de la supresión de las fronteras entre tales categorías.

Tal perspectiva es sin duda próxima al surrealismo y a su intento de resolución de la radical oposición de contrarios. Al respecto, Breton (1934) explicó:

Puesto que lo interior y lo exterior están, en la sociedad actual, en contradicción (...) nos hemos asignado como tarea el intentar poner estas dos realidades en presencia una de otra (...) y dar a este juego toda la extensión deseable para que en contacto tiendan a fundirse en una sola (en Giménez-Frontín, 1983, p. 67).

El contraste del cuadro final con lo hasta ahora visto pareciera confirmar la hipótesis manejada. El Joven se encuentra en la misma biblioteca del primer acto, exacta ahora en tamaño y color, aunque la tensión del exterior haya desaparecido. La pregunta de El Criado a su señor: “¿Descansó lo suficiente en el viaje?” (Lorca, 1967, p. 1393) y la presencia de unas maletas abiertas ¿no evidencian la reincorporación de éste a la vigilia... y el inminente fin de la pieza?

Si la configuración del espacio escénico pareciera dirigir la acción hacia la interioridad del pensamiento, la iluminación, por su parte, tal vez la encamine hacia el sentido trágico lorquiano: la falta de posibilidad (Brun, 1998). De esta manera, el dramaturgo introdujo aquí y allá algunos momentos dominados por una luz azul de luna, elemento que, para De Paepe (1991), “simboliza la muerte, la petrificación y el fracaso siempre presentes en la obra del dramaturgo.” (p. 32).

Considérese, por ejemplo, la acotación anotada por el autor para la entrada a escena del personaje de El Maniquí con vestido de novia, representación efectiva del fracaso de la relación entre El Joven y La Novia:

La luz de la escena se oscurece. Las bombillas de los ángeles toman una luz azul. Por los balcones practicables vuelve a entrar una luz de luna cuya intensidad irá en aumento hasta el final. Se oye un gemido (Lorca, 1967, p. 1362).

Lo mismo sucede con la iluminación que baña la conversación entre El Niño y El Gato, ambos muertos y en espera de su entierro: “Se oye otro trueno. La luz desciende y una luminosidad azulada de tormenta nocturna invade la escena.” (Ibíd., p. 1349). De ahí que se diga que “el azul acompaña como fondo el estado de ensoñación, recuerdo o contemplación filosófica y trágica en que está sumido el protagonista.” (Guerrero Zamora, 1963, p. 186).

Sólo el final de la pieza escapa a este esquema de iluminación y recuerda el cuadro en blanco y negro de *La casa de Bernarda Alba* (1936). Se podría decir, en suma, que Lorca acotó una luz que comienza con luz de tarde, se sumerge en un fondo azulado a medida que avanza la acción, y llega al blanco sobre negro del segundo cuadro del final de la obra.” (Ucelay, 2003).

Se percibe, en síntesis, que la económica descripción espacial de la escena de *Así que pasen cinco años* vino a expresar una actitud que quiso conciliar el espacio de la representación con la interioridad pura de la ensoñación. La iluminación, en cambio, parece haber sido pensada por el poeta como instrumento capaz de canalizar el sentimiento de tragedia que hila la dramaturgia del español. Espacio y luz suponen, pues, en su alianza y yuxtaposición, un importante sustrato para dar soporte a todas las posibilidades de la fantasía lorquiana.

*El espectro de Vermeer Delft utilizable como mesa*⁶

(El maquillaje, el peinado, el traje)

Muchos de los artistas asociados al movimiento surrealista: Dalí, Ernst y Ray, entre los que más, creyeron ver en la “maravillosa vida de los objetos comunes y nítidamente caracterizados...” (Breton, 1974, p. 110) un poder de encantamiento similar al del sueño. ¿No se trata ésta de una idea que encadena muy bien con las que se han venido desplegando sobre la perspectiva onírica que se tiene de *Así que pasen cinco años*? La propuesta vanguardista consistía en apreciar el valor que, según Heidegger, la obra de arte tiene en cuanto cosa.

De este modo, “el artista no impondría su visión de mundo sino, por el contrario, el mundo sería el que impondría su discontinuidad, su fragmentación, su instantaneidad artificial.” (Baudrillard, 1998, p. 26). Como si el objeto tuviera algo que decir por sí solo, sin la intervención del sujeto. El *collage*, el *ready-made* y el *objet trouvé* surgieron entonces como formas enconadas de renuncia a la conciencia creadora o, dígame mejor, al “control de la razón, más allá de cualquier consideración estética o ética.” (Breton, 1974, p. 12). Ernst advirtió al respecto:

El objeto exterior ha roto con su campo habitual, sus partes se han emancipado y, al mismo tiempo, anudan con otras partes relaciones totalmente nuevas, de orden irreal, pero manteniéndose siempre en el plano de lo real (1951, en Hess, 1998, p. 202).

El collage quizás haya sido la técnica más ajustada a semejante señalamiento. Éste, en opinión del artista alemán, estaba dado precisamente por la combinación de elementos aislados en un ordenamiento que originalmente no les estaba destinado y producía cierto poder emotivo. También Breton (1974) se interesó por el efecto de “ignición poética” (p. 29) provocado, de alguna manera, por los collages surrealistas.

Al leer las reflexiones de Dalí sobre el uso de billetes de autobús y boletos de metro en las *Esculturas involuntarias*⁷ (1933), se descubre el interés que tuvo por los objetos. Como si agregar un fragmento de materia concreta a la obra: cachivaches, recortes de revistas, envoltorios,

⁶ Imagen 6: *El espectro de Vermeer Delft utilizable como mesa* (Dalí, 1934). Ir a página 45.

⁷ Imagen 7: *Esculturas involuntarias* (Dalí y Brassai, 1933). Ir a página 46.

notas... invitara a la imaginación a considerar que toda la creación es tan concreta como esos. Su pieza *Chaqueta afrodisíaca*⁸ (1936), elaborada exclusivamente para la *Exposición surrealista de objetos* en París, constituye un ejemplo interesante: una chaqueta de esmoquin con vasos de licor y una camisa que, colgados de una percha, provocan el efecto absurdo y de sorpresa buscado por todos los miembros del círculo.

Ahora bien, según Gibson (1999), Dalí contagió a su amigo García Lorca de esta fascinación por las cosas, lo que vino a manifestarse en el conjunto de imágenes que compartieron uno y otro. El artículo publicado en la edición de abril de 1927 de *L'Amic de les Arts, San Sebastián*, escrito por Dalí y dedicado al granadino, inició una exploración sobre una imagen que se haría importantísima para los dos:

Maniqués quietas en la fastuosidad eléctrica de los escaparates, con sus neutras sensualidades mecánicas y articulaciones turbadoras. Maniqués vivas (...), que andan con el ritmo alternativo y contra sentido de cadera-hombros, y aprietan en sus arterias las nuevas fisiologías reinventadas de los trajes (Gibson, 1999, p. 176).

En *Diario de un genio* (2004), el catalán dijo haberse sentido inspirado por la imagen del maniquí en, al menos, una docena de los cuadros de su período surrealista. Lorca, por su parte, describió los “negros maniqués de sastre (...) / en largas filas que gimen / su silencio mutilado.” en el *Martirio de Santa Olalla* (1928), y el “maniquí de escaparate de lujo, con un espléndido traje de novia...” (Lorca, 1967, p. 1372), que aparece en la escena de *Así que pasen cinco años*.

Sin embargo, no es éste último un típico maniquí de modista o sastre, sin brazos ni cabeza, a modo de torso amputado, es decir, un utensilio dispuesto para sostener ropa, sino uno capaz de “cantar y llorar” (Ibíd., p. 1373). Se intuye, pues, que en su presencia hay algo más, además de lo cósmico de la cosa. ¿Cómo analizar esta nueva dimensión que han adquirido los objetos para el ojo surrealista?

Para el número de diciembre de 1931 de la publicación *El surrealismo al servicio de la revolución*, Dalí envió varios dibujos presididos por un sistema de ordenamiento que, entre

⁸ Imagen 8: *Chaqueta afrodisíaca* (Dalí, 1936). Ir a página 46.

enigmático y poético, propuso tres categorías para el estudio de las piezas: “*objetos de funcionamiento simbólico* (de origen simple), *objetos de proyección* (de origen onírico) y *objetos transustanciados* (de origen afectivo).” (Klingsöhr-Leroy, 2006, p. 20).

En este sentido, se sugiere considerar lo dicho por Heidegger en *Arte y poesía* (1958):

La obra de arte es en verdad una cosa confeccionada, pero dice algo otro que la simple cosa. La obra hace conocer claramente lo otro, revela lo otro, es alegoría. A la cosa hecha se le junta en la obra de arte algo distinto. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo forman parte con razón del marco de representaciones, dentro del cual se mueve hace tiempo la caracterización de la obra de arte (p. 27).

Según el filósofo alemán, la pieza artística reúne coseidad y alegoría convirtiéndose, de esta manera, en *signo* de una realidad diferente. La obra es una cosa y representa otra, hace presente algo distinto a lo que ésta es. Esta reflexión coincide con la explicación daliniana del *funcionamiento simbólico* de los objetos.

El Maniquí de *Así que pasen cinco años*, ahora con mayúscula, “con larga cola y velo blancos.” (1967, p. 1373) simboliza, pues, la futura ceremonia del amor y la unión erótica que implica la esperanza de la fecundidad. Se trata ésta de una perspectiva aplicable a todos los otros personajes, ya que, para Ucelay (2003), estos no son sino “objetos vestidos” (p. 78). Tal postura es compartida por Ruiz Ramón (1981), para quien los nombres genéricos asignados por el autor: El Viejo, La Máscara, El Amigo 1º, El Amigo 2º..., y la rapidez con la que muchos de estos pasan ante los ojos del espectador, “hacen difícil un estudio de personaje más allá del propio símbolo representado.” (p. 189).

El nivel *de proyección*, por otro lado, supone el desplazamiento de ese símbolo en un proceso de libre asociación semejante a la deformación onírica freudiana, es decir, en un curso que fluye hasta que el contenido haya sido revestido de otro sentido, diferente, incluso contradictorio, pero interesante en cuanto que sigue en relación con el original (Freud, 1952).

Aunque las descripciones respecto al vestuario de la *Leyenda del tiempo* son más bien escasas, éste se ubica, por lo general, en una dimensión simbólica. Sin embargo, el juego entre

traje y maquillaje, cuya explicación sí es bien minuciosa, permite el desplazamiento del personaje-objeto hasta llegar a la categoría onírica o de proyección.

Considérese el caso de El Niño. Dicho personaje aparece “vestido de blanco, primera comunión, con una corona de rosas blancas en la cabeza (...). Trae un cirio rizado en la mano y el gran lazo con flecos de oro.” (Lorca, 1967, p. 1349). Pero a continuación, el poeta agregó a esa descripción: “Sobre su rostro pintado de cera, resaltan sus ojos y sus labios blancos de lirio seco.” (Ibíd., p. 1349). De este modo, el personaje que entra como el símbolo diáfano de la ingenuidad y pureza de la niñez pronto adquiere otro significado; éste le dice a El Gato:

NIÑO.- También a mí me duele el corazón.

GATO.- ¿Por qué te duele, niño, di?

NIÑO.- Porque no anda.

Ayer se me paró muy despacito... (Ibíd., p. 1350).

El Niño, que acaba de morir, espera el entierro y la entrada en el mundo de los muertos. La deformación de la simbología inicial es, pues, tremenda.

El Maniquí se ofrece como confirmación de esta idea. Su “máscara de yeso blanco y gris, con cejas y labios dorados, pelucas y guantes de oro.” (Ibíd., p. 1357) evidencian el carácter distorsionado al que el autor ha sometido su significado original, conectándolo ahora con el tema de la frustración amorosa: la renuncia del matrimonio y la infertilidad. El personaje se lamenta: “Telas que cubren la carne / serán para el agua turbia. / Y en vez de rumor caliente / quebrado torso de lluvia.” (Ibíd., p. 1358).

Estos dos niveles: de funcionamiento simbólico y de proyección, pueden permanecer en el plano de la abstracción. La tercera variante, el objeto de tipo transustanciado, en cambio, requiere el contacto con la tierra, a la que la obra de arte pertenece por su materia. Así, la realización material y fáctica de El Maniquí nos revela un mundo: el mundo anhelante y frustrado del objeto que sostiene el vestido de novia: “Mis sedas tienen / hilo a hilo y una a una / ansia de calor de boca. / Y mi camisa pregunta / dónde están las manos tibias / que oprimen en la cintura.” (Ibíd., p. 1359). Para Heidegger (1958), ésta es la misión del arte, mostrarnos lo que cada cosa es en

función de un mundo humano y afectivo, en el que encuentra su exacto significado y al que aporta un complemento enriquecedor.

Este mundo no es un objeto que se pueda mirar, es la suma de todas las cosas conocidas y desconocidas:

El mundo es lo inobjetable de lo que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos retienen absortos en el ser. Dondequiera que caen las decisiones esenciales de nuestra historia, unas veces aceptadas por nosotros, otras abandonadas, desconocidas y nuevamente planteadas, allí munde el mundo (p. 47).

El Maniquí, en el más desolado momento de *Así que pasen cinco años*, exhibe en “sus neutras sensualidades mecánicas y articulaciones turbadoras.” (Dalí, 1927, en Gibson, 1999, p. 176) la palabra hecha objeto y el objeto hecho carne, la más evidente posibilidad de un desplazamiento efectivo entre el símbolo, la proyección y la transustanciación. El Maniquí viene a expresar, entonces, la más elevada fantasía surrealista: la del objeto que tiene algo que decir.

“Para el movimiento empezamos por la quietud”⁹

(La mímica, el gesto, el movimiento)

Muchos de los objetos representados por medio del pincel surrealista de Dalí muestran de modo evidente un cierto discurso: uno de desplazamientos continuos e irresistibles, del símbolo a la transustanciación. Considérese, en este sentido, cómo en *Aparición de un rostro y un frutero en una playa*¹⁰ (1938) un perro es un frutero, y la base del frutero una mujer sentada, y una mesa todo un paisaje. Habría, entonces, que preguntarse qué tanto dice el objeto de naturaleza cambiante.

El catalán, por su parte, admitió no saberlo. Confesó también no entender muchas de sus imágenes, y no porque éstas carecieran de significado. Eso sería disminuir su genio. “Al contrario [aclaró], su significado es tan profundo, coherente e involuntario, que escapa al simple análisis de la lógica.” (2004, p. 20). De ahí que en *La conquista de lo irracional* (1935), el catalán formulara de modo más o menos riguroso un sistema de organización cuyas coordenadas se extenderían más allá de la racionalidad consciente.

Por supuesto, no se trató de una metodología a la manera de lo que el pintor llamó despectivamente “el sistema de la intuición lógica...” (Ibíd., p. 63), sino otra más bien próxima a la “creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación anteriormente desatendidas, en la omnipotencia del sueño, en el juego sin finalidad determinada del pensamiento...” (Breton, 1974, p. 71). Fernández Ruiz (2004) opinó al respecto: “Dalí desprecia la idea de una lectura única de la realidad aparente y siente como una fiebre la posibilidad de multiplicar esas lecturas en pos de una verdad más auténtica...” (p. 201).

En tal sentido, el pintor se interesó por el fenómeno clínico de la *paranoia*. Ésta, a sus ojos, consistía en un “delirio de asociación interpretativa que comporta una estructura sistemática.” (1935, en Cirlot y Vidal, 2005, p. 14), es decir, una confusión de formas que hace posible percibir una figura en otras y cómo no otras figuras en una; así continuó:

⁹ (Wilson, 2001, en Irvin, 2003, p.157).

¹⁰ Imagen 9: *Aparición de un rostro y un frutero en una playa*. (Dalí, 1938). Ir a página 47.

Las propias imágenes de la realidad dependen del grado de nuestra facultad paranoica (...). Por lo tanto, teóricamente, un individuo dotado en grado suficiente de dicha facultad podría, según su voluntad, ver cambiar sucesivamente la forma de un objeto de la realidad (2004, p. 202).

Este descubrimiento representó el primer paso dirigido a la construcción del llamado *método paranoico-crítico*, el cual le permitió al catalán manejar el signo pictórico para que éste iniciara por sí un desplazamiento hacia “el nacimiento de otra imagen, destinada enseguida a ocupar su lugar.” (Dalí, 2004, p. 14).

El método introdujo así un principio de sustitución repetida de un signo A por otro B, y viceversa, de B a A: A-B-A-B... que, a diferencia de la regresión al infinito de una semiosis ilimitada en la que un signo interpreta a otro, éste queda en tensión entre dos polos, atraído y rechazado por ambos. *El sentimiento de devenir*¹¹ (1931) es el mejor ejemplo de esto. La doble figuración daliniana describe en esta pintura un movimiento obsesivo, de ida y vuelta, una lectura infinita entre lo que al parecer es una estatua y la sábana desplegada a su izquierda o entre una sábana y la estatua a su derecha: sin dejar de ser una y sin conseguir ser otra.

Aunque Breton opinó que “Dalí dotó al surrealismo de un arma de primer orden con su método paranoico-crítico.” (1974, p. 90), este fundamento suyo de desplazamiento paradójico, que tira en dos sentidos simultáneamente, no le era extraño a otras expresiones artísticas, incluso muy antiguas, capaces de experimentar de manera más evidente el movimiento que sólo virtualmente tiene los cuadros del pintor. Considérense, en este sentido, algunas manifestaciones de las artes escénicas a partir de un comentario del director estadounidense Wilson:

Para el movimiento empezamos por la quietud. Graham decía que no existe el *no movimiento*; siempre hay movimiento, en tanto estamos vivos nos estamos moviendo, pero en la quietud es cuando somos conscientes del movimiento que está dentro de nosotros. Y, entonces, cuando nos movemos hacia fuera, una línea se devuelve (2001, en Irvin, 2003, p. 157).

¹¹ Imagen 10: *El sentimiento de devenir*. (Dalí, 1931). Ir a página 47.

Pues bien, fiel a la tradición, el actor entrenado en la técnica del teatro japonés *Noh* pudo dejar de lado la música, la danza y el canto para llegar así a un cierto *movimiento negativo*. Brázhnikova (2009) dijo al respecto:

El actor *Noh*, sin pronunciar una palabra es capaz de mantener al público en tensión durante mucho tiempo (...) a través de movimientos contenidos que ofrecen mayor intensidad y hasta violencia. Este tipo de interpretación se denomina muchas veces como *danza inmóvil* (p.16).

El ritmo en extremo pausado que describen sus intérpretes pareciera “entrañar una energía negativa, contraria a todo desplazamiento.” (Ibíd., p. 17) y que pareciera esquivarlo. El *mai-kata* o actor *Noh* permanece pues casi inmóvil en los momentos de mayor expresividad. Barba (2002), muy interesado en el teatro oriental, explicó:

Mie significa *mostrar*. *Mie* se refiere a la postura del actor principal. *Hacer un mie*, literalmente *detener la acción*, probablemente provenga de un tiempo en que se iluminaba el teatro con velas (...). La postura se mantenía el tiempo suficiente para que los espectadores tuvieran tiempo de captar la expresión (en Irvin, 2003, p. 13).

Esto le da al movimiento un cierto carácter de irresolución, de expectativa ante la suspensión, como la tensión en que las formas dalinianas quedan atrapadas. La calma que invadía la parte superior del cuerpo del ejecutante japonés se alcanzaba a pesar de la violenta acción que justo la precedía, de la severidad de la gestualidad contenida y del canto que acompañaba la representación. Tal oposición se podría asociar con el recurso grotowskiano de la *contradicción*:

Otra técnica que ilumina la estructura escondida de los signos es la *contradicción* (entre el gesto y la voz, la voz y la palabra, la palabra y el pensamiento, la voluntad y la acción, etc.); aquí también seguimos la vía negativa (Grotowski, 2000, p. 12).

La *vía negativa* de Grotowski ofreció una interpretación distinta de ésta del desplazamiento paradójico. El riquísimo movimiento del actor del *teatro pobre* halló en su discordancia con otros sistemas de signos escénicos el mismo tipo de energía contraria que estaba sumida en el gesto *Noh*.

Del mismo modo, el método de la *rítmica* de Dalcroze “estaba dirigido a hacer consciente al actor de sus facultades, y ponerle en posesión de sus ritmos físicos naturales.” (1916, en Sánchez, 1999, p. 65), implementando también la disociación de los movimientos corporales de su intérprete. Así, el austriaco pretendió encontrar una cierta armonía entre contrarios a partir del juego entre “la velocidad y la lentitud, la fuerza y la flexibilidad, la acción y la detención, el trabajo y el reposo...” (Ibíd., p. 66).

Resulta interesante, ya para terminar esta sencilla revisión, el trabajo de dirección de McBurney. Lo que el inglés llamó *desplazamiento negativo* no es más que un intento de contrarrestar el movimiento actoral con el movimiento escénico general. En su montaje de *Las tres vidas de Lucie Cabrol* (1994), optó por seguir todo movimiento de su actor con el desplazamiento de los puntos de referencia escenográficos, dando la ilusión de que éste, a pesar de su esfuerzo, permanecía siempre en el mismo lugar (Irvin, 2003).

Otra perspectiva diferente para el análisis del movimiento virtual dentro de una pintura está dada por el registro de sus pinceladas. En el caso de Dalí, un acercamiento a su obra confirma el temor que había declarado en sus memorias sobre cuánto temía caer en la asociación indiscriminada de una paranoia al extremo. Si bien afirmó odiar la sencillez, también confesó despreciar la complicación en que las formas dejan de ser figurativas: “¿Hay algo más cornudo, más engañado que este arte fantástico?” (2004, p. 71), protestó contrario a la abstracción moderna.

De ahí que el catalán apostara por la figuración más obsesionada y escrupulosa, mediante “rápidas, agudas y limpias pinceladas.” (Ibíd., p. 24). Santos Torroella (1984) comentó al respecto: “El manejo ligero del pincel por la mano de Dalí es modelo de la precisión, la exactitud, el detallismo y el divisionismo de aquel que maneja la técnica al dedillo.” (p. 17). Como resultado, consiguió composiciones “casi fotográficas, en color y a mano, de imágenes superfinas, extravagantes, extraplásticas, extrapictóricas, inexploradas, superpictóricas y superplásticas...” (Ibíd., p. 181) de su peculiar punto de vista.

¿Cómo representar, pues, con semejante precisión, la mímica, el gesto y el movimiento de *Así que pasen cinco años*? ¿De qué manera afectará el entero desarrollo de su acción? ¿Bajo qué condiciones habrá que considerar el uso del movimiento negativo? El público, cuya mirada desata y sostiene este desplazamiento paradójico y obsesivo de la paranoia crítica, será, en consecuencia, pieza clave en la resolución de tales interrogantes.

“Señor, ahí está el público”¹²

(El público)

Lo hasta ahora dicho estaría incompleto si no se introdujera aquí al *espectador* como parte fundamental de este juego teatral. Su inclusión viene, entonces, en virtud de la propia naturaleza del fenómeno escénico: de aquel “hombre que camina por el espacio vacío *mientras otro le observa*.” (1997, p. 5), [cursivas nuestras], con que Brook resumió lo que el teatro es.

En un sentido amplio, el público existe antes que la obra. Sin embargo, es a partir del encuentro entre los dos cuando el artista surrealista dijo haberse interesado por lo que la mirada del espectador tuviera que ofrecerle. Este interés no se demostró sino con cierta violencia, síntoma de un ataque dirigido a la institución artística en general, y apuntado, en particular, al espectador convencional que sólo se pasea por lo pasillos de los museos y se sienta en las butacas de los auditorios. A él se le amenazó de muerte.

El acto surrealista más simple consiste en salir a la calle con un revólver en cada mano y, a ciegas, disparar cuanto se pueda contra la multitud. Quien nunca en la vida se haya sentido con ganas de acabar de este modo con el principio de degradación y embrutecimiento existente hoy en día, pertenece claramente a esa multitud y tiene la panza a la altura del disparo (Breton, 1929, en Klingsörh-Leroy, 2006, p. 1).

De ahí que el público haya respondido con igual severidad. En la incompleta *Comedia sin título* (1936), Lorca dramatizó la pelea:

AUTOR.- ¡No me interrumpa! (...)

ESPECTADOR 1º.- No he venido a recibir lecciones de moral ni a oír cosas desagradables. Dé usted las gracias que está en España, que es un país aficionado a la muerte. En Inglaterra ya le hubieran silbado. Me voy. Yo creía que estaba en el teatro (Lorca, 1967, p. 1497).

Masson (1956) abrevió la situación como sigue: “Antes el público era pasivo (...). Ahora se le exige la prueba de un compromiso auténtico.” (en Hess, 1998, p. 208). Compromiso que devino en un acercamiento considerable entre observador y obra. No se trató éste de un

¹² (Lorca, 1967, p. 1401).

pensamiento que elevara al espectador a la categoría de creador o colaborador, eso sería, según Dalí, “un tanto exagerado e innecesario.” (2004, p. 11), sino más bien uno que apostara por convertirlo en cómplice del hecho artístico.

Al *cómplice* se le permitió, pues, la entrada a una gran *tierra ignota*, de la que la obra era umbral, y que coincidiría con el inconsciente oculto en la persona humana:

VOZ.- ¡Viva la revolución!

AUTOR.- ¡Que abran las puertas del teatro! (...)

ACTRIZ.- No, aquí no entran. Romperán las vajillas reales, los libros fingidos, la luna de vidrios delicados, verterán elixires maravillosos conservados a través de los siglos y destrozarán la máquina de la lluvia.

AUTOR.- ¡Que lo rompan todo!

ACTRIZ.- Amado mío. ¡Dejarán la escena inservible! (Lorca, 1967, p. 1478).

De esta manera el espectador dejaría de estar *frente a* la obra de arte para poder situarse *en* ésta, “desplazándose a través del espacio y entre los objetos que el mismo contuviera.” (Baigorri, 1997, p. 91). La mirada del público ahondó, entonces, en el principio de pieza artística como objeto cambiante y metamórfico, incapaz de ser reducido al orden conocido, sensato y tradicional.

Con *El Público* (1930), pieza escrita simultáneamente con *Así que pasen cinco años*, Lorca llevó tal actitud al extremo: “[La obra] hace desfilar en escena los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando, mientras está mirando, muchas veces sin darse cuenta, la representación.” (1931, en Ruiz Ramón, 1981, p. 189). De ahí que el autor intuyera el rechazo de la crítica; por lo que sentenció: “Mi obra no es una obra para representarse (...), pues los espectadores en seguida se levantarían indignados e impedirían que continuara...” (Ibíd., p. 190).

ESPECTADOR 1º.- Vamos, querida. Este hombre acabará diciendo una atrocidad.

ESPECTADORA 1ª.- No me quisiera ir. Me interesa el argumento. (...)

ESPECTADOR 1º.- ¡Vamos te digo! (Lorca, 1967, p. 1510).

¿Hay mayor acercamiento que éste propuesto por *El Público*? En *Así que pasen cinco años* la intención resulta menos invasiva. La aproximación al auditorio se da a través de los personajes de El Payaso y El Arlequín. Estos, pertenecientes ambos a un viejo mundo dramático

y literario son los encargados de presentar la acción. Es el primero de ellos el que se dirige directamente al espectador que supone presente:

ARLEQUÍN.- Usted le dará
a esta muchachita...
PAYASO.- su novio del mar.
Venga una escalera.
MUCHACHA.- ¿Sí?
PAYASO.- Para bajar
(*Al público.*) ¡Buenas noches! (Lorca, 1967, p. 1382).

Así, su intervención borra, al menos provisionalmente, la frontera entre la realidad y la ficción impuesta por la boca del telón, división entre las butacas de la sala y “el mundo imaginario que, abierto tras él, anuncia la fantasmagoría.” (Ortega y Gasset, 2004, p. 420).

McBurney no sólo ha apoyado esta concepción del teatro como espacio de comunión entre la obra y su espectador, sino que, además, apuntó a otra alianza, paralela y complementaria a la primera; dijo: “El teatro no existe aquí en el escenario. Su espacio está en la mente del público. Lo que separa esta forma de arte de las demás no es que nos imaginemos algo que no está allí, sino que lo hagamos juntos... al mismo tiempo.” (2002, en Irvin, 2003, p. 80).

¿No es ésta una idea muy cercana al sueño de reconciliación que subrayó el carácter romántico surrealista, el de apreciar al hombre como si fuera un ser universal? En este sentido, se presenta, a modo de conclusión, como siguió el director inglés: “Y como *vemos* la misma cosa en el mismo momento, rozamos la imaginación solitaria de nuestros vecinos y así por un breve instante nos transformamos (...), y percibimos que no sólo formamos parte de una comunidad, sino también de una continuidad.” (Ibíd., p. 81).

Con tal urgencia habrá que invitar al público a este juego escénico.

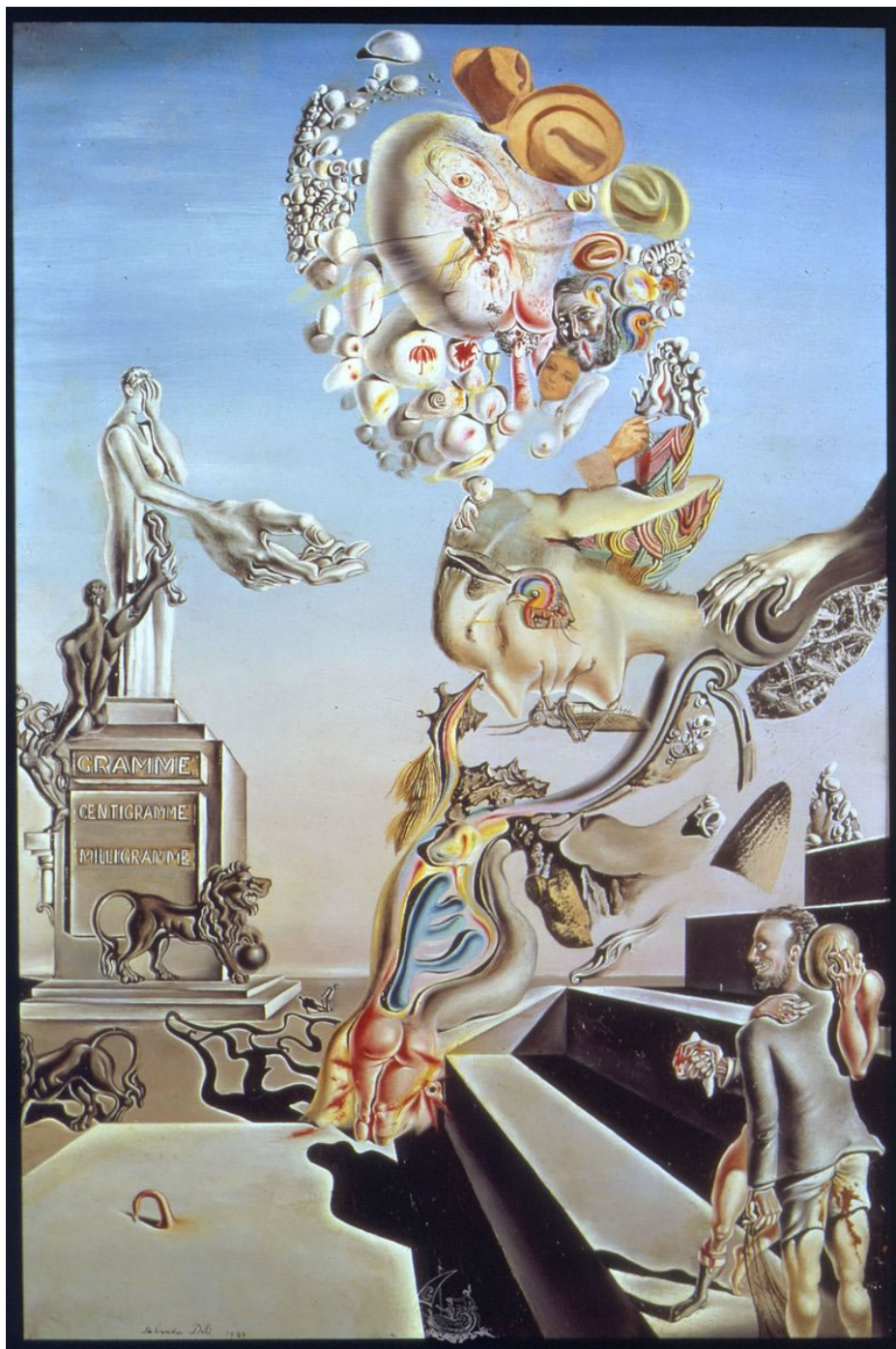


Figura 1

El juego lúgubre

Dalí, 1929

Óleo sobre cartón, 44 x 33 cm

Colección privada



Izquierda:

Figura 2

Hombre con cabeza llena de nubes

Dalí, 1936

Óleo sobre cartón, 20 x 15 cm

Ayuntamiento de Figueres



Derecha:

Figura 3

**Retrato de Mae West utilizable
como apartamento surrealista**

Dalí, 1933

Óleo sobre papel periódico, 31 x 17 cm

Instituto de Arte de Chicago



Arriba:

Figura 4

La persistencia de la memoria

Dalí, 1931

Óleo sobre tela, 24 x 33 cm

The Museum of Modern Art, Nueva York

Derecha:

Figura 5

Fotografía: cabo de Creus

Gerona, España



Figura 6:
Espectro de Vermeer Delft
utilizable como mesa

Dalí, 1934

Óleo sobre madera, 18 x 14 cm

The Salvador Dalí Museum,
St. Petersburg, Florida



Derecha:

Figura 7:

Chaqueta afrodisíaca

Dalí, 1936

Instalación, 88 x 80 cm

The Museum of Modern Arts,

Nueva York



Abajo:

Figura 8

Esculturas involuntarias 1 y 2

Brassaï y Dalí, 1933

Fotografía blanco y negro,

25 x 20 cm

The Museum of Modern Arts,

Nueva York

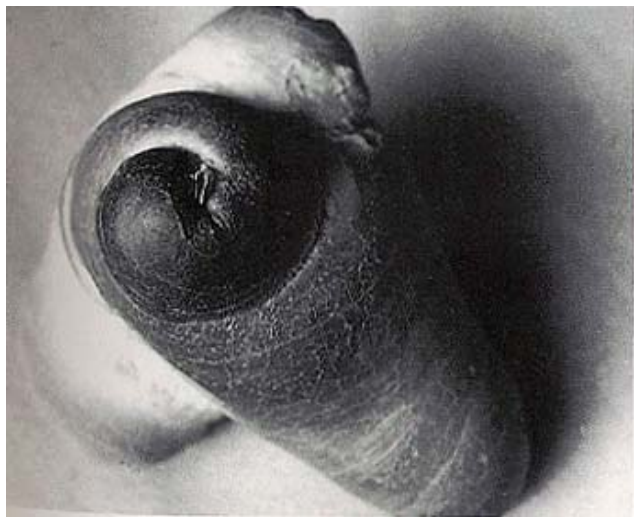




Figura 9:

Aparición de un rostro y un frutero en una playa

Dalí, 1938

Óleo sobre tela, 114 x 143 cm

Wadsworth Atheneum, Hartford

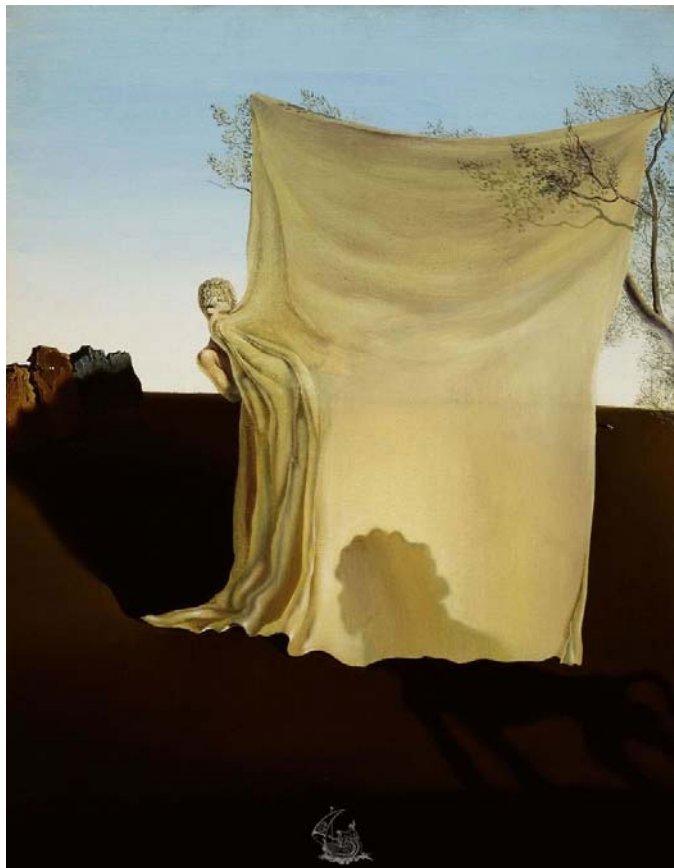


Figura 10:

El sentimiento de devenir

Dalí, 1931

Óleo sobre tela, 35 x 27 cm

Colección privada

MARCO METODOLÓGICO

Para una gramática del sueño

(Introducción al marco metodológico)

Planteamiento del problema

Si bien el tejido teórico sobre el que descansa la primera parte de este proyecto pareciera afianzar algunas hipótesis hechas sólo a la luz de la intuición, resultó también en la ampliación del problema planteado inicialmente. A éste se le anexaron de pronto tantos otros que, aunque menos generales, son ciertamente significativos de cara a una futura producción.

La investigación surgió, entonces, a partir de una dificultad un tanto amplia y difusa: ¿cómo explorar teatralmente el diálogo entre dos artistas, Federico García Lorca y Salvador Dalí, sin caer en la simple yuxtaposición de códigos escénicos, pictóricos, plásticos, que remitan a uno u otro, pero nunca a los dos?

Dicho de otra forma, ¿de qué manera diseñar una propuesta de dirección para un drama lorquiano que concilie a ambos, pintor y poeta, y que devenga en un montaje que no sólo se *vea* daliniano, que no se contente con disfrazar los personajes, de ubicarlos en decorados que se parezcan a los paisajes representados en las obras del catalán? Ni ilustrar, ni adornar, ni acompañar, sino, en cambio, optar por el despliegue de una gramática, de un lenguaje capaz de aliar las identidades de los autores en un único y nuevo discurso. Ése fue el punto de partida.

Poco después, una revisión documental exploratoria perfiló un camino para enfrentar semejante problema: la *interpretación*. En *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (1994), Eco describió tal recurso, muy usado por el pensamiento postmoderno:

La interpretación de una obra, llenando con significados nuevos la forma vacía y abierta del *mensaje original* (cursiva agregada) (...) da origen a nuevos mensajes, los cuales entran y enriquecen nuestros códigos y nuestros sistemas ideológicos, reestructurándolos, y preparando a los lectores futuros para una nueva situación interpretativa (p. 208).

A continuación, el filósofo recurrió a Barthes, quien afirmó: “Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar la pluralidad de que está hecho.” (1989, en Eco, 1994, p. 208). Si se relacionan ambos comentarios, se podría intuir, entonces, que aunque el proceso interpretativo arroja un nuevo discurso, éste persiste en un juego con el original. ¿No es esto precisamente lo que se buscaba?

La selección de *Así que pasen cinco años* como oportunidad para establecer el encuentro teatral entre Lorca y Dalí fue, de algún modo, razonable. Se recordará, en este sentido, cómo Ruiz Ramón (1981) advirtió la urgencia que dicha pieza tiene de ser *interpretada* antes de producida, de ser sometida a la luz de un código ajeno, particular y privado a fin de definir los perfiles que parecen quedar en sombra con la simple lectura.

La “ambigüedad de símbolos, extrema particularidad, insobornable subjetividad y esencial arbitrariedad...” (Granell, 1979, p. 30), que fueron vistas como fallas en la estructura de la *Leyenda del tiempo*, se perciben ahora como *posibilidades*, como curvas abiertas para la experimentación y el juego escénico. El motivo de su escogencia es, curiosamente, lo que la crítica le ha reprobado durante décadas.

De esta manera, si dicho texto dramático requiere el uso de lentes para su enfoque, para mirarlo en conjunto sin perder su esencia atomizada y parcial, tal vez éstas podrían ser provistas por Dalí. Es decir, la interpretación quizás brinde el soporte adecuado para permitir el diálogo entre ambos artistas.

Es por esto que se ha planteado un marco *interpretativo*. En éste se leyó la obra lorquiana desde el Dalí surrealista, el que permaneció afiliado al movimiento vanguardista hasta 1939. Tal decisión no se tomó tan solo porque se tratara de la etapa de su vida que coincidió con la escritura del texto, sino porque también es la que resume mejor la propuesta de su carrera y en la que mantuvo un vínculo importantísimo con Lorca.

Del juego entre uno y otro salió una hipótesis principal, la que ve en *Así que pasen cinco años* el trabajo del sueño. Es esta idea la que se reitera durante toda la primera parte del proyecto, y la que, además de ofrecer las interrogantes más importantes a la hora de realizar una propuesta teatral, permite esbozar un problema comunicacional y artístico más o menos definitivo:

¿Cómo lograr una puesta en escena de *Así que pasen cinco años* concebida a partir de la idea de obra-sueño y obra-ensoñación?

Dilema del que se desprenden varios otros: ¿cómo dar razones de las variaciones arbitrarias del tiempo y espacio onírico si se percibe la puesta en escena como la organización sintáctica en el tiempo y el espacio de los diferentes elementos de representación teatral?; ¿de qué modo revestir la codificación escénica de la contradicción propia de los desplazamientos de lo onírico? ¿Qué efecto tendría la paranoia daliniana en el funcionamiento de los sistemas de signos sobre las tablas? ¿Cómo sortear la etiqueta de *irrepresentable* que el autor asignó al drama?

Es como si al poner un pie sobre la escena, tal hipótesis agravara todos los problemas que hasta ahora sólo habitaban en el papel. Y es en el paso entre el ensayo literario y el ensayo teatral que se encuentra ahora la investigación, siendo la representación teatral el fin último de la misma. Resulta ineludible, entonces, el planteamiento de unos objetivos claros que sostengan su devenir del papel al espectáculo.

Objetivos: general y específicos

En este sentido, se ha formulado como *objetivo general* de la investigación el que sigue:

Diseñar una propuesta de dirección para el drama *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca, interpretándolo a través de la obra del período surrealista de Salvador Dalí.

Del que se desprenden tres *objetivos específicos*:

1. Determinar los elementos de la obra del período surrealista daliniano que contribuyan con la propuesta de dirección.
2. Interpretar el drama *Así que pasen cinco años* a través de la obra del período surrealista daliniano.
3. Explorar la transposición de códigos presentes en la obra daliniana y lorquiana tomando como referencia la matriz de análisis del signo en el teatro de Kowzan.
4. Desarrollar una propuesta de puesta en escena a partir de la investigación realizada.

Justificación

El diseño de una propuesta de dirección escénica supone un ejercicio interesante de las habilidades del comunicador audiovisual de hoy. Lo ubica en el centro de reflexiones muy cercanas a la postmodernidad en la que hace vida.

De esta manera, se entrena en el uso provechoso de la intertextualidad, de la interdisciplinariedad, del juego; se aproxima al ocaso de la autoría, al valor de las interpretaciones, al desplazamiento de lo que en algún momento estuvo fijo. Por tanto, las perspectivas en las que se mueve la comunicación al comienzo del siglo XXI son maravillosas, y este proyecto apuesta en esa dirección.

¿No aparece esta visión de la comunicación como una vía para sepultar el teatro mortal del que Brook rehusó, aquél que “se acerca a los clásicos con el criterio de que alguien, en algún sitio, ha averiguado y definido cómo debe hacerse una obra,” (1997, p. 7)? Una comunicación viva por un teatro vivo.

Así, el director organiza el espectáculo a través de una gramática que involucra los distintos sistemas de signos de la escena a fin de lograr una recepción activa por parte del público. El director es entonces un comunicador que se enfrenta con el dilema de construir una

gramática, pero de tipo teatral. Es tal destreza en la que se piensa que este proyecto puede entrenar.

Hay, por otro lado, una dimensión personal, una que llevó al investigador a proponerse su realización. El presente proyecto es, entonces, la expresión de muchas inquietudes que recién ahora han empezado a adoptar alguna forma: la de la escena teatral, la de su encuentro con las artes plásticas, la del performance y la dirección. Intereses que han tomado aquí un tono exploratorio que, abierto al error, descubre su impotencia, su provisionalidad. Es por eso que se formulan más preguntas que respuestas, que se vislumbran más rutas que las que se puedan caminar.

Delimitación

La *delimitación* técnica que se ha insinuado hasta ahora, la de los dos grandes ejes de la investigación: el texto teatral *Así que pasen cinco años* y el conjunto de la obra plástica del período surrealista daliniano, queda, entonces, formalizada.

Dicho drama adquiere así el peso de un mensaje original, es decir, el del texto que es sometido a un proceso de interpretación, “demostrando sus posibilidades y valores ocultos a partir de la polisemia de su andamiaje.” (Eco, 1994, p. 209). Las creaciones del catalán ofrecerán, en cambio, las pautas para el nuevo discurso que aquí se busca elaborar y ofrecer.

Tal delimitación de carácter técnico, cuantitativo, reduce el volumen de la información y deriva pronto en otras de tipo conceptual o cualitativo. De esta manera, la investigación quedó filtrada por el interés compartido por el poeta y el pintor en la actividad del inconsciente, “en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación anteriormente desatendidas, en la omnipotencia del sueño, en el juego sin finalidad determinada del pensamiento.” (Breton, 1974, p. 21). De ahí que haya surgido la hipótesis que cree ver en la *Leyenda del tiempo* la estructura del sueño.

Así, el proceso de documentación y análisis puso de relieve los contenidos encaminados hacia lo onírico y excluyó los que no. Se trató, pues, de una delimitación sobre la marcha, la cual dio protagonismo a las reflexiones de Zambrano, sintetizadas en *Los sueños y el tiempo* (2001); algunas otras de Derrida, presentes en *La escritura y la diferencia* (1989), y ciertos pasajes de las *Obras completas* de Freud (1952).

Pues bien, una vez aceptada la teoría según la cual “la realidad de la acción [dramática] ocurre en el sueño de su protagonista, única persona real de la pieza.” (Ruiz Ramón, 1981, p. 189), habría que dirigir el rumbo de la investigación hacia aquellas fronteras.

La construcción de un *método* tiene que poner en mira la interrogante de cómo someter una futura puesta en escena a la deformación onírica, a la “metamorfosis en que las imágenes del sueño aparecen sustituyendo las ideas originales.” (Zambrano, 2001, p. 74). Se trata éste del mismo proceso que con Dalí tomó los términos de un desplazamiento entre el funcionamiento simbólico de los objetos, su proyección y su transustanciación, explorado en el capítulo *El espectro de Vermeer Delft utilizable como mesa*.

En este sentido, y debido a que “la exploración del conocimiento encontrado debe ser gesto, expresión del cuerpo de la idea.” (Taylor y Bogdan, 1996, p. 23), el tratamiento de la información que se sigue estará guiado por la luz de tal desplazamiento. El marco metodológico se dividirá entonces en tres categorías: ángel, musa y duende, es decir, las dimensiones que, según De Paepe (2003) definen a Lorca, estrategia que parte de su potencial paridad con el planteamiento daliniano de los objetos simbólicos, oníricos y afectivos. Se intuye que tal visión podría señalar un puente interesante de poeta a pintor.

Se presentan así los tres siguientes capítulos con el único objeto de ir perfilando, en su sucesión y devenir, una posible solución al problema de estudio. Se tratará, en consecuencia, de un método que se construirá en la medida en que se descubra a sí mismo, paso a paso.

Así que pasen cinco años: el texto dramático

(Funcionamiento simbólico del objeto)

Así que pasen cinco años. Leyenda del tiempo (1931) se presenta, pues, como el mensaje original a ser interpretado. En este sentido, se propone a continuación un análisis formal y simbólico de lo que con cierto desorden se introdujo en el marco interpretativo. Esto a fin de “apreciar la pluralidad de que está hecho.” (Barthes, 1989, en Eco, 1994, p. 208). Se empezará por la descripción de lo que en él está dado, su carácter de cosa, sin más; para luego desplazarlo hacia el símbolo. Es esta unidad de cosa y alegoría la que, según Heidegger (1958), le otorga a la pieza la cualidad de obra de arte.

Argumento

El argumento básico de la pieza es de una sencillez esquemática:

El Joven tendrá que esperar cinco años para casarse. La Novia se ha ido en un largo viaje “por causas que no son de explicar...” (Lorca, 1967, p. 1340). Entre tanto, El Joven ha desoído el amor que La Mecnógrafa le profesa, y cuando llega el momento de que se cumplan sus deseos, La Novia prefiere a El Jugador de Rugby y se fuga con él. El hijo anhelado queda como una sombra en búsqueda de su encarnación. Angustiado, El Joven busca a La Mecnógrafa, pero ésta, templada de ausencias, repite el trágico plazo de cinco años. “El hijo queda en fantasma y la vida se va como un eco.” (Guerrero Zamora, 1963, p. 85).

A continuación, se intenta una sinopsis de la acción argumental, ya más amplia.

Sinopsis

Primer acto

La escena representa una biblioteca. Son las seis de la tarde, hora que se mantiene fija a lo largo de la obra, a pesar de que se reciba la impresión del paso impreciso del tiempo, tal vez años.

El Joven conversa con El Viejo; le cuenta cómo prefiere lo que está por venir, no lo que ocurrió o está ocurriendo. El Viejo está de acuerdo. El Joven ha proyectado su vivir en un ideal futuro: el regreso de La Novia de un viaje que durará cinco años. No se sabe en qué momento de este plazo se halla la acción, pero sí que nada pasará hasta que aquél se cumpla. El Joven así, ha concentrado su vida en la espera.

El Amigo 1º, “entrando con escándalo” (Lorca, 1967, p. 1343), introduce algo de acción al recomendarle a El Joven el relacionarse con otras mujeres mientras espera a La Novia. El Amigo 2º, a continuación, describe un entierro con el que se cruzó caminando hacia la casa de El Joven, a la que entró sin ser advertido.

De pronto, un paréntesis interrumpe la escena: El Niño y El Gato que acaban de morir esperan, entreteniéndolo su angustia, el entierro y la entrada definitiva en el mundo de los muertos. El Criado informa lo que ha ocurrido en el exterior: el hijo de la portera ha muerto y los niños de la calle han matado a pedradas un gato que han arrojado sobre el tejado del jardín.

La Mecanógrafa, primer personaje femenino, ha cruzado muy alterada la escena ya dos veces. Evidentemente enamorada del protagonista, anuncia que dejará la casa:

LA MECANÓGRAFA.- ¿Qué razones voy a dar? No hay más que una razón y ésa es... ¡Que te quiero! (...)

LA MECANÓGRAFA.- ¡Qué culpa tengo yo señor! Yo te ruego que me des la cuenta. Quiero irme de esta casa. (Ibíd., p. 1345).

El Joven, sin interés alguno por ella, le ve marchar indiferente.

Segundo acto

Alcoba de La Novia, ambiente muy femenino. La Criada ayuda a vestir a La Novia. Han pasado cinco años, y ha llegado la hora largo tiempo esperada: el encuentro de los amantes. Se anuncia la llegada de El Joven; sin embargo, por el balcón entra El Jugador de Rugby, vestido con el equipo completo de fútbol americano. Su imponente presencia física es suficiente, su

actuación se reduce a fumar un puro tras otro y envolver en humo a La Novia, quien le habla mientras lo besa y abraza:

LA NOVIA.- Mi otro novio tenía los dientes helados; me besaba y sus labios se le cubrían de pequeñas hojas marchitas. Yo me corté las trenzas porque le gustaban mucho, como ahora voy descalza porque te gusta a ti. (...) Es preciso que nos vayamos. Mi novio vendrá (Ibíd., p. 1353).

Así, La Novia abandona a El Joven. Éste queda solo, perdido, con su amor sin objeto.

La escena se oscurece hasta quedar iluminada por la luz de luna que entra por los balcones abiertos. Aparece El Maniquí con el vestido de novia. En el poético diálogo que sigue, El Maniquí reprende a El Joven por su falta de carácter, su miedo a la acción, su debilidad ante la mujer:

EL MANIQUÍ.- Mientes. Tú tienes la culpa.
Pudiste ser para mí
potro de plomo y espuma,
el aire roto en el freno
y el mar atado en la grupa.
Pudiste ser un relincho
y eres dormida laguna,
con hojas secas y musgo
donde este traje se pudra. (Ibíd., p. 1375)

La insistencia de El Maniquí despierta la conciencia de El Joven al fracaso de su paternidad. Su desesperanza le lleva a recordar a aquella otra mujer enamorada de él, La Mecnógrafa. Sale precipitadamente en su búsqueda. Tropezaba antes de salir con El Viejo, que trae un pañuelo manchado de sangre, y dice haber sido herido por la actitud de El Joven.

Tercer acto. Cuadro primero

El texto indica un bosque. El sonido de grandes trompas de caza que se oye durante todo el acto, con mediados intervalos, indica que una cacería lejana y nocturna está teniendo lugar. La impresión que produce es la de incierto peligro y acoso.

Aparece El Arlequín. Actuando de modo plástico, recita, alternando dos caretas, una alegre y otra triste, el poema que describe el tema básico de la obra: la confrontación del sueño y el tiempo.

EL ARLEQUÍN.-El Sueño va sobre el Tiempo
flotando como un velero.
Nadie puede abrir semillas
en el corazón del Sueño (...)
El Tiempo va sobre el Sueño
hundido hasta los cabellos.
Ayer y mañana comen
oscuras flores del duelo. (Ibíd., p. 1380)

La Muchacha entra cantando una cantinela infantil que indiscretamente alude el conflicto en que se centra el acto: el de la búsqueda y encuentro imposible de lo perdido. El Arlequín y El Payaso se burlan de ella. Estas dos figuras de la Comedia del arte actuarán en adelante sus usuales papeles de la pantomima circense, presentando lo que sucederá hasta el final de este cuadro.

La Mecnógrafa y La Máscara hablan. Poco más tarde se entiende que ésta última es, en realidad, la portera madre de El Niño muerto. La conversación que tienen resume la frustración, el abandono y la espera que marcan la intención de la pieza. Aparecen, pues, completamente compenetradas.

El Joven y La Mecnógrafa se encuentran, aparentemente de manera muy feliz. El protagonista cree haber alcanzado lo que deseaba: un objeto para su amor. Sin embargo, ella comienza a distanciarlo:

LA MECNÓGRAFA.- Tú esperabas y me dejaste marchar, pero siempre te creías amado. ¿Es mentira lo que digo? (...)

LA MECNÓGRAFA.- Yo, en cambio, sabía que tú no me querías nunca. Y sin embargo yo he levantado mi amor y te he cambiado y te he visto por los rincones de mi casa. ¡Te quiero, pero más lejos de ti! He huido tanto, que necesito contemplar el mar para poder evocar el temblor de tu boca (Ibíd., p. 1387).

La Mecanógrafa repite el plazo de cinco años de espera: “Me iré contigo [le dice a El Joven]... ¡Así que pasen cinco años!

El Joven, vacío, no le queda más que el regreso a su casa.

Tercer acto. Último cuadro

La biblioteca del primer acto cuenta ahora con tres elementos nuevos: varias maletas abiertas, el traje de novia puesto en un maniquí sin cabeza y sin manos y una mesa de juego. El Criado comenta la reciente muerte del hijo de la portera, cuyo entierro acaba de tener lugar.

Esperan visita, El Criado ha preparado la ropa de El Joven. Aparecen en escena los tres jugadores de cartas. Dialogan mientras esperan a El Joven, quien ha ido a vestirse para recibirlos. Luego juegan fríamente. Los tres jugadores le exigen a El Joven que eche sobre la mesa su as de corazones. Él lo hace y aparece en ese momento un as de *coeur* proyectado en los anaqueles de la biblioteca. El protagonista ha perdido.

El Jugador 1º saca una pistola y dispara sin ruido. El Joven se lleva las manos al corazón y cae al piso. Mientras los jugadores sentencian sobriamente:

JUGADOR 1º.- ¡Hay que vivir!

JUGADOR 2º.- No hay que esperar.

JUGADOR 3º.- No hay que esperar nunca. Hay que vivir (Ibíd., p. 1392).

En la soledad de su agonía, el protagonista llama en su ayuda a Juan, El Criado. El eco repite sus palabras:

JOVEN.- ¡Juan! ¡Juan!

ECO.- ¡Juan! ¡Juan!

JOVEN.- Lo he perdido todo.

ECO.- Lo he perdido todo.

JOVEN.- Mi amor...

ECO.- Mi amor... (Ibíd., p. 1393).

El Joven muere. El reloj da las seis. Telón final.

Versión y análisis de la estructura del texto

De las tres versiones de *Así que pasen cinco años* que compuso Lorca, la empleada en los ensayos del Club Teatral Anfistora¹³ es la que se contempla como definitiva. El autor, ahora en el papel de director, aspiraba estrenar en septiembre de 1936. Sin embargo, el 19 de agosto fue fusilado. Así, por contener de su puño y letra muchísimas correcciones referidas a su comportamiento en escena, ésta será considerada como el mensaje original a ser interpretado.

El tratamiento del texto comenzó por un proceso de edición, el cual respondió a una razón práctica: el de reducir el tiempo de representación para hacer su montaje más manejable. De esta manera, su extensión se acortó de 36 a 25 páginas. Tomando en cuenta los elementos que la pieza tiene de poema y, en consecuencia, de canto, el criterio empleado para la edición tuvo que cuidar el carácter de repetición que la lírica y la música experimentan. De ahí que se buscara respetar el juego “entre sorpresa y recurrencia, invención y repetición, ruptura y continuidad.” (Paz, 1990. p. 13).

Ahora bien, se recordará la opinión de la crítica que vino a ver cierta anarquía en la estructura de planos narrativos superpuestos o intercambiados que, sin ninguna relación aparente de tiempo y espacio, tejen la *Leyenda del tiempo*. En particular, Ruiz Ramón señaló “el desorden de escenas intercaladas unas en otras, el número de personajes que aparecen y desaparecen en cada acto (...) [y] la presencia atomizada de sus diversos sentidos...” (1981, p. 189), como evidencias de su falta de unidad dramática. Por tal razón, recomendó su división en *momentos*. De Paepe (2003) hizo lo propio, pero con el término de *instantes*.

En este sentido, una segunda edición que sufrió el texto fue la sustitución de la división tradicional a la que Lorca sometió la acción por la sucesión de 24 momentos o instantes, considerando las secuencias dramáticas propuestas el dramaturgo. Los primeros ocho momentos

¹³ El texto completo de la versión del Club Teatral Anfistora se ofrece como documento digital adjunto a este informe.

corresponden a lo que solía ser un primer acto; los seis que siguen, al segundo; los ocho que continúan, al primer cuadro del tercer acto, y los dos restantes, a un último cuadro de ese mismo acto.

Por lo demás, el texto dramático no sufrió ninguna otra modificación *a priori*. Sin embargo, no se quisiera descartar aquí cualquier cambio que, respondiendo a su juego en escena, tuviera que decidirse.

El objeto, una vez descrito en su carácter de cosa, se desplaza ahora hacia un funcionamiento de tipo simbólico, como lo advirtió Heidegger en *Arte y poesía* (1958): “A la cosa hecha se le junta en la obra de arte algo distinto. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo...” (p. 27). En este sentido, y considerando la manera en que Lorca definió sus personajes como “ideas vestidas (...), cuya caracterización no puede profundizar mucho más allá del símbolo representado.” (1931, en Ucelay, 2003, p. 78), se propone el análisis de los personajes principales de *Así que pasen cinco años* como la mejor manera de ilustrar este desplazamiento.

Análisis de personajes

Lo que más llama la atención de los personajes de la *Leyenda del tiempo* es su cantidad: 19, todos presentados sólo a través de su nombre genérico; con una única excepción, la de Juan, El Criado, cuyo nombre propio es necesario para que sea interpelado a distancia por El Joven. El otro tema curioso es el de la rapidez con la que los personajes entran y salen de escena¹⁴, dificultando así el breve análisis simbólico de los personajes protagónicos que se presenta a continuación. Se acudió para esto, pues, a la crítica y a los contenidos tradicionales de la obra del poeta.

De *El Joven*, “única persona real de la pieza.” (Ruiz Ramón, 1981, p. 190), se ha dicho mucho. Encerrado en los cuatro muros de su biblioteca, éste representa la pasividad y la inacción, lo que se revela en la evasión del mundo exterior, del ruido de la calle, de la vigilia. Para De

¹⁴ Se ofrece la Tabla 1: *Distribución de los personajes a lo largo de la Acción de Así que pasen cinco años*. Ir a página 74.

Paepe, “asistimos en él a la dolorosa lucha de vivir desviviéndose.” (2003, p.98). En este sentido, le dice a El Viejo: “Me molesta que las cosas de la calle entren mi casa...” (Lorca, 1967, p. 1340), por lo que insiste en mantener las ventanas cerradas, a fin de permanecer en la interioridad del pensamiento.

La repulsión de El Joven al presente le lleva a posponer su encuentro con La Novia, fijando un plazo detenido en alguna arbitraria dilación de años vagamente justificados. El Joven, según Ucelay (2003), padece una cierta apatía sexual, lo que lo aleja a la vez de La Novia y de La Mecnógrafa, sobre la que le comenta a El Viejo: “Yo quisiera quererla como quisiera tener sed delante de las fuentes. Quisiera...” (Lorca, 1967, p. 1343).

El Viejo representa, por su parte, al tiempo, pero de un modo muy original. No es Cronos, porque no simboliza una concepción del tiempo como absoluto. Más bien, se trata de un tiempo humano, espacio futuro que se extiende desde el presente hasta la muerte, y que va consumiéndose en cada acción.

De ahí que este personaje haya asumido el papel de protector de El Joven, aconsejándole siempre la espera y la evasión: “Cuando la gente ha ido a retorcer el cuello de la paloma, yo he sujetado la mano y la he ayudado a volar.” (Ibíd., p. 1349). Se trata de concepción de tiempo como si éste se gastara, por lo que hay que hacerlo durar para que no llegue la muerte. Es por tal razón que El Viejo aparece herido cuando El Joven consume la vida, buscándola en el amor.

En opinión de Ucelay, “La Novia puede ser fácilmente catalogada entre las sensuales heroínas lorquianas.” (2003, p. 68). A diferencia de El Joven, *La Novia* no espera, actúa. Se percibe así como una mujer fuerte, desafiante, capaz de rebelarse en contra de la sociedad tradicional que intenta coartar su libertad. De esta manera, no duda en su rechazo al carácter delicado de El Joven:

NOVIA.- ¿Y tú no eras más alto?

JOVEN.- No.

NOVIA.- ¿No tenías una sonrisa violenta que era como una garra sobre tu rostro?

JOVEN.- No.

NOVIA.- ¿Y no jugabas tú al rugby?

JOVEN.- Nunca (...)

NOVIA.- ¡Entonces! ¿A qué viene a buscarme? (Lorca, 1963, p. 1365).

Se presenta, pues, como la energía que subvierte las convenciones, vive el amor y huye al sentir a un hijo futuro en sus entrañas.

La Mecnógrafa es la segunda mujer entre las que El Joven se debate. A diferencia de La Novia, ésta sueña y anhela en la espera; le dice a El Viejo refiriéndose a El Joven: “¡No se asuste usted señor! Cuando pequeñito yo lo veía jugar desde mi balcón. Un día se cayó y sangraba por la rodilla. Todavía tengo aquella sangre viva como una sierpe roja temblando entre mis pechos.” (Ibíd., p. 1343). La Mecnógrafa encarna al amor idealizado hasta la irrealidad, aquél que sueña tanto que no puede reconocerlo cuando llega a tenerlo presente.

De esta manera, la relación entre El Joven y el binomio Mecnógrafa-Novia viene a expresar la tensión entre dos polos: el de la detención y la acción, la exterioridad y la interioridad, la conciencia y la inconsciencia o, como se prefiere, el de la *vigilia* y el *sueño*. Así los 15 personajes que se suman a estos cuatro apoyan, como se evidenció en algunos comentarios del marco interpretativo, tal dualidad. La obra lorquiana alcanza, pues, en el juego entre los dos absolutos, su funcionamiento simbólico.

Ahora bien, de quererle dar continuidad a la propuesta de desplazamiento onírico que ha venido desarrollándose, habría que considerar el devenir de estos símbolos a otra dimensión: la de la escena, espacio de ensoñación y fantasmagoría, según Ortega y Gasset (2004), dándoles así otro sentido. De este modo, se presenta seguidamente el paso de la palabra al escenario, esto a través de la hipótesis manejada de *Así que pasen cinco años* como obra-sueño.

El juego lúgubre¹⁵: la puesta en escena
(Objeto de proyección o de origen onírico)

Sueño y vigilia se presentan como los dos estados polares en cuya relación se da la vida humana, desplazándose, tendiendo a veces a uno o a otro, alternando entre sus distintas texturas, ritmos y dimensiones. Es en contra de esta escisión, al parecer definitiva, que surgió el surrealismo a principios del siglo pasado, afanado por la búsqueda del diálogo entre aquellas dos mitades insuficientes del hombre.

Tal idea encaja muy bien con la hipótesis ya conocida que creyó ver en *Así que pasen cinco años* el tratamiento de lo onírico. Recuérdese, en este sentido, la opinión de Ruiz Ramón (1981), para quien acción dramática sólo ocurre en el sueño de su protagonista.

Si bien se tiene la concepción de que casi toda la obra sucede en el inconsciente de El Joven, su desarrollo, en cambio, se da en la tensión entre dos extremos: sueño y vigilia. Esto vino a expresarse en la sucesión de *momentos* que, más próximos a uno u otro polo, tejen la pieza. Como si el devenir de la acción dramática pudiera representarse a través de una línea que zigzaguea entre estos dos absolutos¹⁶.

Se propone dar así con una propuesta de dirección para el drama *Así que pasen cinco años* que se desplace entre la vida en conciencia y el mundo del sueño.

Habría que preguntarse, en este sentido, ¿de qué manera la concepción que se tiene de la *Leyenda del tiempo* como obra-sueño u obra-ensañación afectaría la codificación de una próxima puesta en escena? A continuación, se perfilan los fundamentos con que se manejarán, a partir de esta perspectiva, los distintos sistemas de signos involucrados en el juego escénico. La vinculación con lo onírico sugiere claramente cierto reparo en la teoría psicoanalítica, cuyos postulados ejercieron una enorme influencia en la obra del catalán.

¹⁵ Imagen 1: *El juego lúgubre*. Ir a página 42.

¹⁶ Tabla 2: *Desplazamiento de la acción dramática de “Así que pasen cinco años” entre los dos polos de sueño y vigilia*. Ir a página 75.

La palabra, el tono

En *La escritura y la diferencia* (1989), Derrida retomó ciertos juicios hechos por Freud sobre la *palabra* y su funcionamiento en el pensamiento inconsciente, insumos que bien pueden ser muy útiles sobre las tablas.

En opinión del francés, el territorio de las representaciones verbales es el de la conciencia, donde la organización lógica es ley. Sólo ahí se dan las condiciones adecuadas para que la palabra signifique, es decir, sea signo y, por lo tanto, haga presente un contenido determinado.

“La representación onírica [en cambio] es inconciliable con el desarrollo aparentemente lineal, unilineal, de las puras representaciones verbales.” (Derrida, 1989, p. 21), afirmó. La estructura ideal del discurso consciente se subordina, según él, al sistema del sueño. Continuó:

Al considerar la expresión verbal, tal como ésta queda circunscrita en el sueño, se hace notar que su sonoridad, el cuerpo de la expresión, supera el significado o al menos no se deja atravesar y transgredir como sí lo hace el discurso consciente. Actúa como tal (1989, p. 21).

¿Qué vienen a decir estas ideas del filósofo en cara al presente proyecto? Pues que el sueño no se somete al significado del verbo. En consecuencia, la palabra onírica se aleja de su función representativa y desborda en una suerte de escritura fonética en la que la sonoridad pura ocupa el vacío dejado por el sentido.

Queda al desnudo la carne de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad, el grito que la articulación de la lengua y de la lógica no ha enfriado del todo todavía, lo que queda de gesto oprimido en toda palabra, ese movimiento único e insustituible que la generalidad del concepto no ha dejado de rechazar jamás (Ibíd., p. 224).

En este orden de ideas, el comentario de Steiner (2006) resulta pertinente: “Cuando la poesía trata de dissociarse de los imperativos del significado y del uso común de la sintaxis, tiende al ideal de forma musical.” (p. 45). De esta manera, ritmo, velocidad, intensidad y timbre, ganan en importancia. Idea que bien podría asociarse a los demás sistemas de signos escénicos. De ahí

que, en la medida en que el zigzag dramático de la obra se acerque a la conciencia de la vigilia, la palabra estará al servicio de la significación; y, al contrario, cuando la acción roce el absoluto del sueño, ésta jugará con desplazamientos hacia su puro valor sonoro. El tono, gratuito, se volcará sobre la riqueza de su propia exterioridad.

Esta idea de que la dimensión del sueño rompe con la paridad significante-significado podría ser fundamental no sólo para el manejo de la palabra y el tono escénico, sino de los doce restantes sistemas de signos. De esta manera decir que un elemento *significa* algo en la vigilia sería un sinsentido. Pareciera que habría que afirmar, en cambio, que un elemento significa algo en la vigilia, algo que luego padecería un proceso de descodificación o recodificación en el sueño.

Ahora bien, la visión con la que Zambrano atacó el asunto del tiempo en el paisaje de lo onírico amplía ésta otra de Derrida, por eso se reitera la conclusión a la que llegó la española:

[En el sueño], el río ha derramado su caudal fuera de un cauce en un lecho sin hueco ni confines, que se ha mezclado, extendido, perdido de sí, enajenado. Ha de volver en sí; despertar es correr un cauce. Reunir algo de nuestro ser que se ha fragmentado (p. 58).

Con la imagen del río de Heráclito, la filósofa contrapuso, en *Los sueños y el tiempo* (2001), la continuidad de la vigilia con la experiencia de privación del tiempo que, en su opinión, padece el sujeto que sueña.

En este sentido, agregó: “El laberinto de los sueños resulta ser viaje, aunque fragmentado, interferido y recurrente.” (p. 16). Se trata de una sucesión de pausas y cortes que puede vincularse con el ritmo interrumpido que señaló Guerrero Zamora al decir que “el verdadero argumento de la pieza es el intento de dramatizar mediante fugas *sincopadas* [cursiva agregada] (...), la huida del tiempo en el sueño.” (1963, p. 176).

¿Cómo podrían introducirse a la escena estas continuidades y discontinuidades de las que Zambrano habló? Su expresión más evidente se encontraría en la *música* y los *sonidos* que se implementarán en la puesta.

La música, el sonido

De esta manera, el cauce temporal que corre libre en los instantes que tienden al despertar permitirá el uso de composiciones musicales en su sentido típico. Entiéndase, pues, piezas sonoras en las que los instrumentos, ubicados en un eje vertical, intervienen fluidamente a lo largo del horizontal curso del tiempo. Habrá que considerar para esto cómo la crítica afirmó oír en *Así que pasen cinco años* “las voces de antaño y del momento...” (Gibson, 1999, p. 27): el canto más español y los sonidos de la vanguardia.

Sin embargo, cuando la acción se aproxime al sueño, tales composiciones tendrán que experimentar un cierto desplazamiento entre la armonía y una cierta cualidad de desmontaje, algún modo de fragmentación a través de pausas y cortes sucesivos. Esto quizás hasta el punto de convertirse en muy puntuales efectos de sonido, dando razones de las variaciones temporales de lo onírico.

Freud explicó en *La interpretación de los sueños* (1900):

El hecho de que cuando un estímulo alcanza una determinada intensidad logra siempre hacernos despertar demuestra que también durante el reposo ha permanecido el alma en continua conexión con el mundo exterior (...). De tales estímulos existe una amplia serie, hasta el causal estímulo despertador, susceptible a poner fin al reposo o destinado a ello (1952, p. 527).

Esta idea es importante en cuanto al manejo de los sonidos que, acotados por el autor, se presentan a modo contrapunto de los textos en boca de los personajes. Algunos de estos son estímulos que están dirigidos así al inminente despertar de El Joven, a la ruptura del viaje onírico: los vidrios rotos, el alboroto y el griterío de la calle, principalmente. Siguió el austriaco:

Todo ruido vagamente advertido provoca imágenes oníricas correspondientes (...). El canto del gallo puede convertirse en un grito de angustia y el chirriar de una puerta puede hacernos soñar que han entrado ladrones a nuestra casa. Cuando nos despertamos soñamos que andamos desnudos (Ibíd., p. 532).

Se trata de sonidos procedentes de la vigilia que han sufrido una deformación cuyo resultado es advertido por el sujeto. En cuanto a esta tendencia al despertar, comentó Zambrano:

Porque si la vida es sueño, es sueño que pide despertar. Enajenación inicial de alguien que busca identificarse. Y de ahí la angustia subyacente bajo los sueños, aún los felices. Pues que el sueño pide realidad (...). Soñar es ya despertar (2001, p. 16).

Otros sonidos, paradójicamente, conminan al sujeto a seguir dormido, a resguardarse en la interioridad de la casa o, mejor, de la cama. Discuten El Joven y El Amigo 1º:

AMIGO 1º.- Los truenos tendrás que oírlos (...)

JOVEN.- No me importa lo que pase fuera. Esta casa es mía y aquí no entra nadie.

AMIGO 1º.- Entrará todo el mundo que quiera, no aquí, sino debajo de tu cama.

JOVEN.- Pero ahora ¡ahora! no. (Lorca, 1967, p. 1347).

Los truenos de la tormenta y la lluvia incesante son así fuerzas constantes que “no procediendo del mundo exterior, sino del interior del cuerpo, son inmunes a toda fuga.” (Freud, 1952, p. 252), e insisten en permanecer en el inconsciente, ya que sólo ahí pueden satisfacerse. Son, entonces, sonidos de origen pulsional.

Dígase, en síntesis, que con el sonido-estímulo se podrá jugar con la noción de desplazamiento, mientras que el sonido-pulsión podrá mantener el carácter marcado por el texto.

La mímica, el gesto, el movimiento

Aunque quizás no tan evidente, pero sí interesante, es la idea de manifestar el enfrentamiento sugerido por la filósofa española entre el flujo temporal de la conciencia y la síncope del sueño, ahora mediante el movimiento escénico.

¿No se intuye una relación entre la “continua discontinuidad” (Ibíd., p. 47) del mundo onírico y los desplazamientos interrumpidos del método paranoico-crítico de Dalí en los términos que éste ha sido explicado? Se cree que sí.

Recuérdese, en este sentido, cómo el catalán dijo haber sometido muchas de las formas representadas en sus pinturas a un proceso que, buscando “el nacimiento de otra imagen, destinada en seguida a ocupar su lugar.” (2004, p. 14), es suspendido y dejado en tensión entre una y otra. Se sugiere que la fluidez que mostrarán los momentos con tendencia al despertar se desplace hacia la incorporación de pausas y cortes en el manejo de la *mímica*, el *gesto* y el *movimiento* actoral, y experimentar ese juego entre la acción y la detención en las situaciones de mayor éxtasis onírico.

Sin embargo, si se piensa un tanto más en el método daliniano, se evidenciará que su procedimiento no consistió tan solo en la detención del movimiento, sino que aquello fue el recurso con el que su autor pudo exhibir su hipótesis de desplazamiento negativo: de ida y vuelta. Así, los cortes en la continuidad del movimiento escénico podrán ser reforzados mediante una perspectiva que enfoque el carácter paradójico del tirar en dos direcciones simultáneamente.

De considerarse aquí la técnica de la contradicción de Grotowski o la de la rítmica de Dalcroze, se podría jugar con “la velocidad y la lentitud, la fuerza y la flexibilidad, la acción y la detención, el trabajo y el reposo...” (Sánchez, 1999, p. 66), dando una interpretación escénica atractiva de lo que el movimiento virtual en las obras de Dalí es. Parece ésta suficiente justificación para su inclusión.

De tal modo, las situaciones que se inclinen hacia el mundo sincopado de los sueños re-significarán la gestualidad fluida y armónica de la vigilia, a partir de un devenir entre la armonía de los movimientos, las pausas y cortes sucesivos, y la disociación entre los movimientos corporales del intérprete y el comportamiento de otros sistemas de signos escénicos ya vistos o aún por verse.

El maquillaje, el peinado, el traje

Continuando con la búsqueda de los fundamentos con que se manejará la puesta en escena de un próximo montaje de *Así que pasen cinco años* en el sentido que ha venido perfilándose, se

propone ahora otra aplicación de este carácter contradictorio con el que se percibe la experiencia del sujeto que duerme, esta vez a través del manejo del *maquillaje*, el *peinado* y el *traje*.

Antes, cuando se reparó en las descripciones hechas por el dramaturgo sobre la imagen de los personajes involucrados en la pieza, se mencionó cómo hizo énfasis en una verdadera discordancia entre el uso del vestuario y el del maquillaje.

Pues bien, Lorca proyectó el traje al entero servicio del funcionamiento simbólico de los objetos. La estampa de primera comunión de El Niño, por ejemplo, representa la ingenuidad y la pureza inherentes al personaje.

“Su rostro pintado de cera, [donde] resaltan sus ojos y labios blancos de lirio seco.” (1967, p. 1349), es decir, su maquillaje, en contradicción con sus ropas, producen pues cierto desplazamiento que, como se explicó, se asemeja a la deformación onírica freudiana. El Niño, revestido entonces de un sentido diferente pasa a ser El Niño Muerto, que espera su entierro y la entrada al más allá.

De ahí que, en la misma medida en que la acción dramática roce la conciencia, se optará por un maquillaje, peinado y traje que establezcan vínculos armónicos entre sí, apoyando el carácter simbólico del personaje que los use; en cambio, en las proximidades del sueño, se jugará con la re-significación descodificación o recodificación y, en diferentes medidas, haciendo las contradicciones entre una y otra categoría más claras de advertir.

El accesorio, el decorado, la iluminación

Otra manera que se sugiere para la expresión escénica del desdoblamiento de las figuras dalinianas es mediante la construcción de un eje de funcionamiento único entre el traje y el *decorado*.

Se propone, de este modo, someter el objeto: la pieza de ropa, a un desplazamiento que quedará detenido en la tensión entre los dos polos representados por tales categorías. Se presenta

así la idea de una suerte de vestuario escenográfico. Para esto, se recurrió al talento y la experiencia de la Directora Creativa de la marca Ciudadela Creativa, Elaine Maldonado, quien comentó sobre su trabajo:

Ciudadela es una ciudad de desecho imaginada con las medidas de mi infancia. También es una suerte de *laboratorio lúdico*, que en lugar de muñecas, fabrica carteras y piezas de vestir confeccionadas con motivos generalmente autobiográficos (comunicación personal, julio, 24, 2010).

Es curiosa la relación entre esta idea suya y la de “fábrica lúdica” (Klingsöhr-Leroy, 2006, p. 25) defendida por el surrealismo. De ahí que Maldonado recomendara la implementación de determinadas técnicas muy usadas por el movimiento vanguardista. Así, el traje estará confeccionado a partir de los procedimientos del collage, el *ready-made* y el *objet trouvé*.

Ernst estimó especialmente estos recursos; declaró:

En los collages me atreví a combinar objetos aislados (recortes de viejas ilustraciones, revistas, periódicos, cachivaches viejos, nuevos, perdidos, encontrados...) en un ordenamiento que originalmente no les estaba destinado, y que evitaba cualquier posible organización por anticipado (1951, en Hess, 1998, p. 201).

De este modo, se implementará en el vestuario una serie de objetos que, o el autor había ubicado en la escena: copas, espejos, estrellas de papel, flores, cartas, y a los que les dio una atención especial y reiterativa, o algunos otros propuestos por la dirección a fin de revelar ciertas cualidades simbólicas de los personajes: relojes, lentes, máscaras, papeles.

La cualidad arquitectónica adquirida por el vestuario resultará en el desempeño de una función diferente a la suya propia: la del decorado, mostrando una parte importante del espacio de actuación del personaje. Sin embargo, al considerar cómo Kowzan define el *accesorio* en *El signo y el teatro* (1997): “un signo entre el traje y el decorado, porque en muchos casos fronterizos se aproximan los dos.” (p. 44), se le dará tal nombre a este *eje de funcionamiento único*, como antes se le llamó.

Para el establecimiento del espacio general de la representación escénica, por otro lado, se sugiere considerar una descripción encontrada en *La vida secreta de Salvador Dalí* (1964):

El cabo de Creus es el épico lugar donde los montes Pirineos llegan al mar en un grandioso delirio geológico (...). Los siglos de lluvias y la tramontana (que aquí sopla como una fiera) han esculpido la piedra hasta conseguir formas fantásticas. Es por esto que ha dado lugar a incontables naufragios. *¿Qué mejor lugar para el encuentro de la realidad y la fantasmagoría?* (cursiva agregada) (2004, p. 47).

Según el pintor, se trató éste de un vasto teatro natural de ilusiones ópticas; continuó: “Creus es el escenario vacío y silencioso capaz de albergar las relaciones imposibles entre una multiplicidad de formas.” (Ibíd., p. 41). Tal idea de vacío puede operar a la manera de la célebre mesa de disección sobre la que el paraguas y la máquina de coser comulgan. Esto, junto al carácter arquitectónico del accesorio, lleva a decidir que el espacio de representación escénica será el vacío, el espacio vacío.

La iluminación plantea un dilema interesante. Según Ucelay (2003), el dramaturgo la proyectó como expresión del sentimiento trágico que, como se sabe, “palpita dentro de los personajes lorquianos, como una interrogación interior, una habitación oscura (...), que se alimenta de sí y se va haciendo fuerte e indetenible.” (De Paepe, 1991, p. 14), es decir, cumpliendo un papel meramente representativo. Así, el autor usó el color azul como significante de esta tragedia. La conversación entre El Niño y El Gato, el llanto desgarrador de El Maniquí y la huida de La Novia con el Jugador de Rugby, están bañadas de azul. La luz blanca, al contrario, se introdujo a fin de contrastar con aquellos otros momentos.

Tal código podría funcionar en los momentos atraídos por la vigilia, ya que ésta permite la significación. Podría decirse, entonces, azul = tragedia; blanco = no-tragedia o sosiego. Esto en la conciencia. ¿Qué sucedería en el sueño, distanciado de este carácter de representación? Pues ha de escaparse de tal función y, tal vez a la manera de la inversión o paradoja surrealista, expresar su simple exterioridad. Por ejemplo, los personajes podrían jugar con las áreas oscuras e iluminadas, entrando y saliendo de éstas, reaccionando ante sus variaciones, para luego volver a la paridad significante-significado propio de la vigilia.

El público

Pues bien, si hasta ahora esta propuesta de dirección se ha proyectado a partir de las oposiciones entre contrarios: sueño y vigilia, inconsciencia y conciencia, interioridad y exterioridad, es porque ha tenido en mira, desde un principio y de alguna manera, hallar su comunión. Ya en el primer párrafo de este capítulo se introducía así el deseo de borrar semejante escisión. Considérese, en este sentido, cómo en el *Primer manifiesto surrealista* (1924) Breton confesó su creencia en la existencia de

un cierto punto de vista donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo cesan de ser percibidos contradictoriamente. Y es en vano que se busque a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de encontrar ese punto (en Zambrano, 2001, p. 91).

Es decir, la bipolaridad con la que se ha venido trabajando tendrá que considerar una tercera opción: la de la frontera entre una u otra.

La inclusión del *público* en la matriz de análisis del fenómeno escénico, como sugirió la investigación, se presenta como una vía útil para la solución de este dilema. Habrá que recordar antes el tipo de relación que el espectador de arte surrealista tiene con la obra, una en la que no se ubica frente a la pieza sino dentro de ésta, “desplazándose a través del espacio y entre los objetos que (...) contuviera.” (Baigorri, 1997, p. 91).

Desde el texto, *Así que pasen cinco años* interpela a su audiencia. La secuencia entre La Muchacha, El Arlequín y El Payaso, en la que el último de estos se dirige directamente al espectador con un “¡Buenas noches!” (Lorca, 1967, p. 1382) es un ejemplo del intento de su autor por derribar la cuarta pared, aquél que con el rol protagónico que el espectador asumiría en la pieza *El público* alcanzó su punto más álgido.

¿De qué manera podría la puesta en escena lograr este efecto? La expresión quizás más evidente sea la de sustituir la tradicional disposición del público y permitirle cierto desplazamiento a través del espacio de representación. Otra, la de hacer énfasis en los momentos que ya desde el papel reclaman la complicidad del público, especialmente ubicados en el primer

cuadro del tercer acto de la obra. Y una tercera opción, tal vez la más interesante y sí la más desafiante, es la sustituir los puntos de referencia espacial para producir un cambio virtual en la perspectiva de la audiencia. De esta manera, la visión fija podría, a juicio del espectador, devenir en una móvil.

Si la supresión de las fronteras que usualmente impone la boca del telón se propone a fin de conciliar los extremos opuestos que son el sueño y la vigilia, la ficción y la realidad, los momentos en que se apueste por ésta tendrán que estar enmarcados por una configuración escénica que se ubique entre uno y otro polo. Se trataría de un cierto equilibrio entre lo que se ha dicho que el inconsciente y la conciencia suponen en cuanto al manejo de los sistemas de signos del espectáculo, descodificándolos a ambos.

Para terminar, habría que apreciar siempre la posibilidad de la ruptura, de la desarticulación y juego con este andamiaje escénico. Esto no sólo en la operatividad de cada categoría, sino en su relación con todo el sistema, expresión del espíritu subversivo y contestatario del movimiento vanguardista.

Sólo queda un paso para dar fin, y también comienzo, al desplazamiento onírico con que la investigación se planteó la estructura del marco metodológico: el del objeto transustanciado. En el siguiente capítulo, último de la investigación, se someterá a discusión el tema de la dirección actoral y con él, el de la creación en vivo, el contacto que la tierra, tan fundamental para Lorca. No queda más que apartar el ángel y la musa y poner al duende en primer plano.

Invocando al duende: la dirección de actores

(Objeto transustanciado o de origen afectivo)

Los resultados que, para el inicio de este capítulo, la investigación ha perfilado son producto no sólo de un proceso de revisión documental, no enteramente de los insumos ahí encontrados, sino también de su ensayo sobre las tablas.

El curso del proyecto, las decisiones tomadas, interrogadas, rechazadas o al menos consideradas, se dieron a través de un movimiento paradójico, de ida y vuelta, entre la teoría y su práctica. De esta manera, el enfoque exploratorio y de apertura a múltiples elecciones que guió la investigación teórica quiso reflejar la actitud de confrontación y prueba que tiene el ensayo escénico.

Este proceder no buscó justificar los caminos emprendidos, sino más bien multiplicar las alternativas de acción, tomando en cuenta al actor como sujeto coinvestigador. Se trató de imitar la intención surrealista de subvertir el andamiaje de la institución artística, “sustituyendo la autoría burguesa por un proceso de experimentación colectiva y compartida de los objetos de interés espiritual.” (Klingsörh-Leroy, 2006, p. 30). La investigación optó, entonces, por seguir el consejo de los autores Taylor y Bogdan, quienes en su *Introducción a los métodos cualitativos de investigación* (1996), sugirieron que

El método de investigación debe estar enteramente determinado por la naturaleza del objeto o fenómeno que se va a estudiar. Por eso, sus estrategias, técnicas, instrumentos y procedimientos tienen que estar en plena sintonía con el problema específico (1996, p. 21).

En este sentido, se adaptó la idea de “fábrica lúdica” (Klingsörh-Leroy, 2006, p. 25) en la de una suerte de improvisado laboratorio teatral: el *Taller de teatro de teoría y práctica surrealistas*¹⁷.

¹⁷ La planificación y el registro de todas las sesiones del *Taller de teoría y práctica surrealista* se ofrece entre los documentos digitales adjuntos a este informe.

Dicho taller se llevó a cabo entre los meses de junio y agosto de 2010. Constó de ocho sesiones a lo largo de dos meses, lo que se tradujo en 35 horas de trabajo. Asimismo, reunió el grupo de 13 actores que conformarían el elenco del montaje de *Así que pasen cinco años* con el pondrá punto final a este proyecto.

La descripción del *Taller de teoría y práctica surrealistas* fue la que sigue:

El taller consistirá en una reflexión libre a partir de la metodología de trabajo de ciertos autores del área teatral: Grotowski, Dalcroze, Eines, Barba, Nunn y Lepage. Cada una de las sesiones buscará combinar dinámicas de trabajo corporal, improvisaciones surgidas del juego de ciertas imágenes y contenidos de la pieza *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca, y adaptaciones de las técnicas de creación surrealistas a la escena.

La decisión de proceder de esta forma respondió, además de a la necesidad de someter a examen las hipótesis divisadas por la teoría, a otras dos razones: al entrenamiento del actor en el manejo de técnicas de expresividad física que tendrá que dominar con el objeto de encarnar los retos que el montaje le exigirá, y a la de guiar la construcción de personajes por parte de los participantes.

Los experimentos fueron registrados mediante técnicas derivadas de la observación participante: notas de campo pormenorizadas en forma de cuaderno de dirección, bitácoras personales que se les pidió llevar a los actores y asistentes de las sesiones, así como de las entrevistas y discusiones que la acompañaron. De esta manera, el método de investigación fue cónsono con el fenómeno estudiado, permitiendo registrar la experiencia de curva abierta que caracteriza la escena teatral. Se ofrece a continuación la enumeración de algunas de las dinámicas más significativas desarrolladas durante el taller. Una descripción más detallada y precisa se encontrará en el documento digital adjunto a este informe: *Planificación y registro del Taller de práctica y teoría surrealistas*.

1. *Improvisación* a partir de la visualización de elementos de ciertas pinturas dalinianas: *El juego lúgubre* (1929).

2. *Improvisación* a partir de frases extraídas de determinados textos lorquianos, que se intuyan en relación con *Así que pasen cinco años*.
3. *La silla*: el manejo independiente de las articulaciones del cuerpo del actor (Eines, 1994). La máquina de escribir: separación del significado y significante en el empleo de la palabra escénica.
4. *Espacio de ensoñación*: representación espacial de los sueños de los actores (Lepage, 2002, en Irvin, 2003)
5. *Ritmo-expresividad*: dinámica para desconexión de la velocidad, la palabra y el ritmo de actuación.
6. *Objeto transfigurado*: trabajo corporal sobre un objeto determinado a fin de darle sucesivos cambios de uso.

Las primeras planificaciones apuntaron, casi exclusivamente, al trabajo corporal. Debido a que el diagnóstico de las habilidades de expresión física del grupo fue positivo, se pudo iniciar pronto con ejercicios referidos, por una parte, a la dinámica entre “la velocidad y la lentitud, la fuerza y la flexibilidad, la acción y la detención, el trabajo y el reposo...” (Dalcroze, 1916, en Sánchez, 1999, p. 66); y, por otra, a la desarticulación de los sistemas de signos que, según Kowzan (1997), dependen del actor: palabra, tono, mímica, gesto y movimiento. En vista de su relación con lo que la revisión teórica sugería, se decidió sostener su ejercicio a lo largo de todo el taller.

El proceso de construcción de personajes comenzó en ausencia del texto dramático. De hecho, se les solicitó explícitamente a los actores no acceder a él. Nunn, conocido por su trabajo a partir de la improvisación, dijo que sólo alejado del guión el actor puede jugar desinteresadamente con el hecho teatral, suspendiendo sus juicios de cómo la obra, o el personaje, *debe* ser. Así se evita una aproximación racional y, por tanto, viciada de la pieza (2002, en Irvin, 2003).

Seguidamente, se asumió el reto de encarar secuencias de la pieza particularmente difíciles o que plantearan algún dilema puntual, esto por medio de juegos e improvisaciones. Se trata de un método ampliamente recomendado por directores prominentes: Nunn, Lepage,

McBurney, Tanvir. De esta manera, los actores recibieron breves fragmentos de la obra o, en otros casos, descripciones de algunas de sus secuencias dramáticas, que sirvieron de marco o clave que rescató a las dinámicas de perderse en el camino.

En paralelo, un hecho importantísimo fue el encuentro de la investigación teórica con el comentario que aquí se reproduce:

Sabido es que Lorca utilizó una y otra vez en *Así que pasen cinco años* ideas, líneas, estrofas enteras, incluso *personajes* (cursiva agregada) que aparecen y desaparecen en su dramaturgia anterior, como si en la pieza quedaran definitivamente decantados (Ucelay, 2003, p. 56).

Esto se interpretó como si el texto dramático tuviera algo de collage, de nueva organización de elementos viejos. Este carácter se quiso explotar. De ahí que, en la medida en que avanzaron las improvisaciones, haciéndose cada vez más confiables y reconocibles, y fueron surgiendo las posibles reparticiones de personajes, los actores debieron leer obras anteriores del autor, considerando especialmente los personajes que, según la dirección, guardan alguna relación con los que probablemente interpretarían.

De esta manera, la construcción del personaje surgió de aquél otro vinculado al que se le pensaba asignar ahora. Así, los actores tuvieron que enfrentar las improvisaciones sugeridas a partir de imágenes, textos o secuencias de *Así que pasen cinco años*, a través de personajes que en efecto no se encuentran en ésta.

Tal juego se mantuvo durante todo el taller, sometiendo, cada vez más, la elaboración de los actores a las situaciones y conflictos propios del personaje que en la próxima representación interpretarían, a fin de ver cómo se daría este juego del collage. Se ofrece aquí el testimonio de una de las participantes:

Con respecto a lo de La Criada, he de decirte que el ejercicio fue bastante fluido (...). Siento, porque sólo te puedo hablar del nivel de *cómo lo siento*, que es el arquetipo de la mujer sacrificada. Pero es maravilloso porque esa esencia está en las dos criadas, pero en la de *Así que pasen cinco años* siento más evidente que no deja de ser mujer. Como si La Criada de *Bodas de sangre* se quedara en un nivel y

la otra tuviera más caras, más profundidad, más vértices. La siento más a flor de piel (...). La de *Bodas* me produce ternura, un poco de compasión, pero con la otra se potencian esas sensaciones, están más descarnadas. Lo sentí, a través de los ejercicios, como si fuera un proceso que avanza y se consolida. Y esto se dio en paralelo con los ejercicios, que cada vez se sentía más cerca de la médula (...), avanzando (Anaya, M., comunicación personal, junio, 27, 2010).

Este proceso, junto al de trabajo corporal, continuó madurando hasta la última sesión del taller en la que se repartieron definitivamente los personajes y se leyó la versión de la pieza. Sorprendió cómo la construcción que cada uno de los actores fue elaborando funcionaba con los personajes que interpretarán, entrando en un juego interesante.

¿Qué insumos del *Taller de teatro de teoría y práctica surrealistas* podrían aplicarse en una segunda etapa del proyecto, la de los ensayos más formales? Una respuesta muy esquematizada, tocaría los siguientes puntos:

1. La palabra como signo des-significable: el significado alejado del significante, exploración en el valor meramente plástico del verbo. La palabra y el tono como elementos que el actor puede separar.
2. Experimentación en la desarticulación del movimiento corporal del actor. La contradicción entre el uso de las distintas partes del cuerpo, o entre el cuerpo y otros sistemas de signos escénicos: palabra, tono, movimiento.
3. El escenario como espacio de juego y exploración desinteresada.
4. Los sueños como espacio potencial para el enriquecimiento del proyecto.
5. El collage como recurso para la construcción de personajes

Se proyecta que, en cara al proceso que se viene, la clave estará en continuar con la idea de la improvisación acotada, en la que se fomenta y valora lo que el actor tenga que ofrecer.

El verdadero reto que se sigue es el de guiar el encuentro entre la forma: iluminación, espacio, gestualidad, vestuario... y la emocionalidad que el actor, en cuanto hombre y no cosa, proyecte en escena. “El actor tiene superar la forma, la belleza de la poesía, de la música del verso (...), del escenario, y no quedarse maravillado con su belleza, debe romperlos fin de

encontrase con el duende (...), si no su trabajo estará vacío, sordo, será pura forma vacía, sorda.” (Faverola, H., comunicación personal, agosto 13, 2010). Sin embargo, “para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio.” (Lorca, 1967. p. 550).

Tal vez esto se relacione con la siguiente afirmación del poeta en *Teoría y juego del duende*: “El duende se acerca a los sitios donde las formas se funde en un anhelo superior a sus expresiones visibles.” (Ibíd., p. 549). El duende va más allá, y vincula la obra con la tierra a la que pertenece, y en su juego permite el desplazamiento definitivo de la propuesta hasta su transustanciación:

Se trata de un alto objetivo, que parecer requerir duro trabajo. Interpretar requiere mucho esfuerzo. Pero en cuanto lo consideramos como juego, deja de ser trabajo. Una obra de teatro es juego (Brook, 1997, p. 190).

RESULTADOS

Así que pasen cinco años. Ensayo surrealista en tres actos

A continuación, se presenta una breve síntesis de los resultados arrojados por la investigación, esto a través de la adaptación simplificada de la estructura típica del *libro de producción audiovisual*. La propuesta de puesta en escena para *Así que pasen cinco años* está ofrecida de manera explícita y minuciosa en el guión técnico aquí contenido. Se incluye, entonces, por ser la expresión más cercana a la representación escénica que cerrará este proyecto.

Sin embargo, aún tiene algo de provisional. No es sino sobre el escenario cuando la gramática escénica, el tejido de los diferentes sistemas de signos, prueba su funcionalidad. Habrá que esperar su próximo encuentro con las tablas para apreciar en vivo su construcción. De ahí que lo que siga no se ofrezca con el sello de una creación definitiva, más bien con el de un trabajo que sigue atando sus cabos e intuyendo sus vacíos.

Los puntos que se incluirán seguidamente son:

1. Necesidades de producción: equipos y materiales
2. Claves para la comprensión del guión técnico de *Así que pasen cinco años. Ensayo surrealista en tres actos*
3. Guión técnico de *Así que pasen cinco años. Ensayo surrealista en tres actos*
4. Presupuesto del proyecto
5. Análisis de costos

Necesidades de producción: equipos y materiales

El cuanto al *sonido*, se requiere al menos:

- A. Dos (2) parlantes
- B. Dos (2) bajos
- C. Dos (2) amplificadores

D. Una (1) consola de sonido

La *iluminación*, por otro lado, exige los siguientes equipos:

- A. Una (1) Cenital Arri 500 v.
- B. Un (1) Contraluz Arri 500 v.
- C. Cuatro (4) Luces Lowell 750 v.
- D. Una (1) Fontal Arri 500 v.
- E. Dos (2) Luces de relleno Arri 500 v.
- F. Un (1) Seguidor portátil Arri 750 v.
- G. Una (1) consola de iluminación de 12 canales.
- H. Cuatro (4) trípodes bajos para luces.
- I. Filtros CTB Full varios

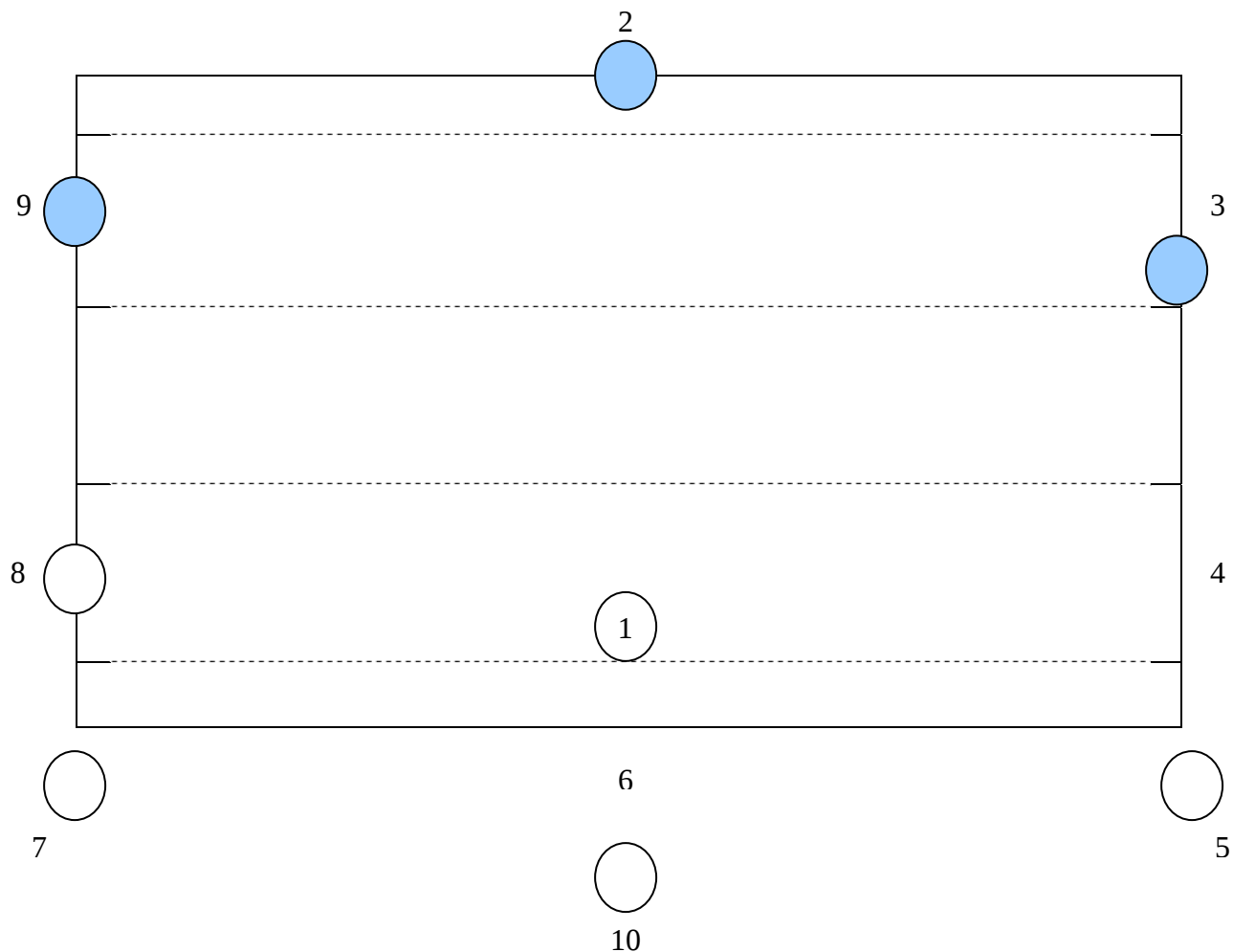
Estos se organizarán en el espacio como lo indica el *plano de iluminación*¹⁸ adjunto. El *espacio* debería tener unas dimensiones de al menos 12 m de ancho por 8 m de profundidad. De éste se entra y se sale a través de cuatro puertas: A, B, C y D. A y B están al lado izquierdo de la escena, la primera hacia el fondo y la otra cercana al proscenio. C y D se ubican de igual modo, aunque del lado derecho. Así, entre A y C, y B y D, se crean dos pasillos que atraviesan todo el escenario, y entre los cuales se forma uno tercero. El *plano de planta*¹⁹ anexo se presenta con el objetivo de aclarar cualquier duda.

Por otro lado, y esta vez en cuanto a la dirección de arte es fundamental que, a fin de comprender la propuesta de manera global y definitiva, el lector se dirija a los anexos digitales que acompañan esta investigación. Los mismos fueron diseñados por la Directora Creativa de la marca Ciudadela Creativa, Elaine Maldonado, como se señaló anteriormente.

¹⁸ Imagen 11: *Plano de iluminación*. Ir a página 84.

¹⁹ Imagen 12: *Plano de planta del escenario*. Ir a página 85.

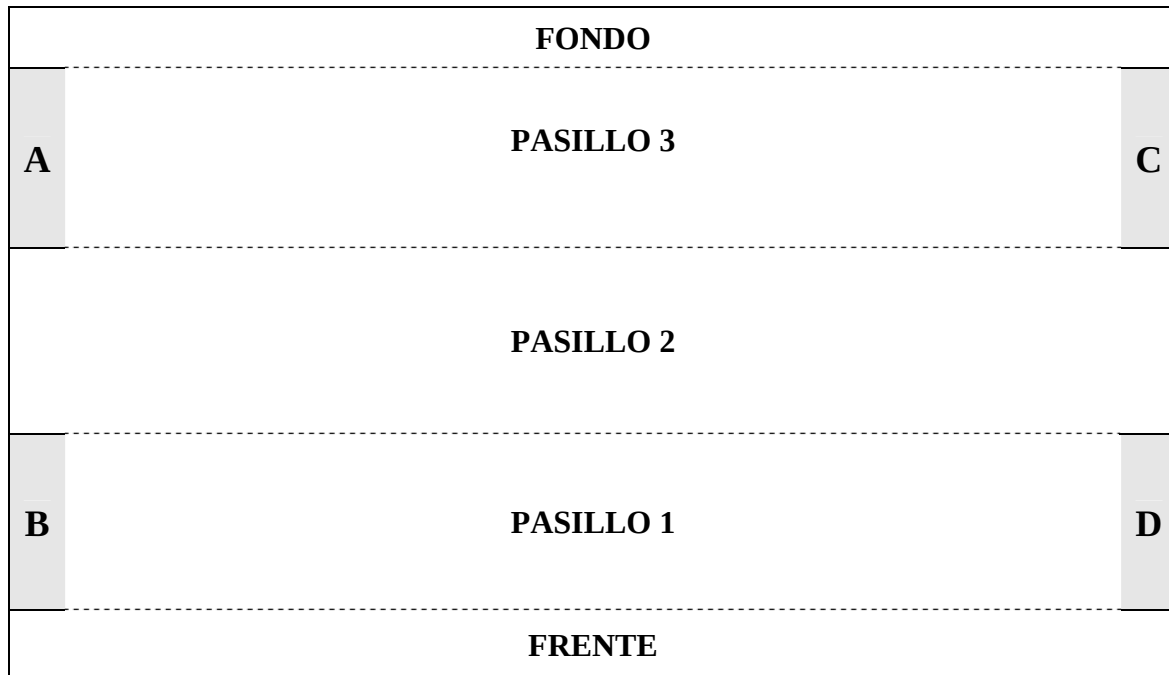
Imagen 11: *Plano de iluminación*



1. Cenital Arri 500 v. blanco / 2. Contraluz CTB Full Arri 500 v. / 3. Lowell 750 v. CTB Full con trípode y banderas / 4. Lowell 750 v. blanco con trípode y banderas / 5. Arri 500 v. blanco con banderas / 6. Frontal Arri 500 v. blanco / 7. Arri 500 v. blanco con banderas / 8. Lowell 750 v. blanco con trípode y banderas / 9. Lowell 750 v. CTB Full con trípode y banderas. / 10.- Seguidor portátil Arri 750 v.



Imagen 12: *Plano de planta del escenario*



12 m de ancho x 8 de profundidad

A, B, C, D: Puertas de entrada y salida.

Claves para la comprensión del guión técnico de Así que pasen cinco años. Ensayo surrealista en tres actos

Momento 1: vigilia-sueño. Proceso de entrada al sueño: de la vigilia a la interioridad, de la significación de la palabra a su pura sonoridad. Juego con la acción y detención en el manejo de la palabra, la velocidad y las pausas. Inmovilidad del tiempo: las seis de la tarde. El sonido-estímulo y su atracción a la vigilia: el alboroto de la calle. Carácter obsesivo daliniano, repetición de fragmentos dramáticos. Separación del dentro y fuera: las voces del exterior.

Momentos 2 y 3: vigilia. Armonía en el manejo de la palabra, el tono y el gesto. Hacia el final, introducción de pausas sucesivas a fin de aproximarnos a la síncopa del sueño. Fluidez en el manejo de la iluminación de los pasillos: *fades*. Expresión de la escisión entre interioridad y exterioridad a través del manejo formal de los pasillos. La iluminación azul como significante de la tragedia lorquiana. El sonido-estímulo y su atracción a la vigilia: los vidrios rotos. Improvisación en cuanto a la implementación de efectos de sonido. Clara ruptura entre estos momentos y el siguiente.

Momento 4: sueño. Transiciones abruptas en el manejo de la iluminación: cortes y negros. Valor expresivo de la luz: juego de El Niño y El Gato entrando y saliendo de ésta, jugando con sus perfiles, luces y sombras. Reacción de los personajes hacia la entrada y salida de la luz blanca. Textos poéticos: musicalidad y ritmo del cancionero infantil. Experiencia sincopada del movimiento, pausas sucesivas. Inversión en la relación trueno-rayo.

Momento 5, 6 y 7: vigilia. Manejo de la iluminación de los pasillos: escisión entre interioridad y exterioridad. La iluminación azul como significante de la tragedia lorquiana. El sonido-pulsión y su atracción hacia el sueño: lluvia. Carácter obsesivo daliniano, repetición de fragmentos dramáticos. Fluidez en el manejo de la iluminación.

Momento 8, 9 y 10: sueño. Paso del verso a la poesía, de la neutralidad a la musicalidad: el canto de La Criada. Contradicción en el desplazamiento, desconexión: gesto lento-palabra rápida y viceversa. Transiciones abruptas en el manejo de la iluminación. Manejo de la iluminación de los

pasillos: escisión entre interioridad y exterioridad. El sonido-pulsión y su atracción hacia el sueño. Clara ruptura entre estos momentos y el siguiente.

Momento 11: vigilia. Armonía en el manejo de la palabra, el tono y el gesto. Manejo de la iluminación de los pasillos: escisión entre interioridad y exterioridad. La iluminación azul como significante de la tragedia lorquiana. El sonido-estímulo y su atracción a la vigilia: los vidrios rotos. Improvisación en cuanto a la implementación de efectos de sonido.

Momento 12: sueño. Valor expresivo de la luz: desplazamientos de El Maniquí entre los perfiles que las fuentes de luz producen en el suelo, juego del seguidor con El Joven: entrando y saliendo de los círculos de luz, reaccionando ante él. Experiencia sincopada del movimiento. Contradicción en el desplazamiento, desconexión: gesto lento-palabra rápida y viceversa. Forma.

Momento 13: vigilia. Manejo de la iluminación de los pasillos: escisión entre interioridad y exterioridad. Separación del dentro y fuera: las voces del exterior. Armonía en el manejo de la palabra, el tono y el gesto. La iluminación azul como significante de la tragedia lorquiana.

Momentos 14 y 15: sueño. Paso del verso a la poesía, de la neutralidad a la musicalidad. Juego con la velocidad y detención en el manejo de la palabra. Intensa experiencia sincopada del movimiento. Marcada contradicción entre la gestualidad y la palabra. Poesía: musicalidad y forma. Uso del track 07: Melodía sincopada: “continua discontinuidad” del sueño.

Momentos 16, 17 y 18: frontera. Interpelación directa del público. Ruptura de los pasillos a través de desplazamientos transversales y oblicuos: uso particular de las luces 7 y 8. Introducción de El Payaso y el Arlequín en el espacio del público.

Momentos 19, 20, 22: sueño. Transiciones abruptas en el manejo de la iluminación. Valor expresivo de la luz. Reacción Poesía: musicalidad y forma. Experiencia sincopada del movimiento, pausas. Contradicción en el desplazamiento, desconexión: gesto lento-palabra rápida y viceversa.

Momento 21 y 23: vigilia. Normalidad en el manejo de la palabra, el tono y el gesto. Hacia el final, introducción de pausas sucesivas a fin de aproximarnos a la síncope del sueño. Manejo de la iluminación de los pasillos: escisión entre interioridad y exterioridad. La iluminación azul como significante de la tragedia lorquiana. El sonido-estímulo y su atracción a la vigilia: los vidrios rotos. Improvisación en cuanto a la implementación de efectos de sonido. Clara ruptura entre estos momentos y el siguiente.

Momento 24: frontera. Inversión público-protagonista: disparo y muerte de El Joven. Inversión: carta (correspondencia) y carta (baraja). Ruptura de los pasillos a través de desplazamientos transversales y oblicuos: uso peculiar de las luces 7 y 8.

Guión técnico: Así que pasen cinco años. Ensayo surrealista en tres actos

1 Dos sillas en el pasillo 2. En la de la izquierda está EL JOVEN. En la derecha, EL VIEJO. EL PRESENTADOR entra a escena desde las butacas, da la bienvenida 1 al público. EL PRESENTADOR entra a escena desde las butacas, da la bienvenida 2 al público. Ésta termina con el texto “No me sorprende.” Inmediatamente, EL JOVEN comienza sus textos. EL PRESENTADOR sale por el fondo sin ser notado. JOVEN. No me sorprende. VOZ 1º. <i>(Desde fuera.)</i> ¿Verdad? VIEJO. <i>(Inquisitivo y amable.)</i> ¿Verdad? JOVEN. Sí. VOZ 2º. <i>(Desde fuera.)</i> Recuerdo que... JOVEN. Recuerdo... VIEJO. <i>(Ríe.)</i> Siempre recuerdo. VOZ 2º. ... Yo guardaba los dulces para comerlos después. JOVEN. ... Yo guardaba los dulces para comerlos después. Voz 1º. Me gusta tanto la palabra... VIEJO. <i>(Interrumpiendo con vehemencia.)</i> ...Recuerdo. Es una palabra verde, jugosa, mana sin cesar hilitos de agua fría.	1 ILM. ENTRAN LUCES: 1, 5, 6, 7. SON. JUSTO AL FINAL DE LA BIENVENIDA ENTRA TRACK 01: FX CAMPANADAS DE RELOJ. LUEGO, NEGRO. ILM. ENTRAN LUCES: 1, 5, 6, 7.
---	--

JOVEN. (<i>Alegre y tratando de convencerse.</i>) Sí, sí, claro. Tiene usted razón. VOZ 2º Y JOVEN. (<i>Juntos.</i>) Es preciso luchar con toda idea de ruina. JOVEN. (<i>Continúa.</i>) Muchas veces me he levantado a media noche para arrancar las hierbas del jardín. VIEJO. Eso. Porque hay que... VOZ 1º Y VIEJO. (<i>Juntos.</i>) Recordar. VIEJO. (<i>Continúa.</i>) ... pero... JOVEN. Pero las cosas vivas, ardiendo en su sangre, con todos sus perfiles intactos. VIEJO. ¡Muy bien! Es decir (<i>bajando la voz</i>) hay que... VOZ 1º Y VIEJO. (<i>Juntos.</i>) Recordar. VIEJO. (<i>Continúa.</i>) ...pero recordar antes. JOVEN. ¿Antes? VIEJO. (<i>Con sigilo.</i>) Sí hay que recordar hacia mañana. JOVEN. (<i>Absorto.</i>) ¡Hacia mañana! LA MECANÓGRAFA cruza el pasillo 1, de izquierda a derecha, es decir, entra por la puerta B y se dirige hacia la D, llorando en silencio. VIEJO. Las seis. JOVEN. Sí, las seis y con demasiado calor.	ILM. ENTRA LUZ 8 EN FADE IN. SON. ENTRA TRACK 01: <i>FX CAMPANAS DE RELOJ</i>
--	---

VIEJO. ¿De manera que usted...? Yo fui gran amigo de esa familia. ¿Y ella? VOZ 2º. La he conocido poco. Pero no importa, yo creo... JOVEN. Se fueron a un largo viaje... Por causas que no son de explicar. Yo no me casaré con ella hasta que pasen cinco años. VIEJO. <i>(Con alegría.)</i> ¡Muy bien! JOVEN. <i>(Serio.)</i> ¿Por qué dice muy bien? <i>(Pausas.)</i> VIEJO. <i>(Cambiando el tema.)</i> ¿Qué pasa en la calle? JOVEN. Ruido, ruido siempre, polvo, calor, malos olores. Me molesta que las cosas de la calle entren en mi casa. ¡Juan, cierra la ventana! EL CRIADO cruza el pasillo 3, de izquierda a derecha, es decir, de la puerta A hacia la C. Cierra la ventana. El Criado vuelve a cruzar el pasillo 3, de izquierda a derecha. Sale por la puerta A. VIEJO. Ella... es jovencita. JOVEN. Muy jovencita. ¡Quince años! VIEJO. No me gusta esa manera de expresar. ¿Por qué no decir tiene quince nieves, quince aires, quince crepúsculos? JOVEN. <i>(Se sienta y se cubre la cara con las manos.)</i> ¡La quiero demasiado! VIEJO. <i>(De pie y con energía.)</i> O bien decir tiene quince rosas, quince alas, quince granitos de arena. JOVEN. <i>(Cada vez más rápido. La gestualidad permanece neutra.)</i> Usted quiere apartarme de ella. Pero yo conozco su procedimiento.	SON. ENTRA BAJO TRACK 02: <i>FX CALLE</i> ENFADE IN. ILM. ENTRA LUZ 9 EN FADE IN. SON. SALE TRACK 02 <i>CALLE</i> ILM. SALE LUZ 8 (ABRUPTO LOS DOS). ILM. SALE LUZ 9 EN FADE OUT.
--	---

Basta observar un rato sobre la palma de la mano un insecto vivo, o mirar al mar una tarde poniendo atención en la forma de cada ola, para que el rostro o llaga que llevamos en el pecho se deshaga en burbujas. Pero es que yo estoy enamorado como ella lo está de mí y por eso puede aguardar cinco años en espera de poder liarme de noche, con todo el mundo a oscuras, sus trenzas de luz alrededor de mi cuello.

VIEJO.

Me permito recordarle que su novia... no tiene trenzas.

(Pausa de tres segundos.)

JOVEN. *(Irritado.)*

Ya sé que no tiene trenzas. *(Casi furioso.)* ¿Por qué me lo ha recordado usted? *(Con tristeza.)* Pero en estos cinco años las volverá a tener.

VIEJO. *(Entusiasmado.)*

Y más hermosas que nunca. Serán unas trenzas...

JOVEN. *(Con alegría.)*

Son, son.

VIEJO.

Son unas trenzas con cuyo perfume se puede vivir sin necesidad de pan ni de agua.

JOVEN.

Si me pongo a pensar en la muchachita...

VIEJO.

Diga usted mi novia. ¡Atrévase!

JOVEN.

Novia... Si digo novia la veo sin querer amortajada en un cielo sujeto por enormes trenzas de nieve. Mire usted, la última vez que la vi no podía mirarla muy de cerca porque tenía dos arruguitas en la frente que, como me descuidara... ¿Entiende usted? le llenaban todo el rostro y la ponían ajada, vieja, como si hubiera sufrido mucho.

VIEJO. *(Aumentando la velocidad de la conversación. La velocidad del gesto continúa normal.)*

¿A que en aquel momento que la vio vieja, ella estaba completamente entregada a usted?

JOVEN.

Sí.

VIEJO.

¿Completamente dominada por usted?

JOVEN. Sí. VIEJO. <i>(Exaltado.)</i> ¿A que si en aquel preciso instante ella le confiesa que lo ha engañado, que no lo quiere, las arruguitas se le hubieran convertido en la rosa más delicada del mundo? JOVEN. <i>(Exaltado.)</i> Sí. VIEJO. ¿Y la hubiera amado más precisamente por eso? JOVEN. Sí, sí. VIEJO. ¿Entonces? ja, ja, ja. <i>(Pausa de cinco segundos.)</i> JOVEN. Entonces... Es muy difícil vivir. EL VIEJO se pone de pie, camina hasta donde está EL JOVEN y le tiende la mano. JOVEN. ¡Gracias ¡Gracias! ¡Por todo! VIEJO. ¡Volveré por aquí!	ILM. ENTRA LUZ 4 EN FADE IN
2 LA MECANÓGRAFA entra por la puerta B. Cruza la escena, antes de salir por la puerta D, se detiene en el extremo derecho del pasillo 1. EL JOVEN se pone de pie y camina hasta ella. JOVEN. ¿Terminó usted de escribir las cartas? MECANÓGRAFA. <i>(Llorosa.)</i> Sí, señor. <i>(Pausa.)</i> VIEJO. <i>(Al JOVEN.)</i> ¿Qué le ocurre?	2 ILUM. ENTRA TENUE LUZ 2 EN FADE IN. A LA PAR SALE LA LUZ 4 EN FADE OUT.

MECANÓGRAFA.

Deseo marchar de esta casa.

JOVEN. *(Al VIEJO)*

¡Verá usted...!

MECANÓGRAFA.

Quiero irme y no puedo.

JOVEN. *(Dulce.)*

No soy yo quien te retiene. Te he dicho algunas veces que te esperaras pero tú...

MECANÓGRAFA.

No espero porque no me da la gana, porque no quiero y sin embargo no me puedo mover de aquí.

JOVEN.

¡Siempre terminas dando razones!

MECANÓGRAFA.

¿Qué razones voy a dar? No hay más que una razón y ésa es... ¡Que te quiero! *(Al VIEJO.)* ¡No se asuste usted señor! Cuando pequeñito yo lo veía jugar desde mi balcón. Un día se cayó y sangraba por la rodilla. Todavía tengo aquella sangre viva como una sierpe roja temblando entre mis pechos.

VIEJO.

Eso no está bien. La sangre se seca y lo pasado, pasado.

MECANÓGRAFA.

¡Qué culpa tengo yo señor! Cuando pequeñito yo lo veía jugar desde mi balcón. Un día se cayó y sangraba por la rodilla. Todavía tengo aquella sangre viva como una sierpe roja temblando entre mis pechos. *(Al JOVEN.)* Yo te ruego que me des la cuenta. Quiero irme de esta casa.

JOVEN. *(Irritado.)*

Muy bien. Tampoco tengo yo culpa ninguna. Además sabes perfectamente que no me pertenezco. Puedes irte.

MECANÓGRAFA.

¿Lo ha oído usted? Me arroja de su casa. No quiere tenerme aquí.

LA MECANÓGRAFA sale llorando por la puerta D. EL JOVEN camina hasta su silla y se sienta.

VIEJO. *(Con sigilo al JOVEN.)*

Es peligrosa esta mujer.

JOVEN. Yo quisiera quererla como quisiera tener sed delante de las fuentes. Quisiera... Es muy difícil vivir. EL VIEJO camina hasta donde está EL JOVEN y le tiende la mano. JOVEN. ¡Gracias ¡Gracias! ¡Por todo! VIEJO. ¡Volveré por aquí! EL VIEJO sale por el pasillo la puerta A.	ILM. ENTRA LUZ 4 EN FADE IN.
3 EL AMIGO 1º entra por la puerta D. Queda detenido en el extremo derecho del pasillo 1. AMIGO 1º. <i>(Entrando con escándalo.)</i> ¡Cuánto silencio en esta casa! ¿Y para qué? Dame agua. ¡Con anís y con hielo! Un cocktail. JOVEN. ¿No puedes sentarte? EL AMIGO 1º se dirige a la silla en la que estuvo sentado EL VIEJO. La toma y la acerca a la de EL JOVEN. AMIGO1º. Hombre solo, hombre serio, ¡y con este calor! JOVEN. ¡Déjame! No tengo ganas de bromas. AMIGO1º. ¡Huuui! ¿Quién era ese viejo? ¿Y dónde están en esta casa los retratos de las muchachas con las que tú te acuestas? <i>(Sentándose.)</i>...Yo, en cambio... ayer hice tres conquistas y como anteayer hice dos y hoy una pues resulta... que me quedo sin ninguna porque no tengo tiempo. Estuve con una muchacha... Ernestina ¿La quieres conocer? JOVEN. No. AMIGO 1º. Nooo y rúbrica. Pero si vieras ¡¡tiene un talle!!... No... aunque el talle lo tiene mucho mejor Matilde. <i>(Con ímpetu.)</i> Mira es un talle para la medida de todos los brazos y tan frágil que se desea tener en la mano un hacha de plata muy pequeña para seccionarlo.	3 SON. ENTRA TRACK 03: FX

VIEJO.
Perdonen... (*Enérgicamente y mirando al JOVEN.*) Se me olvidará el sombrero.

ILM. ENTRA LA LUZ 9
(ABRUPTO). QUEDA
PRENDIDA.

AMIGO 1°. (<i>Asombrado.</i>) ¿Cómo? VIEJO. (<i>Furioso.</i>) ¡Sí, señor! Se me olvidará el sombrero... (<i>Entre dientes.</i>) Es decir, se me ha olvidado el sombrero. AMIGO 1°. ¡Ahhhhhh! JOVEN. (<i>En voz alta.</i>) Juan. Cierra las ventanas. AMIGO 1°. Un poco de tormenta. ¡Ojalá sea fuerte! JOVEN. ¡Pues no quiero enterarme! AMIGO 1°. Los truenos tendrás que oírlos. JOVEN. No me importa lo que pase fuera. Esta casa es mía y aquí no entra nadie. VIEJO. (<i>Indignado, al AMIGO 1°.</i>) ¡Es una verdad sin refutación posible! AMIGO 1°. (<i>Apasionado.</i>) Entrará todo el mundo que quiera, no aquí, sino debajo de tu cama. JOVEN. (<i>Gritando.</i>) Pero ahora ¡ahora! no. AMIGO 1°. ¡Abre la ventana! Tengo calor. VIEJO. ¡Ya se abrirá!	SON. ENTRA TRACK 04: <i>FX CRISTALES ROTOS.</i> ILM. LUZ 4 y 9 SUBEN A SU MÁXIMA INTENSIDAD. SON. DE AQUÍ HASTA EL FINAL DEL MOMENTO 3 SONIDO INTRODUCIRÁ EL TRACK 03: <i>FX TRUENO</i> CADA VEZ QUE LO CONSIDERE ADECUADO. ¿JUGAR CON EL VOLUMEN: CERCA-LEJOS?
---	---

JOVEN. ¡Luego! AMIGO 1º. Pero vamos a ver... Me quieren ustedes decir...	SON. ENTRA ALTO TRACK 05: <i>FX TRUENO</i> ILM. NEGRO (ABRUPTO).
4 EL NIÑO y EL GATO entran por la puerta A. Durante todo el momento 4 propondrán un juego, entrando y saliendo del pasillo iluminado, desplazándose por el borde entre luz y sombra a manera de un juego infantil. GATO. Miau. NIÑO. Chisssss. En la medida que trascurra la escena, el movimiento de los personaje se hará más y más plástico. La entonación será más y más musical, rozando con el canto. Opción A: cuando se escuchen los truenos, por instantes volverán a la gestualidad neutra. Opción B: si se opta por la implementación de los fade ins y outs los actores tendrán que reaccionar antes estos ¿Aumentar la velocidad en los momentos de mayor intensidad y disminuirla en los cercanos a la oscuridad? ¿Al contrario? GATO. Miau. NIÑO. Toma mi pañuelo blanco. Toma mi corona blanca. No llores más. (Pausa) GATO. Me duelen las heridas que los niños me hicieron en la espalda. NIÑO. También a mí me duele el corazón. GATO. ¿Por qué te duele, niño, di? NIÑO. Porque no anda.	4 ILM. ENTRAN .LUZ 3 Y 9 (ABRUPTO). SE CREA UN PASILLO AZUL ILM. PODRÍA JUGAR CON FADE OUTS E INS SUCESIVOS Y VINCULADOS CON LA MUSICALIDAD QUE LOS PERSONAJES EXPERIMENTEN.

(Pausa.)

Ayer se me paró muy despacito
ruiseñor de mi cama.

Mucho ruido. ¡Si vieras!... Me pusieron
con estas rosas frente a la ventana.

GATO.

¿Y qué sentías tú?

NIÑO. (*Muy melodioso.*)

Pues yo sentía
surtidores y abejas por la sala.
Me ataron las dos manos. ¡Muy mal hecho!
Los niños por los vidrios me miraban
y un hombre con martillo iba clavando
estrellas de papel sobre mi caja.
No vinieron los ángeles. No. Gato.

GATO.

No me digas más gato.

NIÑO.

¿No?

(Pausa.)

GATO.

Soy gata.

NIÑO.

¿Eres gata?

GATO. (*Mimosa.*)

Debiste conocerlo.

NIÑO.

¿Por qué?

GATO.

Por mi voz de plata.

NIÑO. (*Galante.*)

¿No te quieres sentar?

GATO.

Sí.

Diez pedradas
me tiraron los niños.

SON. ENTRA TRACK 03: *FX*
TRUENO.
ILM. DESTELLO LUZ 4
(JUNTOS).

NIÑO. Pesan como las rosas que oprimieron anoche mi garganta. ¿Quieres una? <i>(Se arranca una rosa de la cabeza.)</i> GATO. <i>(Alegre.)</i> Sí quiero. ¿Tú qué hacías? NIÑO. Jugar ¿y tú? GATO. ¡Jugar! iba por el tejado, gata chata, naricillas de hojadelata. En la mañana iba a coger los peces por el agua. Y al mediodía bajo el rosal del muro me dormía. NIÑO. ¿Y a la noche? GATO. <i>(Enfática.)</i> Me iba sola. NIÑO. ¿Sin nadie? GATO. Por el bosque. NIÑO. <i>(Con alegría.)</i> Yo también iba ¡ay gata chata, barata naricillas de hojadelata! a comer zarzamoras y manzanas. GATO. ¡Ay! ¡Espera! ¿No vienen? Tengo miedo. ¿Sabes? Me escape de casa. <i>(Lloroso.)</i> Yo no quiero que me entierren ¡Vamos pronto! <i>(Le tira de una pata.)</i> <i>(Pausa de 3 segundos.)</i> GATO. ¿Y nos van a enterrar?	SON. ENTRA TRACK 03 FX TRUENO. ILM. DESTELLO LUZ 4 (3 SEG. DESPUÉS DE LA LUZ).
--	--

NIÑO. En unos hoyos oscuros. Todos lloran, todos callan. Pero se van. Yo lo vi. Y luego ¿sabes...? GATO. ¿Qué pasa? NIÑO. Vienen a comernos. GATO. ¿Quién? NIÑO. El lagarto y la lagarta con sus hijos pequeños que son muchos. GATO. ¿Y qué nos comen? NIÑO. <i>(Energético.)</i> ¡Gata! te comerán las patitas y el bigote. GATO. Vámonos; de casa en casa, llegaremos donde pacen los caballitos del agua. <i>(Ambos reaccionan ante la luz blanca que se está encendiendo.)</i> Está la puerta cerrada. Vámonos por la escalera. NIÑO. Por la escalera nos verán. GATO. Aguarda. NIÑO. ¡Ya vienen a enterrarnos! GATO. Vámonos por la ventana. EL NIÑO y EL GATO separados andan a tientas. Salen por la puerta B.	SON. ENTRA TRACK 03 <i>FX</i> <i>TRUENO.</i> ILM. LA LUZ 4 DESTELLA 3 SEG. DESPUÉS. ILM. LA LUZ 4 ENTRA MUY POCO A POCO. LAS 3 Y 9 SALEN EN FADE OUT EN PARALELO.
5	5

Los tres personajes que habían quedado paralizados, continúan. EL AMIGO 1º toma su silla y la lleva hacia el proscenio, próxima a la puerta D, toma asiento de nuevo. EL VIEJO está de pie, a la izquierda y al fondo. EL JOVEN entre ambos. Dan muestras de calor y agitación viva. El llanto de LA VOZ 3º puede mantenerse continuarse durante todo el momento 5. AMIGO 1º. Ya ha sido bastante. Creo que no te puedes escapar de la tormenta. VOZ 3º. <i>(Fuera.)</i> ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! JOVEN. ¡Señor qué tarde! Juan: ¿quién grita así? El Criado entra por la puerta B. CRIADO. El niño de la portera murió y ahora se lo llevan a enterrar. Su madre llora. VOZ 3º. <i>(Fuera.)</i> ¡No! ¡No! ¡Mi niño! CRIADO. Señor: ¿Tendría la bondad de dejarme la llave de su dormitorio? JOVEN. ¿Para qué? CRIADO. Los niños arrojaron un gato que habían matado sobre el tejadillo del jardín y hay necesidad de quitarlo. JOVEN. <i>(Con fastidio.)</i> Toma. <i>(Al VIEJO.)</i> No podrá usted con él. VIEJO. Ni me interesa. AMIGO 1º. No es verdad. Sí le interesa. Al que no le interesa es a mí que sé positivamente que la nieve es fría y que el fuego quema. VIEJO. <i>(Irónico.)</i> Según. AMIGO 1º. <i>(Al JOVEN.)</i> Te está engañando.	ILM. ENTRA LUCES 1, 5, 6, Y 7. LA LUZ 4 YA ESTÁ A SU MÁXIMA INTENSIDAD. ILM. ENTRA LUZ 4 EN FADE IN. ILM. LA LUZ 4 SALE EN FADE OUT.
---	---

JOVEN. <i>(Con fuerza.)</i> No influye lo más mínimo en mi carácter. Soy yo. Pero tú no puedes comprender que se espere a una mujer cinco años colmado y quemado por el amor que crece cada día. AMIGO 1º. ¡No hay necesidad de esperar! JOVEN. Esperando, el nudo se deshace y la fruta madura. AMIGO 1º. Yo prefiero comerla verde, o mejor todavía, me gusta cortar su flor para ponerla en mi solapa. VIEJO. ¡No es verdad! AMIGO 1º. ¡Usted es demasiado viejo para saberlo!	ILM. ENTRA LUZ 4 EN FADE IN.
6 El Amigo 2º aparece por la puerta D. JOVEN. <i>(Con asombro.)</i> ¿Por dónde has entrado? AMIGO 2º. Por cualquier sitio. Por la ventana. Me ayudaron dos niños amigos míos. Me han empujado por los pies. EL AMIGO 2º camina hasta donde está la silla desocupada en el que El Joven descansaba, se sienta. AMIGO 2º. <i>(Al escuchar el trueno.)</i> Va a caer un aguacero... pero aguacero bonito el que cayó el año pasado. Había tan poca luz que se me pusieron las manos amarillas... La lluvia es hermosa. En el colegio entraba por los patios y estrellaba por las paredes a unas mujeres desnudas, muy pequeñas que lleva dentro. ¿No las habéis visto? Cuando yo tenía cinco años cogí una de esas mujercillas de la lluvia y la tuve dos días en una pecera. EL AMIGO 1º se sirve un trago más. AMIGO 1º. <i>(Con sorna.)</i> ¿Y creció?	6 ILM. SALE LUZ 4 EN FADE OUT. SON. ENTRA TRACK 03 <i>FX TRUENO</i>. SONIDO PODRÁ INTRODUCIRLO A LO LARGO DEL MOMENTO 6.

AMIGO 2º. ¡No! se hizo cada vez más pequeña, hasta que no quedó de ella más que una gota de agua. VIEJO. (<i>Irritado, al JOVEN.</i>) Está completamente loco. AMIGO 2º. (<i>Que lo ha oído.</i>) Loco, porque no quiero estar lleno de arrugas y dolores como usted. AMIGO 1º. (<i>Bebiendo.</i>) Todo eso no es más que miedo a la muerte. AMIGO 2º. No. Ahora, antes de entrar aquí, vi a un niño que llevaban a enterrar con las primeras gotas de lluvia. Así quiero que me entierren a mí. En una caja así de pequeña. Yo era tierno y cantaba y ahora hay un hombre, un señor (<i>al VIEJO</i>) que como usted anda por dentro de mí con dos o tres caretas preparadas. (<i>Saca un espejo y se mira.</i>) Pero todavía no; todavía me veo subido en los cerezos... con aquel traje gris... Un traje gris que tenía unas anclas de plata... ¡Dios mío! VIEJO. Los trajes se rompen, las anclas se oxidan... AMIGO 2º. ¡Oh, por favor no hable así! VIEJO. (<i>Entusiasmado.</i>) ...Se hunden las casas... AMIGO 1º. (<i>Enérgico y en actitud de defensa.</i>) Las casas no se hunden. VIEJO. (<i>Impertérrito.</i>) ...Se apagan los ojos y una hoz muy afilada siembra juncos en las orillas. AMIGO 2º. (<i>Sereno.</i>) ¡Todo eso pasa más adelante! VIEJO. Al contrario. Eso ha pasado ya. AMIGO 2º. Atrás se queda todo quieto ¿Cómo es posible que no lo sepa usted? No hay más que ir despertando suavemente las cosas. En cambio	SON. ENTRA BAJO TRACK 05 FX LLUVIA. EL SONIDO VA EN AUMENTO CON EL DEVENIR DE LA ESCENA. ILM. ENTRA BAJA LA LUZ 2.
---	---

dentro de cinco años existe un pozo en el que caeremos todos. VIEJO. <i>(Furioso.)</i> ¡Silencio! JOVEN. <i>(Temblando, al VIEJO.)</i> ...Es muy difícil vivir. EL VIEJO camina hasta donde está EL JOVEN y le tiende la mano. JOVEN. ¡Gracias ¡Gracias! ¡Por todo! VIEJO. ¡Volveré por aquí! EL VIEJO sale por la puerta D. EL JOVEN sale por puerta D, siguiendo a EL VIEJO. Poco después entra de nuevo a escena. AMIGO 2°. <i>(Encogiéndose de hombros.)</i> Bueno. Viejo tenía que ser. Usted en cambio no ha protestado. AMIGO 1°. <i>(Que ha estado bebiendo sin parar.)</i> No. AMIGO 2°. Usted con beber tiene bastante. AMIGO 1°. <i>(Serio y con cara borracha.)</i> Yo hago lo que me gusta. No le he pedido su parecer. AMIGO 2°. <i>(Con miedo.)</i> Sí, sí... Y yo no le digo nada... <i>(Se sienta en un sillón con las piernas encogidas.)</i> El AMIGO 1° se bebe rápidamente dos copas apurando hasta lo último y dándose un golpe en la frente como su recordara algo sale rápidamente por puerta B. EL AMIGO 2° se acomoda en la silla como si fuera a dormir.	ILM. ENTRA LUZ 2 y 4 EN FADE IN
7 LA MECANÓGRAFA entra por la puerta B, cruza la escena de izquierda a derecha el pasillo 1. Lleva una maleta. El Joven se encuentra en el centro de la escena. Antes de salir, se vuelve. MECANÓGRAFA. ¿Me habías llamado? JOVEN. <i>(Cerrando los ojos.)</i> No. No te había llamado.	7

LA MECANÓGRAFA sale mirando con ansia y esperando la llamada. MECANÓGRAFA. <i>(En la puerta.)</i> ¿Me necesitas? JOVEN. <i>(Cerrando los ojos.)</i> No. No te necesito. LA MECANÓGRAFA sale por la puerta D. El Joven queda viendo hacia la luz, desde fuera del pasillo.	ILM. SALE LA LUZ 4 EN FADE OUT. AUMENTA LA INTENSIDAD DE LA LUZ 2. SON. AUMENTA EL VOLUMEN DEL TRACK 05: <i>FX LLUVIA.</i>
8 EL AMIGO 2º se ha quedado dormido. AMIGO 2º. <i>(Entre sueños.)</i> Yo vuelvo por mis alas, dejadme volver. Quiero morirme siendo ayer. Quiero morirme siendo amanecer. JOVEN. Es demasiado tarde. Juan enciende las luces. ¿Qué hora es? CRIADO. <i>(Desde fuera.)</i> Las seis en punto señor. AMIGO 2º. <i>(Entre sueños.)</i> Yo vuelvo por mis alas, dejadme tornar. Quiero morirme siendo manantial. Quiero morirme fuera de la mar.	8 ILM. SALEN LUCES 5, 6 Y 7. (ABRUPTO). ILM. NEGRO (ABRUPTO) SON. SALE TRACK 06: <i>FX LLUVIA.</i> (ABRUPTO)
9 LA NOVIA está en el extremo derecho del pasillo 3.	9 ILM. ENTRA LUZ 3 (ABRUPTO). SON. ENTRA TRACK 07: <i>FX CORNETA DE CARRO.</i>

NOVIA. <i>(Asomándose al balcón.)</i> Sube. Llegará mi novio y necesito apoyarme en ti. EL JUGADOR DE RUGBY entra por la puerta A. Fuma un cigarro. NOVIA. Entra. Hace dos días que no te veo. <i>(Se abrazan.)</i> EL JUGADOR DE RUGBY no habla, sólo fuma, hace aros con el humo del cigarro. Da muestras de una gran vitalidad y abraza con ímpetu a LA NOVIA. En el siguiente texto se podría jugar con la idea de la desconexión entre la velocidad del gesto y de la palabra. NOVIA. Hoy me has besado de manera distinta. Siempre cambias, amor mío. Ayer no te vi ¿sabes? Pero estuve viendo al caballo. Era hermoso, blanco y los cascos dorados entre el heno de los pesebres. Pero tú eres más hermoso. Porque eres como un dragón. <i>(Aumenta la velocidad.)</i> Creo que me vas a quebrar entre tus brazos porque soy débil, porque soy pequeña, porque soy como una escarcha, porque soy como una diminuta guitarra quemada al sol y no me quiebras. <i>(EL JUGADOR DE RUGBY le echa el humo en la cara. Ella le pasa las manos por el cuerpo. Reacciona ante la luz blanca que se enciende a sus espaldas.)</i> Me iré contigo. <i>(Apoya la cabeza en el pecho del JUGADOR.)</i> Dragón, dragón mío. ¿Cuántos corazones tienes? Hay en tu pecho como un torrente donde yo me voy a ahogar. Me voy a ahogar... <i>(Lo mira)</i> y luego tú saldrás corriendo... y me dejarás muerta por las orillas. <i>(Pausa larga: gesto y palabra.)</i> Mi otro novio tenía los dientes helados; me besaba y sus labios se le cubrían de pequeñas hojas marchitas. Yo me corté las trenzas porque le gustaban mucho, como ahora voy descalza porque te gusta a ti. ¿Verdad? ¿Verdad que sí? <i>(EL JUGADOR la besa.)</i> Es preciso que nos vayamos. Mi novio vendrá. CRIADA. <i>(Desde fuera)</i> ¡Señorita! Novia. <i>(Lo besa.)</i> ¡Vete! CRIADA. ¡Señorita! NOVIA. <i>(Separándose del JUGADOR y adoptando una actitud distraída.)</i> ¡Ya voy! <i>(En voz baja.)</i> ¡Adiós! EL JUGADOR vuelve sale por la puerta A, antes le da un beso levantándola en los brazos. Sale silbando por el balcón. La Novia queda en el extremo izquierdo del pasillo 3.	ILM. ENTRA LUZ 4 EN FADE IN ILM. LUCES 4 Y 3 LLEGAN A SU MÁXIMA INTENSIDAD. ILM. SALE LUZ 3 EN FADE OUT.
10	10

LA CRIADA entra por la puerta D. LA CRIADA se desplazará continuamente cruzando el pasillo 1 de un lado a otro, jugando con pausas y velocidades. Tal vez ese personaje pueda implementar el canto para expresar sus textos. CRIADA. <i>(Aumentando la velocidad.)</i> ¡Ay señorita! NOVIA. ¿Qué señorita? CRIADA. ¡Señorita! NOVIA. ¿Qué? CRIADA. Su novio ha llegado. NOVIA. Bueno. ¿Por qué te pones así? <i>(Pausa.)</i> CRIADA. <i>(Llorosa.)</i> Por nada. NOVIA. ¿Dónde está? CRIADA. Abajo. NOVIA. Voy a vestirme. <i>(Se ve en el espejo que hay en el traje de La Criada.)</i> Tal vez LA CRIADA podría mostrar desplazamientos lentos cuando el ritmo de la conversación aumente. CRIADA. <i>(Cada vez más rápido.)</i> ¡Ay señorita! NOVIA. <i>(Irritada.)</i> ¿Qué señorita? CRIADA. ¡Señorita! NOVIA. <i>(Agria.)</i> ¡Qué!	ILM. ENTRAN LUCES 2, 5, 6, 7, 8 EN FADE IN.
--	--

CRIADA. Es muy guapo su novio. NOVIA. Cásate con él. CRIADA. Viene muy contento. NOVIA. <i>(Irónica.)</i> ¿Sí? CRIADA. Traía este ramo de flores. LA CRIADA le muestra un ramo de flores secas. <i>(Pausa.)</i> NOVIA. Ya sabes que no me gustan las flores. <i>(Pausa)</i> CRIADA. ¡Son tan hermosas!... Están recién cortadas. CRIADA. ¡Ay señorita! NOVIA. <i>(Furiosa.)</i> ¿Qué señorita? CRIADA. ¡Señorita! NOVIA. ¡Quééee! CRIADA. ¡Piense bien en lo que hace! Recapacite. El mundo es grande pero las personas somos pequeñas. Mi padre estuvo en El Brasil dos veces, y era tan chico que cabía en una maleta. Las cosas se olvidan y lo malo queda. ¡Un hombre tan bueno! ¡Tanto tiempo esperándola! Con tanta ilusión. ¡Cinco años! NOVIA. ¿Te dio la mano?	ILM. SALE LUZ 4 EN FADE OUT. SON. ENTRA TRACK 06: <i>FX CORNETA DE CARRO.</i> SONIDO INTRODUCIRÁ EL EFECTO CUANDO LO CONSIDERE NECESARIO,
---	---

CRIADA. <i>(Con alegría.)</i> Sí. NOVIA. ¿Y cómo te dio la mano? CRIADA. Muy delicadamente, casi sin apretar. NOVIA. ¿Lo ves? No te apretó. CRIADA. Tuve un novio soldado que me clavaba los anillos y me hacía sangre. ¡Por eso lo despedí! NOVIA. <i>(Con sorna.)</i> ¿Sí? CRIADA. ¡Ay señorita! NOVIA. <i>(Irritada.)</i> ¿Qué traje me pongo? CRIADA. Con el rojo está preciosa. NOVIA. No quiero estar guapa. CRIADA. El verde. NOVIA. <i>(Suave.)</i> No. CRIADA. ¿El naranja? NOVIA. <i>(Fuerte.)</i> No. CRIADA. El de tules. NOVIA. <i>(Más fuerte.)</i> No. CRIADA. El traje hojas de Otoño.	MÁS SEGUIDO MIENTRAS SE ACERCA EL FIN DEL MOMENTO.
---	---

NOVIA. <i>(Rapido.)</i> ¡He dicho que no! Quiero un hábito color tierra para ese hombre, un hábito de roca pelada con un cordón de esparto a la cintura. Pero con una corona de jazmines en el cuello y toda mi carne apretada por un velo mojado por el mar. <i>(Se dirige al balcón.)</i> Éste. <i>(Eligiendo un traje de hábito sencillo.)</i> <i>(Se lo pone.)</i> <i>(Pausa.)</i> CRIADA. ¿Cierro los balcones? NOVIA. No. CRIADA. El aire le va a quemar el cutis. NOVIA. Eso me gusta. Quiero ponerme negra. Más negra que un muchacho. Y si me caigo no hacerme sangre y si agarro una zarzamora no herirme. Anoche soñaba que todos los niños crecen por casualidad... Que basta la fuerza que tiene un beso para poder matarlos a todos. Un puñal, unas tijeras duran para siempre y este pecho mío dura sólo un momento. NOVIA. Todos mis trajes de color los metes en una maleta. CRIADA. <i>(Temblando.)</i> Sí NOVIA. Y tienes preparada la llave del garage. CRIADA. <i>(Con miedo.)</i> ¡Está bien!	SON. ENTRA TRACK 06: <i>FX CORNETA DE CARRO</i> SON. ENTRA TRACK 06: <i>FX CORNETA DE CARRO</i> SON. ENTRA TRACK 06: <i>FX CORNETA DE CARRO</i> SON. ENTRA TRACK 06: <i>FX CORNETA DE CARRO</i> SON. ENTRA TRACK 06: <i>FX CORNETA DE CARRO</i> SON. ENTRA TRACK 06: <i>FX CORNETA DE CARRO</i> SON. ENTRA TRACK 06: <i>FX CORNETA DE CARRO</i>
11 EL JOVEN entra por la puerta D. Quedan los tres personajes mirándose quietos y en silencio. Pausa de cinco segundos JOVEN. Perdonen... <i>(Pausa.)</i> <i>(Dando la mano a LA NOVIA.)</i> Ha sido un viaje muy largo.	11 ILM. ENTRA LUZ 4 (ABRUPTO). ILM. SALE LUZ 4 EN FADE OUT. ENTRA LUZ 1 EN FADE IN. LUEGO LA LUZ 2 MUY LENTO, IN CRECENDO.

NOVIA. <i>(Mirándolo muy fijamente y sin soltarle la mano, en el centro de la escena.)</i> Sí. Un viaje muy frío. Ha nevado mucho estos últimos años. <i>(Le suelta la mano.)</i> JOVEN. Ustedes me perdonarán pero de correr, de subir las escaleras, estoy agitado. Y luego... en la calle he golpeado a unos niños que estaban matando un gato a pedradas. NOVIA. <i>(A LA CRIADA.)</i> Una mano fría. Una mano de cera cortada. CRIADA. ¡La va a oír! NOVIA. Y una mirada antigua. Una mirada que se parte como el ala de una mariposa seca. JOVEN. <i>(Se acerca a LA NOVIA.)</i> ¿...Las trenzas? NOVIA. Nunca tuve trenzas. JOVEN. Sería la luz de la luna. Sería el aire cuajado de bocas para besar tu cabeza. LA CRIADA sale por la puerta D. NOVIA. ¿Y tú no eras más alto? JOVEN. No. NOVIA. ¿No tenías una sonrisa violenta que era como una garra sobre tu rostro? JOVEN. No. NOVIA. ¿Y no jugabas tú al rugby? JOVEN. Jamás.	SON. ENTRA BAJO EL TRACK 05: <i>FX LLUVIA</i>
--	--

NOVIA.

¡Entonces! ¿A qué vienes a buscarme? Tenías las manos llenas de anillos. ¿Dónde hay una gota de sangre?

JOVEN.

Yo la derramaré si te gusta.

NOVIA. (*Enérgica.*)

¡No es tu sangre! ¡Es la mía!

JOVEN.

¡Ahora nadie podrá separar mis brazos de tu cuello!

NOVIA.

No son tus brazos, son los míos. Soy yo la que se quiere quemar en otro fuego.

JOVEN.

No hay más fuego que el mío. (*La abraza.*) Porque te he esperado y ahora gano mi sueño. Y no son sueño tus trenzas porque las haré yo mismo de tu cabello...

NOVIA. (*Desasiéndose.*)

¡Déjame! Todo lo podías haber dicho menos la palabra sueño. Yo no quiero soñar... Yo estoy defendida por el tejado.

JOVEN. (*Aterrado.*)

¿Qué dices?

NOVIA.

Que busques otra mujer a quien puedas hacerle trenzas.

JOVEN. (*Como despertando.*)

¡No!

NOVIA.

¿Cómo voy a dejar que entres a mi alcoba cuando ya ha entrado otro? Dos días tan sólo han bastado para sentirme cargada de cadenas. En los espejos y entre los encajes de la cama oigo ya el gemido de un niño que me persigue.

JOVEN.

¿Qué voy a hacer ahora?

NOVIA.

Amar.

JOVEN.

¿A quién?

NOVIA. ¡Busca! Por las calles, por el campo. JOVEN. <i>(Enérgico.)</i> No busco. Te tengo a ti. Estás aquí entre mis manos, en este mismo instante. NOVIA. ¡Suelta! JOVEN. No es tu engaño lo que me duele. Tú no eres nada. Tú no significas nada. Es mi tesoro perdido. Es mi amor sin objeto. ¡Pero vendrás! NOVIA. ¡No iré! JOVEN. Para que no tenga que volver a empezar. Siento que se me olvidan hasta las letras. NOVIA. No iré. ¡Déjame! Aparece LA CRIADA por la puerta 4 CRIADA. ¡Señorita! <i>(EL JOVEN suelta a LA NOVIA.)</i> ¡Señor! JOVEN. <i>(Abatido.)</i> Hablábamos. NOVIA. <i>(A la CRIADA.)</i> Es preciso que le devuelva los regalos... Todos. Sería injusto... Todos... menos los abanicos... porque se han roto. JOVEN. <i>(Sonriendo.)</i> No importa que se hayan perdido. Me hacen ahora mismo un aire que me quema la piel. CRIADA. <i>(A LA NOVIA.)</i> ¿También el traje de novia? NOVIA. Está claro. Ahí dentro está, en el maniquí. <i>(Le da la mano al JOVEN.)</i> La Novia sale por la puerta C. CRIADA. Yo quisiera que...	ILM. ENTRA LUZ 8 EN FADE IN. ILM. SALE LUZ 8 EN FADE OUT.
--	---

JOVEN. No importa. CRIADA De todos modos está usted en su casa. JOVEN. ¡Gracias! La criada sale por la puerta B. JOVEN. Adiós... ¿y qué? ¿Qué hago con esta hora que viene y que no conozco? ¿Dónde voy? Se oye un gemido. JOVEN. (<i>Mirando a la puerta.</i>) ¿Quién?	SON. ¿TENDRÍA QUE SER UN FX O HECHO POR LA ACTRIZ?
12 Entra en escena EL MANIQUÍ con el vestido de novia por la puerta A Trae puesto con cierto embarazo un espléndido traje de novia blanco, con larga cola y velo. Recorre muy muy lento el pasillo 3 de la escena. Jugando con la pose plástica de El Maniquí de escaparate tendrá que jugar con las detenciones de . Su juego con el tono rozará el canto. El Joven se ha venido al extremo derecho del pasillo 1 MANIQUÍ. (<i>Canta y llora.</i>) ¿Quién usará la plata buena de la novia chiquita y morena? Mi cola se pierde por el mar y la luna lleva puesta mi corona de azahar. Mi anillo, señor, mi anillo de oro viejo, se hundió por las arenas del espejo. ¿Quién se pondrá mi traje? ¿Quién se lo pondrá? Se lo pondrá la ría grande para casarse con el mar. JOVEN. ¿Qué cantas, dime? MANIQUÍ. Yo canto muerte que no tuve nunca, dolor de velo sin uso, con llanto de seda y pluma. Ropa interior que se queda helada de nieve oscura,	12 ILM. CAMBIO ABRUPTO A LUZ 3 EN FADE IN, CON LUCES 2 Y 6 MUY TENUES. ILM. ENTRA LUZ 10 (ABRUPTO)

sin que los encajes puedan
competir con las espumas.
Telas que cubren la carne
serán para el agua turbia.
Y en vez de rumor caliente
quebrado torso de lluvia.
¿Quién usará la ropa buena
de la novia chiquita y morena?

EL MANIQUÍ, muy lento, recién ahora ha llegado al centro de la escena, continúa su desplazamiento jugando con los perfiles que el cenital blanco deja en el suelo del pasillo 2. El personaje se quedará en ese círculo, reaccionando ante la luz y sus cambios, como una muñeca de caja de música. Tal vez la relación sea la musicalidad de los tonos, o su velocidad.

JOVEN. *(Cada vez más rápido.)*

Se la pondrá el aire oscuro
jugando al alba en su gruta,
ligas de raso los juncos,
medias de seda la luna.
Nadie se pondrá tu traje,
forma blanca y luz confusa,
que seda y escarcha fueron
livianas arquitecturas.

MANIQUÍ.

Mi cola se pierde por el mar.

JOVEN.

Y la luna lleva en vilo tu corona de azahar.

MANIQUÍ. *(Irritado.)*

¡No quiero!

(Pausa.)

...Mis sedas tienen
hilo a hilo y una a unas,
ansia de calor de boda.
Y mi camisa pregunta
dónde están las manos tibias
que oprimen en la cintura.

JOVEN.

Yo también pregunto. ¡Calla!

MANIQUÍ.

Mientes. Tú tienes la culpa.
Pudiste ser para mí
potro de plomo y espuma,
el aire roto en el freno
y el mar atado en la grupa.

ILM. ENTRA LUZ 1 EN FADE
IN. SALE LA 3 EN FADE OUT.
MIENTRAS EL MANIQUÍ
PERMANEZCA EN EL
CÍRCULO, CABINA PODRÁ
PROPONER UN JUEGO CON
FADE INS Y OUTS.

Pudiste ser un relincho
y eres dormida laguna,
con hojas secas y musgo
donde este traje se pudra.
Mi anillo, señor, mi anillo de oro viejo.
JOVEN.
¡Se hundió por las arenas del espejo!

MANIQUÍ.
¿Por qué no viniste antes?
Ella esperaba desnuda
como una sierpe de viento
desmayada por las puntas.

JOVEN. (*Levantándose.*)
Silencio. Déjame.
Vete a la calle a buscar
hombros de virgen nocturna
o guitarras que te lloren
seis largos gritos de música.
Nadie se pondrá tu traje.

MANIQUÍ. (*Muy rápido.*)
Te seguiré siempre.

JOVEN.
¡Nunca!

MANIQUÍ.
¡Déjame hablarte!

JOVEN.
¡Es inútil!
¡No quiero saber!

MANIQUÍ.
Escucha.
Mira.

(*Pausa.*)

JOVEN.
¿Qué?

EL MANIQUÍ se detiene en el centro del círculo que proyecta en cenital blanco.
Jugará más evidentemente con las entonaciones y los ritmos.

MANIQUÍ.
Un trajecito
que robé de la costura.
(*Enseña un traje blanco de niño.*)

Dos fuentes de leche blanca mojan mis sedas de angustia y un dolor blanco de abejas cubre de rayos mi nuca. Mi hijo. ¡Quiero a mi hijo! Por mi falda lo dibujan estas cintas que me estallan de alegría en la cintura. ¡Y es tu hijo! JOVEN. <i>(Coge el trajecito.)</i> Sí, mi hijo: <i>(Angustiado.)</i> ¿Y si mi niño no llega... pájaro que el aire cruza no puede cantar? MANIQUÍ. No puede. JOVEN. ¿Y si mi niño no llega... velero que el agua surca no puede nadar? MANIQUÍ. No puede. EL MANIQUÍ continúa su desplazamiento por escena por el pasillo 3, ahora hacia su extremo derecho. ¿Quién se pondrá mi traje? ¿Quién se lo pondrá? JOVEN. <i>(Entusiasmado y rotundo.)</i> Se pondrá mujer que espera por las orillas de la mar. MANIQUÍ. Te espera siempre, ¿recuerdas? Estaba en tu casa oculta. Ella te amaba y se fue. Tu niño canta en su cuna y como es niño de nieve espera la sangre tuya. Corre, a buscarla, ¡de prisa! y entrégamela, desnuda, para que mis sedas puedan, hilo a hilo y una a una, abrir la rosa que cubre su vientre de carne rubia. JOVEN. <i>(Más rápido.)</i>	ILM. ENTRA LUZ 9 EN FADE IN. ILM. SALE LUZ 1 EN FADE OUT. ILM. ENTRA LUZ 8 MUY LENTAMENTE.
--	---

Antes que la roja luna
limpie con sangre de eclipse
la perfección de su curva,
traeré temblando de amor
mi propia mujer desnuda.

JOVEN. (*Dulce, acercándose.*)
¿Qué le pasa?

ILM. SALEN LAS LUCES 3 Y
4 EN FADE OUT.

VIEJO. <i>(Enérgico.)</i> Nada. No me pasa nada. Un herida pero... la sangre seca y lo pasado pasado. EL JOVEN inicia un desplazamiento por el pasillo 1 de izquierda a derecha, es decir de la puerta B a la D. VIEJO. ¿Dónde vas? JOVEN. <i>(Con alegría.)</i> A buscar. VIEJO. ¿A quién? JOVEN. A la mujer que me quiere. Usted la vio en mi casa, ¿no recuerda? VIEJO. <i>(Severo.)</i> No. Pero espera... JOVEN. ¡No! Ahora mismo. CRIADA. <i>(Fuera..)</i> ¡Señorita! Señorita. ¡Espere, espere! <i>(Sale.)</i> JOVEN. ¡Yo también me voy! Yo busco como ella ¡la nueva flor de mi sangre! EL JOVEN sale por la puerta D. VIEJO. ¡Espera! ¡Espera! ¡No me dejes herido! ¡Espera! EL VIEJO sale por la puerta D.	SON. ENTRA TRACK 06 FX CORNETA DE CARRO . TRACK 07: FX CORNETA DE CARRO. TRACK 07: FX CORNETA DE CARRO TRACK 07: FX CORNETA DE CARRO
14 EL MANIQUÍ avanza dolorido. Con dos expresiones. Pregunta el primer verso con ímpetu. La respuesta en el segundo y muy lejana. MANIQUÍ. Mi anillo ¡señor! mi anillo de oro viejo. <i>(Pausa.)</i> Se hundió por las arenas del espejo. ¿Quién se pondrá mi traje? ¿Quién se lo pondrá? <i>(Pausa.)</i> <i>(Llorando.)</i> Se lo pondrá la ría grande para casarse con el mar. <i>(Se desmaya y queda tendido en el sofá.)</i> VOZ. <i>(Fuera.)</i>	14 ILM. BAJAN TODAS LAS LUCES MUY LENTAMENTE

¡Esperaaa!	NEGRO
15 EL ARLEQUÍN se colocó en el negro en el centro del escenario. El Arlequín recitará lo que sigue de manera muy musical, jugando muy intensamente con la detención del movimiento. Así, experimentará pausas y cortes vocales y físicos de manera más pronunciada a lo hasta ahora visto. ARLEQUÍN. El sueño va sobre el Tiempo flotando como un velero. Nadie puede abrir semillas en el corazón del Sueño. <i>(Se pone la careta de alegrísima expresión.)</i> ¡Ay cómo canta el alba! ¡cómo canta! ¡Qué témpanos de azul levanta! <i>(Se quita la careta.)</i> El Tiempo va sobre el Sueño hundido hasta los cabellos. Ayer y mañana comen oscuras flores de duelo. <i>(Se pone una careta de expresión dormida.)</i> ¡Ay, cómo canta la noche! ¡cómo canta! ¡Qué espesura de anémonas levanta! <i>(Se la quita.)</i> Sobre la misma columna abrazados Sueño y Tiempo, cruza el gemido del niño la lengua rota del viejo. <i>(Con una careta.)</i> ¡Ay, cómo canta el alba! ¡cómo canta! <i>(Con la otra.)</i> ¡Qué espesura de anémonas levanta! <i>(Se la quita.)</i> Y si el Sueño finge muros en la llanura del Tiempo, el Tiempo le hace creer que nace en aquel momento. ¡Ay cómo canta la noche! ¡Cómo canta! ¡Qué témpanos de azul levanta!	15 SON. ENTRA TRACK 07: MELODÍA SINCOPADA. ILM. ENTRA LA LUZ 1 (ABRUPTO). NEGRO (ABRUPTO). SON. EN NEGRO, EL TRACK 07: MELODÍA SINCOPADA ES MEZCLADO CON EL TRACK 08: MELODÍA
16	16

LA MUCHACHA entra por la puerta D y se desplaza transversalmente hacia el centro del escenario. Los actores deberán explorar un punto medio entre las variaciones gestuales hasta ahora exploradas. Tal vez una respuesta sea la de manejar alternadamente la riqueza del movimiento. Primero un actor, luego el otro. MUCHACHA. ¿Quién lo dice, quién lo dirá? Mi amante me aguarda en el fondo del mar. EL ARLEQUÍN entra por la puerta A, luego de que ésta haya sido habilitada por la luz 3 ARLEQUÍN. (<i>Gracioso.</i>) Mentira. EL ARLEQUÍN se desplaza transversalmente hacia el centro de la escena. Ambos, LA MUCHACHA y EL MANIQUÍ se hallan ahora en el pasillo 2. MUCHACHA. Verdad. Perdí mi deseo, perdí mi dedal, y en los troncos grandes los volví a encontrar. ARLEQUÍN. (<i>Irónico.</i>) Una cuerda muy larga. MUCHACHA. Larga; para bajar. Tiburones y peces y ramos de coral. ARLEQUÍN. Abajo está. MUCHACHA. (<i>En voz baja.</i>) Muy bajo. ARLEQUÍN. Dormido. MUCHACHA. ¡Abajo está! Banderas de agua verde lo nombran capitán. ARLEQUÍN. (<i>En voz alta y gracioso.</i>)	ILM. ENTRA LA LUZ 5 EN FADE IN. ILM. ENTRAN LUCES EN FADE EN EL SIGUIENTE ORDEN 5, 6, 7, 1, 3 ILM. SALE LA LUZ 3 EN FADE OUT.
--	--

Mentira. MUCHACHA. <i>(En alta voz.)</i> Verdad. Perdí mi corona, perdí mi dedal, y a la media vuelta los volví a encontrar. ARLEQUÍN. Ahora mismo. MUCHACHA. ¿Ahora? ARLEQUÍN. Tu amante verás a la media vuelta del viento y el mar. MUCHACHA. <i>(Asustada.)</i> Mentira. ARLEQUÍN. Verdad. Yo te lo daré. MUCHACHA. <i>(Inquieta.)</i> No me lo darás. No se llega nunca al fondo del mar. ARLEQUÍN. <i>(A voces y como si estuviera en el circo.)</i> ¡Señor hombre, acuda! EL PAYASO ríe a grandes carcajadas. Entra por la puerta B y queda en el extremo izquierdo del pasillo 1. Una vez que entra, los otros dos personajes vienen al proscenio con él. Desde ahora, y durante los próximos dos momentos es primordial la vinculación con el público, principal objetivo de estos personajes. ARLEQUÍN. Usted le dará a esta muchachita... PAYASO. su novio del mar. <i>(Se remanga.)</i> Venga una escalera. <i>(Al público..)</i> Muchacha. <i>(Asustada.)</i> ¿Sí? PAYASO. <i>(A LA MUCHACHA.)</i>	ILM. ENTRA LUZ 8 EN FADE IN. QUEDA PRENDIDA.
---	---

Para bajar.
(Al público.)
¡Buenas noches!

ARLEQUÍN.
¡Bravo!

PAYASO. (Al ARLEQUÍN.)
¡Tú mira hacia allá!

(EL ARLEQUÍN riendo se vuelve.)
¡Vamos, toca! (Palmotea.)

ARLEQUÍN.
¡Toco!

PAYASO. (Lleva el compás con la cabeza.)
Novio ¿dónde estás?

ARLEQUÍN. (Fingiendo la voz.)
Por las frescas algas
yo voy a cazar
grandes caracolas
y lirios de sal.

MUCHACHA. (Gritando. Asustada de la realidad.)
¡No quiero!

PAYASO.
¡Silencio!

MUCHACHA. (Al Payaso con miedo.)
Me voy a saltar
por las hierbas altas.
Luego nos iremos
al agua del mar.

ARLEQUÍN. (Jocoso y volviéndose.)
¡Mentira!

MUCHACHA.
Verdad.
(Inicia su desplazamiento hacia la puerta D.)
¿Quién lo dice?
¿Quién lo dirá?
Perdí mi corona,
perdí mi dedal.

ARLEQUÍN. (Melancólico.)
A la media vuelta

del viento y el mar.

LA MUCHACHA sale por la puerta D.

PAYASO. (*Señalando.*)

Allí.

ARLEQUÍN.

¿Dónde? ¿a qué?

PAYASO.

A representar.

Un niño pequeño
que quiere cambiar
en flores de acero
su trozo de pan.

ARLEQUÍN. (*Levemente incrédulo.*)

Mentira.

PAYASO. (*Severo.*)

Verdad.

Perdí rosa y curva,
perdí mi collar,
y en marfil reciente
los volví a encontrar.

(*Pausa.*)

ARLEQUÍN.

¡Señor hombre! ¡Venga!

EL ARLEQUÍN queda en el proscenio del lado derecho y EL PAYASO del izquierdo,
casi dentro del público.

(*Pausa.*)

PAYASO. (*Adelantándose al ARLEQUÍN.*)

No tanto gritar.

¡Buenos días! (*En voz baja.*) ¡Vamos!

(*En voz alta.*) Toca.

ARLEQUÍN.

¿Toco?

PAYASO.

Un vals. (EL ARLEQUÍN empieza a tocar.) (*En voz baja.*) De
prisa. (*En alta voz. Al público*) Señores voy a demostrar...

ARLEQUÍN.

Que en marfil reciente los volvió a encontrar. PAYASO. Voy a demostrar... <i>(Al público.)</i> ARLEQUÍN. La rueda que gira del viento y el mar.	NEGRO. SON. CON EL NEGRO, SALE TRACK 09: <i>MELODÍA</i>
17 Sale LA MECANÓGRAFA y LA MÁSCARA por la puerta C. se detienen entre ésta y el centro del pasillo 3. Conversan. MÁSCARA. <i>(Riendo.)</i> Un verdadero encanto. MECANÓGRAFA. Yo me fui de su casa. Recuerdo que la tarde de mi partida había una gran tormenta de verano y había muerto el niño de la portería. Yo crucé la biblioteca y él me dijo: “Me habías llamado”; a lo que yo contesté cerrando los ojos “No”. Y luego, ya en la puerta, dijo: “¿Me necesitas?”; y yo le dije: “No. No te necesito”. MÁSCARA. <i>(Aplaude.)</i> ¡Precioso! MECANÓGRAFA. Esperaba siempre de pie toda la noche hasta que yo me asomaba a la ventana. MÁSCARA. ¿Y usted “señorina” mecanógrafa...? MECANÓGRAFA. No me asomaba. Pero... lo veía por las rendijas... ¡quieto! <i>(saca un pañuelo)</i> ¡con unos ojos! Entraba el aire como un cuchillo pero yo no le podía hablar. MÁSCARA. “¿Puor qué señorina?” <i>(Pausa.)</i> MECANÓGRAFA. Porque me amaba demasiado. MÁSCARA.	17 ILM. ENTRA LA LUZ 3 EN FADE IN. ILM. ENTRAN LUCES: 5, 6, 7 EN FADE IN.

¡Oh “mio Dio”! era igual que el conde Arturo de Italia... ¡Oh amor! MECANÓGRAFA. ¿Sí? MÁSCARA. <i>(Con muchas variaciones tonales.)</i> En el Foyer de la Ópera de París hay unas enormes balaustradas que dan al mar. El conde Arturo, con una camelia entre los labios, venía en una pequeña barca con su niño, los dos abandonados por mí. Pero yo corría las cortinas y les arrojaba un diamante. ¡Oh! ¡qué “dolchísimo” tormento, “amica” mía! <i>(Llora.)</i> El conde y su niño pasaban hambre y dormían entre las ramas con un lebel que me había regalado un señor de Rusia. <i>(Enérgica y suplicante.)</i> ¿No tienes un pedacito de pan para mí? ¿No tienes un pedacito de pan para mi hijo? ¿Para el niño que el conde Arturo dejó morir en la escarcha...? <i>(Agitada.)</i> Y después fui al hospital y allí supe que el conde se había casado con una gran dama romana... y después he pedido limosna y comparto mi cama con los hombres que descargan el carbón de los muelles. MECANÓGRAFA. ¿Qué dices? ¿Por qué habla así...? MÁSCARA. <i>(Serenándose.)</i> Digo que el conde Arturo me amaba tanto que lloraba detrás de las cortinas con su niño, mientras que yo era como una media luna de plata, entre los gemelos y las luces de gas que brillaban bajo la cúpula de la gran Ópera de París. MECANÓGRAFA. Delicioso. ¿Y cuándo llega el conde? MÁSCARA. ¿Y cuándo llega tu “amico”? MECANÓGRAFA. Tardará. Nunca es enseguida. MÁSCARA. También Arturo tardará enseguida. Tiene en la mano derecha una cicatriz que le hicieron con un puñal... por mí, desde luego. <i>(Mostrando su mano.)</i> ¿No la ves? <i>(Señalando el cuello.)</i> Y aquí otra, ¿la ves? MECANÓGRAFA. ¡Sí! ¿pero por qué? MÁSCARA. <i>(Le pregunta Al público. Los próximos textos podrán tomar a éste en consideración.)</i> “¿Per qué?” “¿Per qué?” ¿Qué hago yo sin heridas? ¿De quién son las heridas de mi conde?	ILM. SALE LA LUZ 3 EN FADE OUT.
--	--

MECANÓGRAFA. Tuyas. ¡Es verdad! Hace cinco años que me está esperando, pero... ¡Qué hermoso es esperar con seguridad el momento de ser amada! MÁSCARA. ¡Y es seguro! MECANÓGRAFA. ¡Seguro! ¡Por eso vamos a reír! De pequeña, yo guardaba los dulces para comerlos después. MÁSCARA. ¡Ja, ja, ja! ¿Verdad? ¡Saben mejor! MECANÓGRAFA. <i>(Iniciando el mutis.)</i> Si viniera mi amigo -¡tan alto!, tú haces como si no lo conocieras. MÁSCARA. ¡Claro! ¡“Amica” mía! <i>(Se recoge la cola.)</i>	ILM. ENTRA LA LUZ 4 EN FADE IN.
18 EL JOVEN entra por la puerta D. Atraviesa el pasillo 1 de derecha a izquierda. EL ARLEQUÍN le bloquea el paso. ARLEQUÍN. <i>(Al JOVEN)</i> ¿Dónde va? JOVEN. A mi casa. ARLEQUÍN. <i>(Irónico.)</i> ¿Sí? JOVEN. ¡Claro! <i>(Empieza a andar.)</i> ARLEQUÍN. ¡Eh! Por ahí no puede pasar. JOVEN. ¿Han cercado el parque? ARLEQUÍN. Por ahí está el circo. JOVEN. Bueno. <i>(Se vuelve.)</i>	18

ARLEQUÍN. Lleno de espectadores definitivamente quietos. <i>(Suave.)</i> ¿No quiere entrar el señor? JOVEN. <i>(Estremecido.)</i> No. <i>(No queriendo oír.)</i> ARLEQUÍN. Allí están las jaulas con las serpientes. JOVEN. Entonces volveré atrás. EL JOVEN se devuelve hacia la puerta D. EL PAYASO le corta el paso. PAYASO. <i>(Saliendo por el lado opuesto.)</i> ¿Pero dónde va? ¡Ja, ja, ja! ARLEQUÍN. Dice que va a su casa. JOVEN. <i>(Irritado.)</i> ¿Pero me quiere usted decir qué broma es esta? Yo iba a mi casa, es decir, a mi casa no; a otra casa, a... PAYASO. <i>(Alegre.)</i> ¿A buscar? Da la media vuelta y lo encontrarás	ILM. SALE LA LUZ 4 EN FADE OUT.
19 LA MECANÓGRAFA ha empezado un desplazamiento hacia la salida A. El siguiente momento ocurrirá próximo a ésta. La escena queda así: LA MÁSCARA está en el extremo derecho del pasillo 3, congelada. EL ARLEQUÍN y EL PAYASO observan la acción desde los extremos del pasillo 1. Será importantísimo que los personajes jueguen con la velocidad y las pausas. Siempre en contradicción con la gestualidad, es decir, cuando los textos se digan con rapidez, la gestualidad será lenta; en cambio, cuando se digan con lentitud y pausas, la gestualidad aumentará en velocidad e intensidad. ¿Habrá que dar continuidad a alguno de los ejercicios del taller a fin de retomar esta habilidad? VOZ DE LA MECANÓGRAFA. ¿Dónde vas, amor mío, ¡amor mío! con el aire en un vaso y el mar en un vidrio? JOVEN. <i>(Asombrado.)</i> ¿Dónde vas, amor mío. vida mía, amor mío, con el aire en un vaso y el mar en un vidrio?	19

MECANÓGRAFA. *(Apareciendo llena de júbilo.)*
¿Dónde? ¿Dónde me llaman?

EL JOVEN y LA MECANÓGRAFA se consiguen en el pasillo 2.

JOVEN. *(Abrazándola.)*
¡Vida mía!

(Pausa.)

MECANÓGRAFA. *(Abrazándolo.)*
Contigo.

JOVEN.
Te he de llevar desnuda,
flor ajada y cuerpo limpio,
al sitio donde las sedas
están temblando de frío.

MECANÓGRAFA.
¿Cómo, si me abrazas, di,
no nacen juncos y lirios
y no destiñen tus ondas
el color de mi vestido?
Amor, déjame en el monte
harta de nube y rocío,
para verte grande y triste
cubrir un cielo dormido.

JOVEN.
No hables así.
No quiero tiempo perdido.
¡Quiero vivir!

MECANÓGRAFA.
¿Con quién?

(Pausa.)

JOVEN.
Contigo.

MECANÓGRAFA.
¿Qué es eso que suena muy lejos?

JOVEN.
Amor,
el día que vuelve.
¡Amor mío!

MECANÓGRAFA. <i>(Alegre y como en sueños.)</i> ¡Quiero vivir! JOVEN. ¿Con quién? <i>(Pausa.)</i> MECANÓGRAFA. Con la sombra de un río <i>(Angustiada y refugiándose en el pecho de EL JOVEN.)</i> ¿Qué es eso que suena muy lejos? JOVEN. Amor. ¡La sangre de mi garganta, amor mío! MECANÓGRAFA. ¡Espera! JOVEN ¡Amor no espera! MECANÓGRAFA. <i>(Se deshace del JOVEN.)</i> ¿Dónde vas, amor mío con el aire en un vaso y el mar en un vidrio?	ILM. ENTRA LA LUZ 3 EN FADE IN. LA LUZ QUEDA PRENDIDA.
20 LA MÁSCARA se descongela. Se muestra extrañada de la luz que entra por la derecha. MÁSCARA. <i>(Al PÚBLICO.)</i> Ahora mismo acabo de abandonar para siempre al conde. Se ha quedado ahí detrás con su niño. <i>(Baja las escaleras.)</i> Estoy segura que se morirá. ¡Pero me quiere tanto, tanto! <i>(Llora. A LA MECANÓGRAFA.)</i> ¿Tú no lo sabías? Su niño morirá bajo la escarcha. ¡Lo he abandonado! ¿No ves qué contenta estoy? ¿No ves cómo me río? <i>(Llora.)</i> Ahora me buscará por todos lados. <i>(En el suelo.)</i> Voy a esconderme dentro de las zarzamoras <i>(en voz alta)</i>, dentro de las zarzamoras. Hablo así porque no quiero que Arturo me sienta. <i>(En voz alta.)</i> ¡No te quiero! ¡Ya te he dicho que no te quiero! <i>(Llora.)</i> Tú a mí, sí; pero yo a ti, no te quiero.	20
21 MECANÓGRAFA. ¿Has escrito las cartas?	21 ILM. SALE LA LUZ 3 EN FADE OUT

JOVEN. Arriba se está mejor. ¡Vente! Me parece que agonizo sin ti. ¿Dónde voy si tú me dejas? No recuerdo nada. La otra no existe, pero tú sí, porque me quieres. MECANÓGRAFA. Te he querido ¡amor! Te querré siempre. JOVEN. Ahora... MECANÓGRAFA. ¿Por qué dices ahora? JOVEN. Yo esperaba y moría. MECANÓGRAFA. Yo moría por esperar. MÁSCARA ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! El Niño cruza solo el pasillo 3, de l lado derecho al izquierdo, es decir de la puerta C la A. JOVEN. ¡Sí, mi hijo! Corre por dentro de mí, como una hormiguita sola dentro de una caja cerrada. MÁSCARA. ¡Mi hijo! MECANÓGRAFA. <i>(Autoritaria y seca.)</i> No es tu hijo, soy yo. Tú esperabas y me dejaste marchar, pero siempre te creías amado. ¿Es mentira lo que digo? JOVEN. <i>(Impaciente.)</i> No, pero... MECANÓGRAFA. Yo, en cambio, sabía que tú no me querías nunca. Y sin embargo yo he levantado mi amor y te he cambiado y te he visto por los rincones de mi casa. <i>(Apasionada.)</i> ¡Te quiero, pero más lejos de ti! He huido tanto, que necesito contemplar el mar para poder evocar el temblor de tu boca. JOVEN. <i>(Irritado.)</i> Calla. Tú vendrás conmigo. Porque me quieres.	ILM. ENTRA LA LUZ 9 EN FADE IN. LA LUZ SE APAGA UNA VEZ EL NIÑO HA CRUZADO LA ESCENA. ILM. ENTRA LA LUZ 2 EN FADE IN
--	--

Sí, te quiero, pero ¡mucho más! No tienes tú ojos para verme desnuda, ni boca para besar mi cuerpo que nunca se acaba. Déjame. ¡Te quiero demasiado para poder contemplarte!

JOVEN.

¡Vamos! (La coge de las muñecas.)

MECANÓGRAFA.

¡Me haces daño, amor!

JOVEN.

¡Así me sientes!

MECANÓGRAFA. (*Dulce.*)

Espera... Yo iré... Siempre. *(Lo abraza.)*

JOVEN. (*Angustiado.*)

No.

MECANÓGRAFA. (*Abrazándolo.*)

Estoy muy alta. ¿Por qué me dejaste? Iba a morir de frío y tuve que buscar tu amor por donde no hay gente. Pero estaré contigo. Déjame bajar un poco hasta ti.

MECANÓGRAFA.

Sí... ¿Será posible que seas tú? ¡Así de pronto!...¿No te da lástima de mí?

JOVEN.

Sí. Sí, pero...

MECANÓGRAFA.

Más tarde.

JOVEN.

¡Sin tardar!

MECANÓGRAFA.

¡Yo quiero! Escucha.

JOVEN.

¡Vamos!

MECANÓGRAFA.

Pero...

JOVEN.

Dime.

ILM. LA LUZ 2 HA
ALCANZADO SU MÁXIMA
INTENSIDAD.

ILM. LUCES 3, 4, 8 Y 9
ENTRAN MUY POCO A POCO

MECANÓGRAFA. ¡Me iré contigo...! JOVEN. ¡Amor! MECANÓGRAFA. Me iré contigo. (<i>Tímida.</i>) ¡Así que pasen cinco años! JOVEN. ¡Ay! (<i>Se lleva las manos a la frente</i>)	
22 Debido a sus peculiares características, este momento deberá ser marcado en vivo, con los actores. Se presenta, pues, sólo la dimensión de la palabra. PAYASO. Una música. ARLEQUÍN. De años. PAYASO. Lunas y mares sin abrir. ¿Queda atrás? ARLEQUÍN. La mortaja del aire. PAYASO. Y la música de tu violín. MECANÓGRAFA. Sí... ¿Será posible que seas tú? ¡Así de pronto!...¿No te da lástima de mí? JOVEN. Sí. Sí, pero... MECANÓGRAFA. Más tarde. JOVEN. ¡Sin tardar! MECANÓGRAFA. ¡Yo quiero! Escucha. JOVEN. ¡Vamos!	22

MECANÓGRAFA.
Pero...

JOVEN.
Dime.
MECANÓGRAFA.
¡Me iré contigo...!

JOVEN.
¡Amor!

MECANÓGRAFA.
Me iré contigo. *(Tímida.)* ¡Así que pasen cinco años!

JOVEN.
¡Ay! *(Se lleva las manos a la frente)*

La Mecanógrafa queda en actitud extática en el escenario. Sale EL CRIADO de puntillas y la cubre con una gran capa blanca.

PAYASO.
Una música.

ARLEQUÍN.
De años.

PAYASO.
Lunas y mares sin abrir.
Queda atrás.

ARLEQUÍN.
La mortaja del aire.

PAYASO.
Y la música de tu violín. *(Tocan.)*

MÁSCARA.
El conde besa mi retrato de amazona.

JOVEN. *(Desesperado, AL PAYASO.)*
La salida ¿por dónde?

MECANÓGRAFA. *(En el escenario chico y como en sueños.)*
¡Amor, amor!

JOVEN. *(Estremecido.)*
¡Enséñame la puerta!

PAYASO. *(Irónico, señalando a la izquierda.)*
Por allí.

ARLEQUÍN. <i>(Señalando a la derecha.)</i> Por allí. MECANÓGRAFA. ¡Te espero, amor! ¡Te espero! ¡Vuelve pronto! ARLEQUÍN. <i>(Irónico.)</i> ¡Por allí! JOVEN. <i>(Al PAYASO.)</i> Yo sé saltar el muro. ARLEQUÍN. Por aquí. JOVEN. ¡Quiero volver! Déjame. ARLEQUÍN. ¡Queda el viento! PAYASO. ¡Y la música de tu violín!	ILM. NEGRO
23 JOVEN <i>(Asombrado.)</i> ¿Sí? CRIADO. Ahora está de portera, pero antes fue una gran señora. Vivió mucho tiempo con un conde italiano riquísimo, padre del niño que acaban de enterrar. JOVEN. ¡Pobrecito mío! Qué precioso iba. CRIADO. De ésta época le viene su manía de grandezas. Por eso ha gastado todo lo que tenía en la ropa del niño y en la caja. JOVEN. ¿Juan? CRIADO. Señor. JOVEN. ¿No era ese ventanal mucho más grande?	23 ILM. LUCES: 1, 2, 5, 6, 7. SON. ENTRA TRACK 09: <i>Repique de campanas de iglesia</i>

CRIADO. No. JOVEN. Es asombroso que sea tan estrecho. Mi casa tenía un patio enorme donde jugaba con mis caballitos. Cuando lo vi, con veinte años era tan pequeño que me pareció increíble que hubiese podido volar tanto por él. CRIADO. ¿Se encuentra bien el señor? JOVEN. (Seco.) Me encuentro bien. CRIADO. ¿Descansó lo suficiente después del viaje? JOVEN. Sí. CRIADO. Lo celebro infinito. EL CRIADO sale por la puerta D Suena una campanilla. El Criado entra de nuevo por la puerta D CRIADO. Son los señoritos, que vienen a jugar. JOVEN. (Con fastidio.) Abre. Criado. (En la puerta.) El señor tendrá la necesidad de vestirse. JOVEN. (Sale por la puerta B.) Sí. (Sale casi como una sombra.)	
24 Entran LOS JUGADORES por la puerta D. Permanecen en el proscenio JUGADOR 1º. Fue en Venecia. Un mal año de juego. Pero aquel muchacho jugaba de verdad. Estaba pálido, tan pálido que en la última jugada ya no tenía más remedio que echar el as de coeur. Un corazón suyo lleno de sangre. Lo echó, y al ir a cogerlo (<i>bajando la voz</i>) para... (<i>mira a los lados</i>), tenía un as de copas rebosando por los botes y huyó	24 ILM. ENTRA LUZ 4 EN FADE IN.

bebiendo en él, con dos chicas, por el gran canal.

JUGADOR 2°.

No hay que fiarse de la gente pálida, juegan, pero reservan.

JUGADOR 3°.

Yo jugué en la India con un viejo que cuando ya no tenía una gota de sangre sobre las cartas, y yo esperaba el momento para lanzarme sobre él, tiñó de rojo con una anilina especial todas las copas y pudo escapar entre los árboles.

JUGADOR 1°.

Las cartas beben rica sangre en las manos y es difícil cortar el hilo que las une.

JUGADOR 2°.

Pero creo que con éste... no nos equivocamos.

JUGADOR 3°.

No sé.

JUGADOR 1°. *(Al JUGADOR 2°.)*

¿A éste? La vida se le escapa en dos chorros por sus pupilas, que mojan la comisura de sus labios y le tiñen de coral la pechera del frac.

JUGADOR 2°.

Sí, pero acuérdate del niño que en Suecia jugó con nosotros, casi agonizante, y por poco nos deja ciegos con el chorro de sangre que nos echó.

JUGADOR 3°.

¡La baraja! *(Saca una baraja.)*

JUGADOR 2°.

Hay que estar muy suaves con él para que no reaccione.

JUGADOR 1°.

Y aunque no a la otra ni a la señorita mecanógrafa se les ocurrirá venir por aquí hasta que pasen cinco años, si es que vienen.

JUGADOR 3°. *(Riendo.)*

¡Si es que vienen! Ja, ja, ja-

JUGADOR 1°.

No estará mal ser rápidos en la jugada.

JUGADOR 2°.

El guarda un as.

JUGADOR 3°. Un corazón joven, donde es probable que resbalen las flechas. JUGADOR 1°. (<i>Alegre y profundo.</i>) ¡Ca! Yo compré unas fechas en un tiro al blanco... JUGADOR 3°. (<i>Con curiosidad.</i>) ¿Dónde? JUGADOR 1°. (<i>En broma.</i>) En un tiro al blanco, que no solamente se clavan sobre el acero más duro, sino sobre la gasa más fina. (<i>Ríen.</i>) JUGADOR 2°. (<i>Riendo.</i>) En fin, ya veremos. Aparece EL JOVEN vestido de chaqueta por la puerta B. JOVEN. ¡Señores! (<i>Les da la mano.</i>) Han venido muy temprano. JUGADOR 1°. ¡No tanto! JUGADOR 3°. (<i>Al JOVEN.</i>) ¡Elegante como siempre! JUGADOR 3°. Juguemos. JUGADOR 1°. (<i>Repartiendo cartas.</i>) ¿Cuántas? JOVEN. Cuatro. (<i>Se las da y [también] a los demás.</i>) ¡Qué cartas más frías! (<i>Las deja sobre la mesa.</i>) ¿Y ustedes? JUGADOR 1°. (<i>Con voz grave.</i>) Nada. JUGADOR 2°. Nada. JUGADOR 3°. Nada. EL JUGADOR 1° les da cartas otra vez- JUGADOR 2°. (<i>Mirando sus cartas.</i>) Magnífico.	ILM. ENTRA LUZ 8. EN FADE IN. ILM. SALEN LUCES 4 Y 8 EN FADE OUT. LA LUZ 2 ENTRA EN FADE IN EN LA MEDIDA QUE DEVENGA LA ACCIÓN.
---	---

JUGADOR 3°. (*Mirando sus cartas y con inquietud.*)
¡Vamos a ver!

JUGADOR 1°. (*Al JOVEN.*)
Usted juega.

JOVEN. (*Alegre.*)
¡Y juego! (*Echa una carta sobre la mesa.*)

JUGADOR 1°. (*Enérgico.*)
¡Y yo!

JUGADOR 2°.
¡Y yo!

JUGADOR 3°.
¡Y yo!

JOVEN. (*Excitado, con una carta.*)
¿Y ahora...?

Los TRES JUGADORES enseñan tres cartas. El Joven se detiene y se la oculta en la mano.

JOVEN.
Juan, sirve licor a estos señores.

JUGADOR 1°. (*Suave.*)
¿Tiene usted la bondad de la carta?

JOVEN. (*Angustiado.*)
¿Qué licor desean?

JUGADOR 2°. (*Dulce.*)
¿La carta...?

JOVEN. (*Al JUGADOR 3°.*)
A usted seguramente le gustará el anís. Es una bebida...

JUGADOR 3°.
Por favor... la carta.

JOVEN. (*Al CRIADO que entra.*)
¿Cómo, no hay whisky? (*En el momento en que el Criado entra, los JUGADORES quedan silenciosos con las cartas en la mano.*) ¿Ni coñac...?

JUGADOR 1°. (*En voz baja y ocultándose del CRIADO.*)
La carta.

JOVEN. (*Angustiado.*)

El coñac es una bebida para hombres que saben resistir. JUGADOR 2°. (<i>Enérgico, pero en voz baja.</i>) ¡Su carta! JOVEN. ¿O prefieren chartreuse? Sale EL CRIADO. JUGADOR 1°. (<i>Levantado y enérgico.</i>) Tenga la bondad de jugar. JOVEN. Ahora mismo. Pero beberemos. JUGADOR 3°. (<i>Fuerte.</i>) ¡Hay que jugar! JOVEN. (<i>Agonizante.</i>) Sí, sí. Un poco de chartreuse. Es el chartreuse como una gran noche de luna verde dentro de un castillo donde hay un joven con unas calzas de oro. JUGADOR 1°. (<i>Fuerte.</i>) Es necesario que usted nos dé su as. JOVEN. (<i>Aparte.</i>) ¡Mi corazón! JUGADOR 2°. (<i>Enérgico.</i>) Porque hay que ganar o perder... Vamos. ¡Su carta! JUGADOR 3°. ¡Venga! JUGADOR 1°. ¡Haga juego! JOVEN. (<i>Con dolor.</i>) ¡Mi carta! JUGADOR 1°. ¡La última! JOVEN. ¡Juego! El JOVEN muestra la carta: es un as de corazones. Arranca un sobre de los sobres su chaqueta, mete la carta dentro del sobre y se lo da a EL JUGADOR 1° en sus manos. EL JUGADOR 1° saca una pistola, apunta al público en general, selecciona un espectador, dispara. Es EL JOVEN quien cae al piso, agónico.	SON. ENTRA TRACK 10: <i>FX DISPARO</i> ILM. ENTRA EN LUZ 9 EN
---	--

JUGADOR 1º. ¡Hay que vivir! JUGADOR 2º. No hay que esperar. JUGADOR 3º. ¡Corta! Corta bien. El JUGADOR 1º, como con unas tijeras, da unos cortes en el aire. JUGADOR 1º. <i>(En voz baja.)</i> Vamos. JUGADOR 2º. ¡De prisa! JUGADOR 3º. No hay que esperar nunca. Hay que vivir. LOS JUGADORES salen por la puerta D. JOVEN. ¡Juan! ¡Juan! ECO. ¡Juan! ¡Juan! JOVEN. <i>(Agonizante.)</i> Lo he perdido todo. ECO. Lo he perdido todo... JOVEN. Mi amor... ECO. Amor... EL JOVEN muere. El Reloj da las seis. EL CRIADO cruza entra por la puerta A, cruza la escena y sale por la B. FIN	FADE IN. NEGRO (ABRUPTO)
--	--

Presupuesto

PROYECTO:	<i>Así que pasen cinco años</i>
PRODUCTOR:	<i>De Mentira Producciones</i>
DIRECTOR:	<i>Juan Miguel Peraza G.</i>
FECHA:	<i>Septiembre 2010</i>

RESUMEN DE PRESUPUESTO		
CÓDIGO	RUBRO	SUBTOTAL
1.	HONORARIOS	59830
2.	PRODUCCIÓN	6000
3.	PROMOCIÓN	550
TOTAL (Bs. F.)		66380

1. HONORARIOS				
CÓDIGO	ÍTEM	X	UNIDAD	SUBTOTAL
1.1.	Director General	1	0	0
1.2.	Asistente de Dirección	1	1500	1500
1.3.	Productor	1	2000	2000
1.4.	Vestuarista	1	2880	2880
1.5.	Maquillador	1	300	300
1.6.	Actor	13	4000	52000
1.7.	Diseñador gráfico	1	1000	1000
1.8.	Guía de sala	2	150	150
TOTAL (Bs.F.)				59830

2. PRODUCCIÓN			
CÓDIGO	ÍTEM	OBSERVACIONES	SUBTOTAL
2.1. COMPRA Y ALQUILER DE MATERIALES			
2.1.1.	Materiales varios de producción	Caja de producción, vestuario,	150
2.1.2.	Alquiler de equipos de iluminación	Sólo aplica si la sala no dispone de los equipos detallados en la planta de iluminación: 4 Lowell 750 v, 4 Arri 500 v, 1 Arri 750 v, 1 técnico para el montaje y manejo.	1500
2.1.3.	Alquiler de equipos de sonido	Sólo aplica si la sala no dispone de un sistema de sonido propio. Al menos: 2 parlantes, 2 bajos, 2	800

		amplificadores, 1 consola, 1 técnico de sonido para el montaje y manejo.	
2.2. ESPACIOS			
2.2.1.	Alquiler de sala para los ensayos, con técnico	20 ensayos en total. Sala "G", Teatro Teresa Carreño	2.240
2.2.2.	Alquiler de sala para la presentación		335
2.3 OTROS			
2.3.1.	Derechos de autor		0
2.3.2.	Impresiones y copias		150
2.3.3.	Gastos de oficina		150
2.3.4.	Permisos/cartas		0
2.3.5.	Transporte		100
2.3.6.	Catering/alimentación		285
2.3.7.	Presentación de los tomos		290
TOTAL (Bs.F.)			6000

3. PROMOCIÓN				
CÓDIGO	ÍTEM	X	UNIDAD	SUBTOTAL
3.1.	Afiches	10	25	250
3.2.	Programas de mano	100	3	300
TOTAL (Bs.F.)				550

Análisis de costos

PROYECTO:	<i>Así que pasen cinco años</i>
PRODUCTOR:	<i>De Mentira Producciones</i>
DIRECTOR:	<i>Juan Miguel Peraza G.</i>
FECHA:	<i>Septiembre 2010</i>

ANÁLISIS DE COSTOS		
CÓDIGO	RUBRO	SUBTOTAL
1.	HONORARIOS	1440
2.	PRODUCCIÓN	1215
3.	PROMOCIÓN	550
TOTAL (en Bs. F.)		3205

Se lograron reducir los gastos estipulados en el presupuesto (66380 Bs.F) a 3205 Bs.F., es decir, 95,2 % menos de lo proyectado.

1. HONORARIOS			
CÓDIGO	ÍTEM	OBSERVACIONES	SUBTOTAL
1.1.	Director General		0
1.2.	Asistente de Dirección	Nastascha Contreras. Ofreció gratis sus servicios.	0
1.3.	Productor	Nelesi Rodríguez. De Mentira Producciones. Ofreció gratis sus servicios.	0
1.4.	Vestuarista	Elaine Maldonado. Ciudadela Creativa. Ofreció un 50% de dcto.	1440
1.5.	Maquillador	Raquel Cartaya. De Mentira Producciones. Ofreció gratis sus servicios	0
1.6.	Actor	El elenco ofreció gratis sus servicios.	0
1.7.	Diseñador gráfico	José Andrés Reyes. Ofreció gratis sus servicios.	0
1.8.	Guía de sala	Grupo Teatro UCAB Ofreció gratis sus servicios	0
TOTAL (Bs.F.)			1440

2. PRODUCCIÓN			
CÓDIGO	ÍTEM	OBSERVACIONES	SUBTOTAL
2.1. COMPRA Y ALQUILER DE MATERIALES			
2.1.1.	Materiales varios de producción	Caja de producción.	0
2.1.2.	Alquiler de equipos de iluminación	El auditorio de teatro de la UCAB cuenta con parte del equipo mínimo necesario. El Departamento Audiovisual de la UCAB prestará 4 luces Lowell de 750 v., 4 trípodes y filtros CTB full. Juan Coello ofreció gratis sus servicios como operador de luces.	0
2.1.3.	Alquiler de equipos de sonido	El auditorio de teatro de la UCAB cuenta con el equipo mínimo necesario. Ligia Pérez ofreció gratis sus servicios como operadora de luces.	0
2.2. ESPACIOS			
2.2.1.	Alquiler de sala para los ensayos	Los primeros 10 ensayos se hicieron en el auditorio de teatro de la UCAB sin ningún costo. Los otros 10 en la sala "G" del Teatro Teresa Carreño. Se llegó a un acuerdo en el que sólo se cancelarían los primeros 2 ensayos.	240
2.2.2.	Alquiler de sala para la presentación	La presentación final será en el auditorio de teatro de la UCAB, sin ningún costo.	0
2.3 OTROS			
2.3.1.	Impresiones y copias		150
2.3.2.	Gastos de oficina		150
2.3.3.	Permisos/cartas		0
2.3.4.	Transporte		100
2.3.5.	Catering/alimentación		285
2.3.6.	Presentación de los tomos		290
TOTAL (Bs.F.)			1215

3. PROMOCIÓN				
CÓDIGO	ÍTEM	X	UNIDAD	SUBTOTAL
3.1.	Afiches	10	25	250
3.2.	Programas de mano	100	3	300
TOTAL (Bs.F.)				550

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La conclusión de este proyecto no es tal. Es más bien otro comienzo. La gramática escénica que se quiso componer tiene mucho de provisional, de hipotético. Los sistemas de signos se muestran tejidos como con criterios de papel. De ahí que se crea que este proyecto no alcanzará su forma definitiva, sus dimensiones últimas, sino bajos las luces del escenario. Así que no se considere esto como una conclusión, porque no lo es. Es sólo un punto más de los que conforman las líneas que tienden a la representación, una invitación a seguir el curso de su cambio.

Parece revelarse aquí una cierta actitud que el autor buscó expresar en el curso de estas páginas, la de un sendero que camina paso a paso. De esta manera, el recorrido de la investigación se fue sugiriendo sobre la marcha. Es por esto que en algunos casos la argumentación optara por trazar grandes curvas donde sólo pareciera haber rectas. *Así que pasen cinco años. Ensayo surrealista en tres actos* fue, sin duda, una construcción en vivo que intentó guiar al lector lo mejor posible hacia los paisajes a los que la reflexión conducía. Se admite, sin embargo, que en muchos momentos, más de los que se hubiera querido, fue imposible hacer explícita la sucesión de las ideas. Pero se confía en que el lector podrá colmar los vacíos.

El proyecto consistió en una sucesión de dilemas, surgidos del encuentro entre las variables de teatro-surrealismo-*Así que pasen cinco años*, que en un principio no se percibían en posiciones tan contradictorias. Dilemas que si bien complicaron el proceso del trabajo, también proyectaron la puesta en escena hacia un discurso que se considera al menos interesante. La consciencia de estas paradojas es, de alguna manera, una conquista. El solo dar con ellas revela una actitud que podría hacer trascender la puesta en escena de la simple yuxtaposición de códigos a la que se temió llegar.

Se cree, en todo caso, haber descubierto las reglas de un juego en que Lorca y Dalí se vinculan en una red de influencias, complicidades, trasvases, sugerencias y reacciones, en la escena.

No pudiendo entonces *concluir*, se concibieron estas líneas como una pausa para agarrar aire y continuar, de reconocer hacia dónde se está proyectando la representación. Da la impresión de que es hacia una dimensión atractiva, capaz de perfilar nuevos ángulos a la pieza. Y ya hay mucho de provechoso ahí. Queda entonces demostrar que la organización a la que se sometieron los sistemas de signos escénicos en la constante tensión entre el sueño y la vigilia sostenga la experiencia de su puesta en escena. Ése es el reto que se viene.

La experiencia del autor en el desarrollo del proceso reveló lo mucho que el trabajo del director de teatro tiene de comunicador. De ahí que se recomiende a la Escuela profundizar la aproximación que el estudiante de Comunicación Social experimenta hacia el teatro, al considerar que provee destrezas y habilidades intelectuales y emocionales para encarar otras dimensiones del oficio.

FUENTES DE INFORMACIÓN Y BIBLIOGRAFÍA

- 1) Adorno, T. (1962). *Notas de literatura*. (Primera edición). Barcelona, España. Editorial Ariel.
- 2) Baigorrini, L. (1997). *El video y las vanguardias históricas*. (Primera edición). Barcelona, España. Edicions Universitat de Barcelona.
- 3) Baudrillard, J. (1998). *La ilusión y la desilusión estéticas*. (Primera edición). Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- 4) Brázhnikova, V. (2009). *La belleza de lo evanescente: Noh*. (Primera edición). Madrid. Editorial Folio Suelto.
- 5) Breton, A. (1974). *Manifiestos del surrealismo*. (Primera edición). Madrid. Ediciones Guadamarra.
- 6) Brook, P. (1997). *El espacio vacío*. (Quinta edición). Barcelona, España. Ediciones Península s/a.
- 7) Cirlot, L. y Vidal, M. (2005). *Salvador Dalí y las artes*. (Primera edición). Barcelona, España. Universidad de Barcelona Editores.
- 8) Dalí, S. (2004). *Los cornudos del viejo arte moderno*. (Primera edición). Barcelona, España. Tusquets Editores, S.A.
- 9) Dalí, S. (2004). *Diario de un genio*. (Segunda edición). Barcelona, España. Tusquets Editores, S.A.
- 10) De Paepe, C. (1991). *Clásicos castellanos*. (Primera edición). Madrid. Espasa Calpe.

- 11) De Paepe, C (2003). *Lorca et Cetera*. (Primera edición). Lovaina. Leuven University Press.
- 12) De Stefano, V. (2006). *Poesía y modernidad, Baudelaire*. Caracas. Editorial Equinoccio.
- 13) Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. (Primera edición). Barcelona, España. Editorial Anthropos.
- 14) Eco, U. (1994). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. (Primera edición). Buenos Aires. Editorial Lumen.
- 15) Epps, B. (1995). *Figuración, narración, liberación. El método paranoico-crítico de Salvador Dalí*. Cambridge. Harvard University Press.
- 16) Etherington-Smith, M. (1994). *The Persistence of Memory. A Biography of Dalí*. Nueva York. Random House, Inc.
- 17) Fernández Ruiz, B. (2004). *De Rebelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*. (Primera edición). Valencia, España. Editorial de la Universidad de Valencia.
- 18) Freidemberg, D. y Russo, D. (1994). *Cómo se escribe un poema (lenguas extranjeras)*. Buenos Aires. El Ateneo.
- 19) Freud, S. (1952). *Obras completas I*. (Primera edición). Buenos Aires. Santiago Rueda Ediciones.
- 20) García Lorca, F. (1967). *Obras completas*. (Sexta edición). Madrid. Editorial Aguilar.
- 21) Gibson, I. (1999). *Lorca-Dalí. El amor que no pudo ser*. (Primera edición). Barcelona, España. Plaza & Janés Editores, S.A.

- 22) Giménez-Frontín, J. (1983). *El surrealismo. En torno al movimiento bretoniano*. (Tercera edición). Barcelona, España. Montesinos Editor.
- 23) Gombrich, E. (2008). *La historia del arte*. (Décima sexta edición). Londres. Phaidon Press Limited.
- 24) Granell, E. (1979). *Así que pasen cinco años*. (Primera edición). Ciudad de México. Editorial Taurus.
- 25) Grotowski, J. (2000). *Hacia un teatro pobre*. (Vigésima primera edición). México D.F. Siglo Veintiuno Editores, S.A.
- 26) Guerrero Zamora, J. (1963). *Historia del teatro contemporáneo, IV*. (Segunda edición). Barcelona, España. Editorial Juan Flors.
- 27) Heidegger, M. (1958). *Arte y poesía*. (Primera edición). Ciudad de México. Fondo de Cultura Económica.
- 28) Hess, W. (1998). *Documentos para la comprensión del arte moderno*. (Segunda edición). Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión SAIC.
- 29) Huélamo, J. (1992). *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*. (Primera edición). Madrid. Fundación Federico García Lorca.
- 30) Irvin, P. (2003). *Directores. Artes Escénicas*. (Primera edición). Barcelona, España. Editorial Océano, S.L.
- 31) Klingsörh-Leroy, C. (2006). *Surrealismo*. (Primera edición). Madrid. Taschen GmbH.
- 32) Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. (Primera edición). Madrid. Editorial Arco Libre, S.A.

- 33) Monegal, A. (2000). *El Público. El sueño de la vida*. (Primera edición). Madrid. Editorial Alianza.
- 34) Ortega, E. (2000). *Romancero Gitano*. (Primera edición). Madrid. Espasa –Calpe, S.A.
- 35) Ortega y Gasset, J. (2004). *Obras completas*. (Primera edición). Madrid. Editorial Taurus.
- 36) Paz, O. (1990). *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. (Primera edición). Caracas. Editorial Seix Barral.
- 37) Ruiz Ramón, F. (1981). *Historia teatro español siglo XX*. (Quinta edición). Madrid. Ediciones Cátedra, S.A.
- 38) Santos Torroella, R. (1984). *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*. (Primera edición). Barcelona, España. Editorial Planeta.
- 39) Sánchez, J. (1999). *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre el teatro de la época de las vanguardias*. (Primera edición). Madrid. Ediciones Akal, S.A.
- 40) Steiner, G. (2006). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, España. Editorial Gedisa.
- 41) Taylor, S. y Bogdan, R. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona, España. Editorial Paidós Ibérica, S.A.
- 42) Ucelay, M. (2003). *Así que pasen cinco años*. (Quinta edición). Madrid. Ediciones Cátedra, S.A.
- 43) Veinstein, A. (1955). *La mise en scène théâtrale et la condition esthétique*. (Primera edición). París. Ed. Fammarion.

44) von der Walde, L. (1990). *La semiótica de Charles S. Pierce*. (Primera edición). México D.F. Universidad Autónoma Metropolitana Editores.

45) Zambrano, M (2001). *Los sueños y el tiempo*. (Segunda edición). Madrid. Ediciones Siruela, S.A.