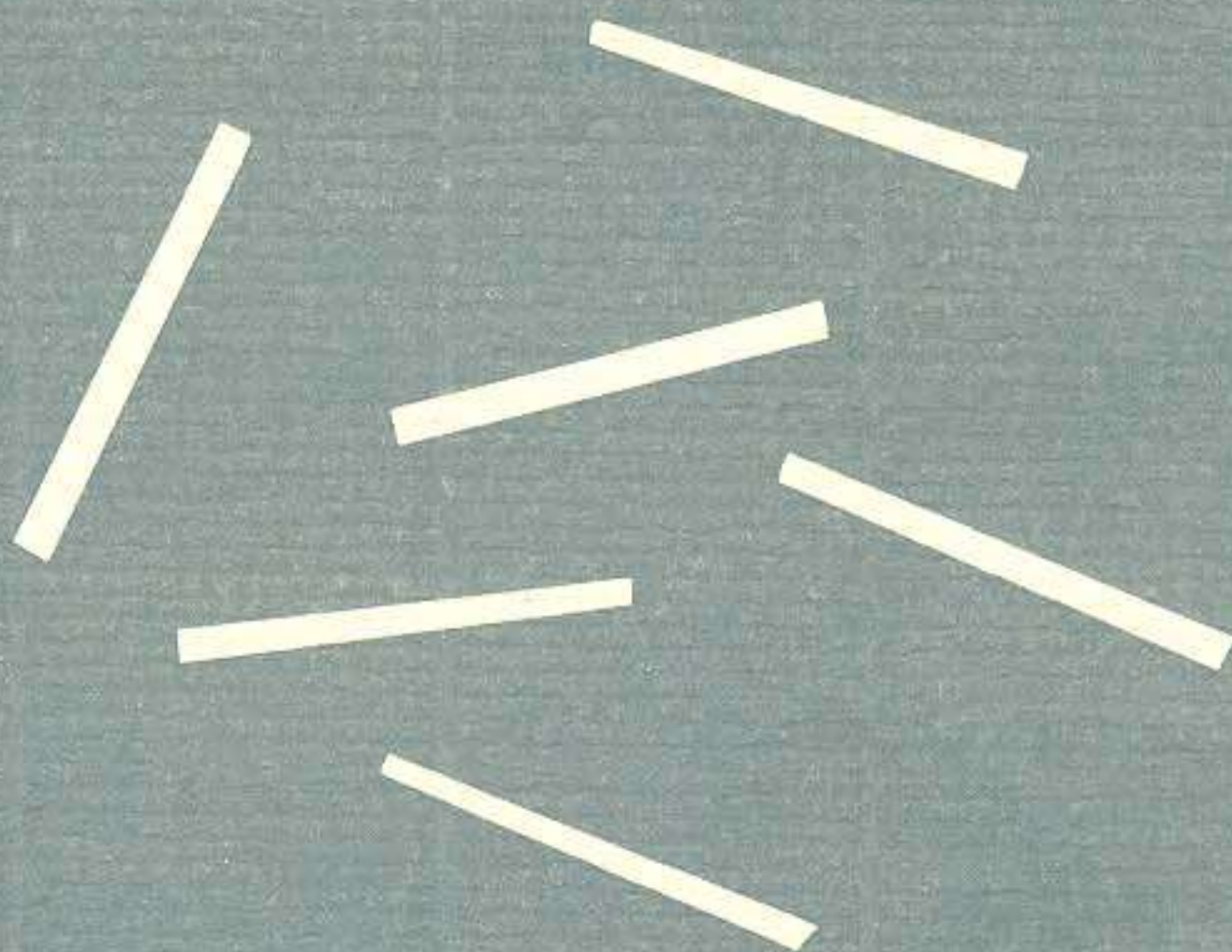


CUADERNOS DE TEATRO

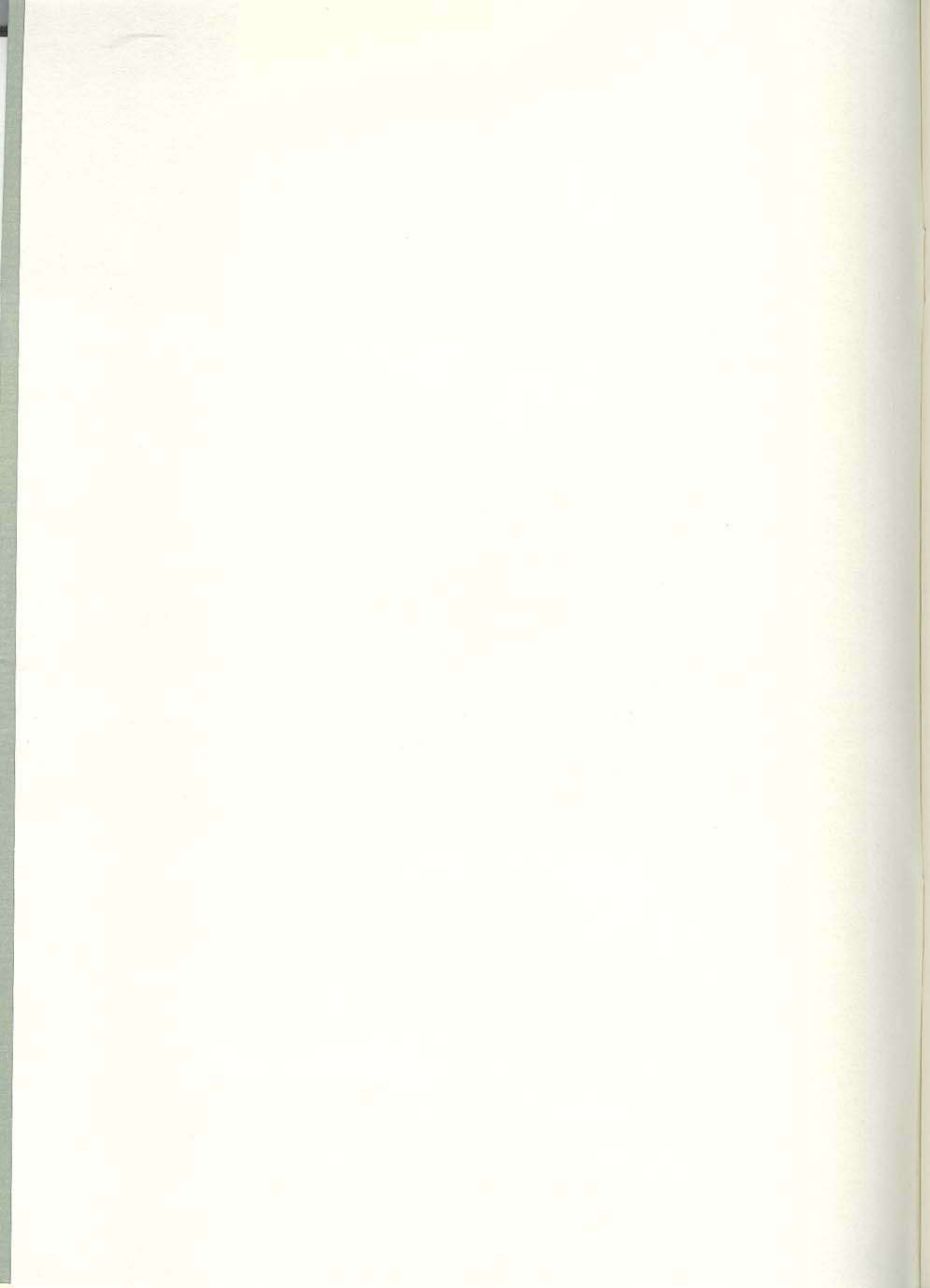
2

*Los hombres
de piedra*



♦ TEATRO PRADILLO ♦

Los hombres de piedra, escrito por Antonio Fernández Lera y dirigido por Carlos Marquerie, con dramaturgia de ambos, se estrenó en el Teatro Pradillo de Madrid el día 7 de noviembre de 1990, dentro de la programación del Festival de Otoño de Madrid, con participación de los siguientes actores y actrices: Andrés Hernández, María Luisa Mosquera, Pepo Oliva, Jesús Rodríguez y Siân Thomas. Es una producción del Teatro Pradillo y de La Tartana Teatro, compañía concertada con el Ministerio de Cultura y con la Comunidad de Madrid.



CUADERNOS DE TEATRO

2

*Los hombres
de piedra*



♦ TEATRO PRADILLO ♦

Edita:

Teatro Pradillo
Pradillo, 12. 28002 Madrid
Tel. 416 90 11 - Fax. 419 99 68

Dirigen esta colección:

Juan Muñoz
Carlos Marquerie
Antonio Fernández Lera

© de Los hombres de piedra:
Antonio Fernández Lera, 1990

Diseño: BOA

Ana Vicente de Vera
Carlos García Estades

Fotografías:

Chicho

Fotocomposición:

Cromotex

Imprime:

Graphia

Depósito Legal: M-39872/1990

Indice

Prólogo	7
FRANCISCO SOLANO	
Monólogo	9
ULPIANO ROS	
Conversación	11
ANTONIO FERNÁNDEZ LERA. CARLOS MARQUERIE	
Los hombres de piedra	25
ANTONIO FERNÁNDEZ LERA	
Cuaderno de Citas	63

Prólogo

FRANCISCO SOLANO

El hombre, al fin, ha regresado, pero trae en los ojos una oscuridad de vida despojada. Trae el equívoco de la justicia y trae la muerte imprevista. Se abas-tece de pudor. Nadie puede mirarle sin sentir el esfuerzo de la desgana y un principio de tristeza. Atraviesa las calles con una lentitud de duda acumula-da, con extrañeza y pavor. Cuenta, para no arruinar su memoria, baldosas, adoquines, perros, tranvías, bastones, carromatos. Otros cuentan las arande-las de los días que se rompen. Sumar es un ejercicio de reconversión, una for-ma de latir en el tiempo proscrito. Camina como quien ha quedado despren-dido de un puente, como quien mira al vacío. No avanza, permanece, se su-jeta a un balanceo: sus pasos, todavía, le obedecen. Este espacio urbano, igual que su destino, es oscuro; tiembla en su mejilla una anticipación de la desgra-cia. Ha regresado, pero no sabe de qué lugar. Puede, si lo desea, preguntar por su pasado, averiguar si fue aquí donde nació, qué significa la lluvia, por qué se acrecienta la simulación, qué deuda saldará con su vida. Sus pasos, que no resuenan, tampoco tienen gravedad doméstica. Es un hombre que nada sabe. Vive en un vértigo de cosa muda y está en una calle sin nombre. La tar-de, disfrazada de imperio, recoge cansancios, recibe insultos, hace potestad de su presencia. Pero el hombre sólo sabe ignorar. En su ignorancia está la noche y hay un lento deslizar de sombras emboscadas. Aquí ha llegado, precisamen-te aquí, a esta ciudad ocupada por la desolación. Obedece y cruza, se detiene en los semáforos, calla para no ser oído. Igual a él, otros hombres, idénticos, caminan también silenciosos; son una réplica, son su propia semejanza. Tam-bién han regresado y están a un paso de saber, de reconocer un olor o el dintel de una puerta. Qué espasmo de huesos, qué sensación de último prodigio, qué

espanto, de pronto, cuando todo es ilusorio como el fin de un carnaval. En la muralla del aire, en su desprendimiento, en la laminación de luz que ciega los ojos, hay una amenaza que también regresa. Una amenaza que se cumplirá en cualquier instante. Aislado, incapaz de resistir, el hombre todavía camina, con su consistencia de oquedad y su virtud de animal fantástico. Un hombre solo que podría ser cualquiera; cada uno con su vendaval, cada uno soñando que los demás existen. ¿Y para qué? Para que al fin la amenaza se cumpla, para que se disgrege el tiempo y quede únicamente su cuerpo enfriando las ascuas de la memoria.

Monólogo

ULPIANO ROS

Una legión de mendigos acudió a remover el fuego de los escombros. Habían aprendido, tras mucho caminar, a reconocer las señales del viento, los signos del peligro. Rescataron un cadáver del olvido y comprobaron que ardía. Tras arduas deliberaciones, edificaron un templo de piedras azuladas, extraídas de profundidades a las que nadie ha descendido sin poner en riesgo la razón. Excavaron un lecho, inaccesible a la lujuria de los vivos, para el reposo del antepasado. Acabada la obra, los desheredados se recuestan, en círculo, a merecer la herencia de la paz, a purgar el desacierto de los calendarios. Sienten que la cadena del tiempo afloja sus argollas, se diluye en la yerba —cuyo frescor mitiga el sufrimiento—, queda convertido en una leyenda, una superstición de cuando los hombres se creían tocados por la virtud de la astucia y celebraban, año tras año, su envejecimiento.

En la ciudad, ensimismada y ciega como siempre, nadie presiente la marea. Los hombres se afanan en ocultar las secuelas de esa muerte y no perciben un hecho sorprendente: se despueblan los parques, cesa la música en los pasadizos; nadie tiende la llaga de una mano, en la puerta de las iglesias, para la calderilla.

Tras un largo viaje, ocupó mi lugar entre los congregados. He debido renunciar a privilegios, desligarme de ataduras, correr los riesgos de la persecución. Como otros hombres en la historia de los hombres. He reconocido con regocijo la libertad de las víctimas, la belleza del destierro. He llegado desnudo a las puertas del templo. Me reciben en unánime silencio y con aprobación, como si ya esperaran mi visita; me asignan la tarea de avivar sin tregua la memoria de los más ancianos, ¿quién si no podrá transmitirnos el fuego de la verdad? Siento en la sien el péndulo del silencio abriendo mi corazón a la concordia, apagando en la sangre la gusanera de la venganza. Vengo del mun-

do y sé que sólo la deserción aplaca el furor de la fiera. Traigo un convencimiento: nunca más abriremos las ventanas.

La mayoría, descarriada, no comprende el murmullo, se obstina en propagar la confusión, niega el error. Como otras veces, con un alarde de medios digno de un destino más noble, planifica la destrucción, quema sus propios sueños.

Lo mendigos inauguran el día con un canto común, su única liturgia compuesta de palabras. Apaciguado el ánimo, guardan silencio; la base de su idioma es la mirada, cuya aflicción no miente, cuya limpieza hace estéril la estrategia de los intrusos. Comparten sus harapos, beben al sol, fuman mientras se acercan, en pequeños grupos, lentamente, al resplandor. El humo del sacrificio, en apariencia agrio, no apaga el misterio de la voz que vienen a escuchar; por el contrario, crece con mansedumbre como la lengua de un río que no desemboca nunca, baja pausada hasta la inmensidad del mar o de la muerte, musita su inocencia y delata la infamia cometida por los hombres.

Conversación

ANTONIO FERNÁNDEZ LERA / CARLOS MARQUERIE

—Cuando hace meses hablábamos de **Otoño** teníamos una perspectiva mucho mayor. Aunque el espectáculo no estuviera estrenado, el proceso de trabajo fue distinto, mientras que en **Los hombres de piedra** estamos empezando a ver cosas...

—Para este trabajo es muy importante que haya existido **Otoño**, en lo que se refiere a una forma de tratar el montaje con mucha delicadeza. En algunos momentos **Otoño** apuntaba unas cadencias y unas sutilezas que quizá en **Los hombres de piedra** están mucho más desarrolladas.

Hay coincidencias con **Otoño**, encadenamientos sutiles, pero creo que el ritmo es mucho más suelto. En cuanto al trabajo de composición en escena, hace tiempo te hablaba de los triángulos, mientras que ahora creo que hay cada vez más oposiciones, las escenas no van en una sola dirección, siempre hay contrapuntos. Si Jesús corre los demás actores están estáticos, menos María Luisa que hace un giro muy suave en dirección contraria. Todo este tipo de contradicciones, esa atmósfera que estoy intentando conseguir... Me da miedo emplear la palabra «mágica», pero sí creo que se da una cierta irrealidad, una cierta ficción, no sé cómo llamarlo: es separarse un poco de todo ese principio de «acción real» que se ejecutaba en **Medea** y que en **Otoño** está entre Pinto y Valdemoro. Yo creo que en **Los hombres de piedra**, incluso cuando hay acciones reales, como golpear una piedra, adquieren una dimensión irreal.

—Irreal respecto a una realidad externa concreta, pero por otra parte son acciones muy reales...

—Pero crean un ambiente nada real. Golpear con una piedra es una acción puramente real, mientras están diciendo un texto que puede ser la descripción de unas celdas... Todo eso, de repente, crea una atmósfera especial, diferente a lo que puede ser el sonido de una cantera. Por ejemplo, en **Medea** pasaba algo así con las paladas, cuando enterraban a Siân, era una acción real pero la continuidad creaba un ambiente distinto.

Coger dos piedras y golpearlas es una acción que sucede realmente en el escenario, no hay ningún tipo de cartón piedra teatral. Sin embargo, por el propio montaje, por las contraposiciones con otros actores y con las acciones de otros actores, o por el ambiente que se crea al mantener esa acción durante un minuto, de pronto se convierte en algo muy teatral, en teatro químicamente puro, en el sentido de que con cuatro cosas muy sencillas se crea un clima de pura creación...

—Yo creo que está bien que haya hilos de continuidad, cualquiera que hace algo hace siempre «lo mismo» en cierta medida, pero en un sentido muy positivo, es decir, que siempre es el mismo haciendo o tratando de hacer una obra de arte. En ese sentido, por fuerza tiene que haber coincidencias. Pero estaría bien que hablaras sobre tus planteamientos como director de escena en este caso...

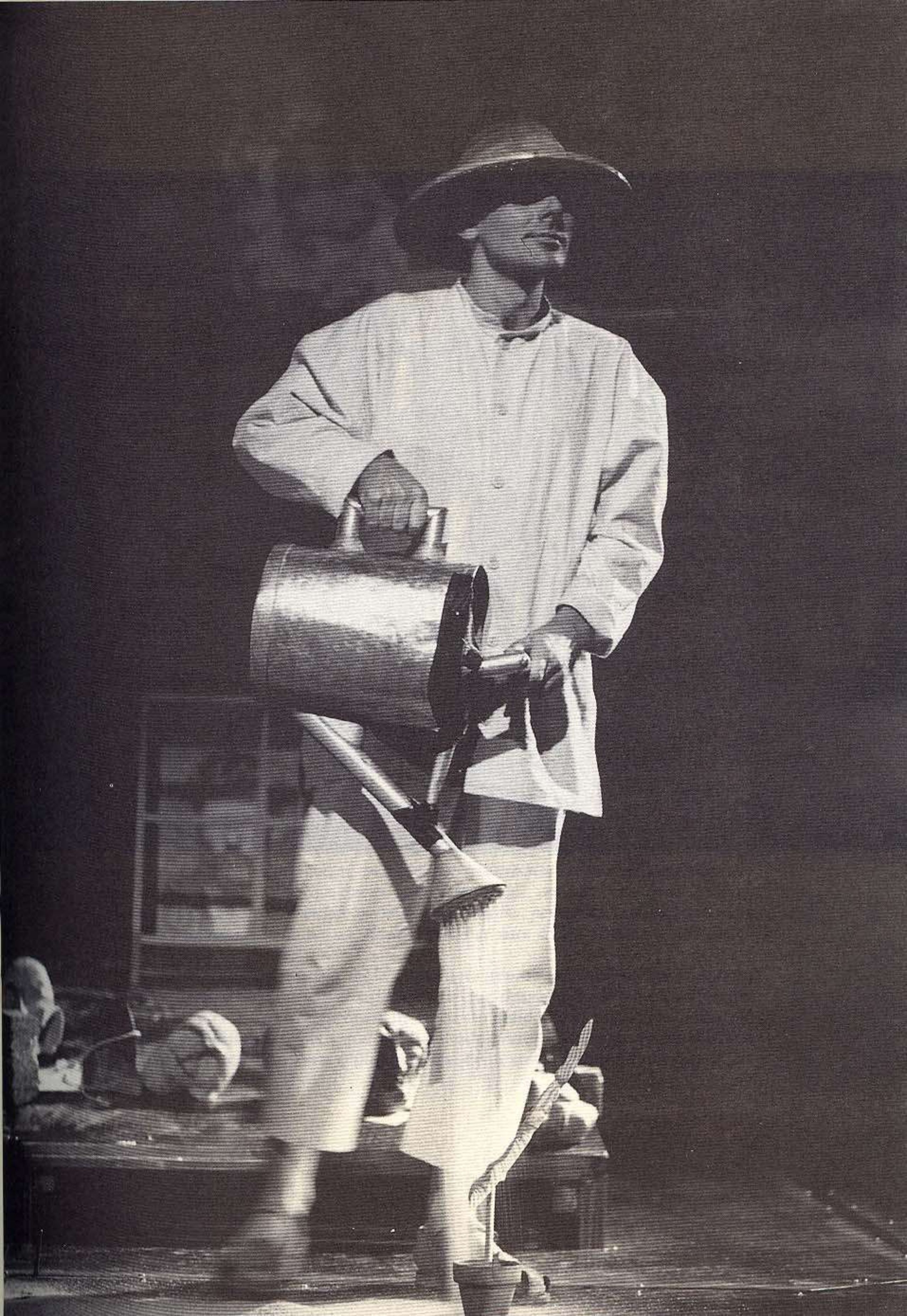
—Hay una cuestión de trabajo propio, personal, que quizá sea la evolución, haga lo que haga, las preocupaciones escénicas que me interesa resolver en este trabajo. Por una parte creo que consiste en volver a utilizar el color y volver a utilizar materiales específicamente creados para el espectáculo. Hay, por ejemplo, materiales pintados. En los últimos espectáculos todos los materiales eran naturales, es decir, eran piedras, tierra, agua, telas, en estado bruto, sin elaboración *para* el teatro. En este trabajo existe una elaboración previa de todos esos materiales que componen el espacio escénico, y de todos los objetos que se utilizan. Algunos están en estado puro y otros son elaborados para el espectáculo, como toda la serie de cabezas, la pintura e incluso el aparato teatral de objetos que aparecen y desaparecen, que se mueven. Existe toda una carpintería teatral que en los últimos espectáculos no existía y a la que me interesaba volver. Anteriormente, con los títeres, había trabajado mucho en esa dirección.

Por otra parte, también es volver a acercarse al concepto de marioneta desde el punto de vista del objeto diseñado *para* la escena y su manipulación en la escena de una determinada forma.

Además (y en esto a lo mejor me puedes contradecir), al leer tu texto he visto que existe no una narrativa lineal, pero sí una narración poética y no lineal. En el texto existe una estructura narrativa, aunque no sea una estructura tradicional de la narración ni intente ser una narración objetiva. Me ha interesado jugar escénicamente a ese mismo nivel, es decir, en la puesta en escena me ha interesado trabajar en esa dirección, jugar con la posibilidad de narrar una historia desde un punto de vista subjetivo y con una estructura no tradicional.

Esos son algunos puntos que a mí me parecen importantes. Por otra parte, yo creo que en **Los hombres de piedra** se han desarrollado muchas cosas que (en cuanto a cambios de lenguaje) ya se apuntaban en **Otoño**. Estoy trabajando con lenguajes muy diferentes, y su propia mezcla crea una cierta tensión escénica. En un mismo diálogo hay fragmentos que se interpretan en un tono bastante naturalista, réplicas absolutamente distanciadas o monocordes, estructuras reiterativas. Son cosas que quizá en **Otoño** estaban muy forzadas y que aquí están fluyendo de forma más discreta pero continua, lo que le da quizá un ritmo más fluido. En ese sentido, siento el espectáculo mucho más orgánico y personal en cuanto a ritmos y cadencias, más suelto y no tan agarrotado. Y en eso creo que influyen muchos pequeños cambios, determinadas texturas en el trabajo de los actores.

—Sobre lo que decías de la «narración»... Desde el momento en que tuvimos claro que íbamos a trabajar a partir de Seznec y que Seznec se convirtió en una especie de contraseña... Creo que no me he propuesto que el texto sea





o no sea «narrativo», ni que haya elementos de narratividad o no, sino trabajar sin prejuicios. Me interesaba utilizar la noticia, la crónica de sucesos, ese tipo de materiales. Tanto en la literatura como en el teatro se crea una realidad específica.

Por eso creo que en el texto y en las propuestas que pueda haber en el texto también hay una mezcla de lenguajes diferentes, que en todo caso se transmiten a través de los medios de la literatura y del teatro. A primera vista puede parecer que **Los hombres de piedra** no es un texto de teatro, pero sí lo es, aunque Fulanito, Menganito o Zutanito no aparezcan hablando.

—*La estructura es muy teatral. No solamente porque haya unas partes que se llaman «entre actos» y otras que se llaman «breves diálogos». Es una estructura rítmica, que quizá se pueda captar mejor desde la escena que con la lectura del texto.*

—A mí no me interesa que quien lea el texto se obsesione con la idea de que sea teatro. Ese es un problema del teatro, puede ser una forma de alejar a mucha gente del teatro. Hay que dar otras posibilidades a la escritura teatral, a esa parte de la escritura teatral que puede ser el texto.

—*Quizá por el tiempo que hemos trabajado previamente y por la comunicación que ha existido durante todo el proceso, el hecho es que para mí ha sido el espectáculo más fácil. No había querido tener ninguna idea previa durante el proceso, hasta que no estuviera el texto completo, pero a la semana tenía una idea bastante clara sobre la puesta en escena. Claro que hay que ver el año —casi— de conversaciones que hay detrás...*

Hay una cosa... Que no sé hasta qué punto podrás haberlo concebido así... Por ejemplo, en las escenas que hemos montado estos días, en la segunda parte, cuando se ha llenado el barco con las cabezas y Siân baja con la cabeza de Seznec y empieza un texto [«Paisaje gris En el silencio / Me siento solo Viento frío...»] y al fondo están Jesús y Andrés... En las lecturas yo nunca lo había visto como lo he montado. Se me ocurrió sobre la marcha, influyó un comentario de Pepo en las lecturas previas que hicimos. Un día le gustó mucho un cierto tono irónico de Andrés al leer esta parte: «El mar nos lleva de una pared a otra / Si pudiérais vernos os reiríais»... Yo nunca lo había leído así, pero cuando lo empecé a montar se me ocurrió probar: Siân dice un texto con un cierto tono intimista, con la cabeza en la mano, y Jesús dice: «Oh, sí, podríamos oír vuestra risa / Como los espectadores de una película sin voz», y lo dice con un cierto tono irónico, con un cierto distanciamiento. Eso es contradictorio y al principio me resultó muy extraño, pero ahora esos dos textos están muy bien asentados. ¿Tú lo ves así, desde el punto de vista de la escritura?

—No sé qué decirte. No tenía (ni quería tener) una visión tan concreta. Lo que sí tenía claro desde el principio es que deseaba jugar con una estructura y hacer el esfuerzo de construir un texto sólido, con una estructura que ofreciera posibilidades, pero que no diera soluciones. En ningún momento me planteaba ofrecer soluciones o plantear que del texto se desprendiera una pues-

ta en escena clara, ni mucho menos. En ese sentido yo creo que sí puede tener una dimensión irónica. Lo que el texto transmite tal vez no sea precisamente un juego humorístico, ni mucho menos, pero sí creo que puede ofrecer posibilidades de contradicción y de ironía. Por otro lado me gustaría que el texto fuese lo suficientemente abierto, para ti, para un director de escena, como para que en la puesta en escena sea el director quien decida con qué contradicciones desea jugar, incluso al margen del texto.

No quise plantearme unas ideas preconcebidas. De todas formas, en el texto que has mencionado, más que ironía o humor blando veo una especie vuelta de tuerca de sarcasmo o de rabia, no un humor de risa fácil y espontánea sino una especie de reflexión sarcástica. No hay que olvidar que estamos en ese esquema que nos habíamos planteado, que era una de las cosas que teníamos más claras desde el principio, aquella especie de estructura de los viajes —un viaje de ida y otro de retorno con una parte intermedia—, a la que el texto final de **Los hombres de piedra** responde con bastante fidelidad. Llegamos a hablar incluso de los círculos de Dante y nos planteamos una estructura basada en los círculos concéntricos, con la idea de la bajada a los infiernos y la posibilidad del retorno... Yo creo que ahí se mezclan muchas cosas y entra también el sarcasmo de la mirada. Al fin y al cabo, las frases «El mar nos lleva de una pared a otra / Si pudierais vernos os reirías», no son más ni menos que una evocación de imágenes de **El emigrante** de Charles Chaplin.

—Estos días estuve releendo **Proyecto Van Gogh: Entre los paisajes**. Viendo los dos textos, concebidos ambos para teatro, creo que hay un cambio importante entre uno y otro. Por una parte, creo que la estructura de **Los hombres de piedra** es mucho más teatral que **Proyecto Van Gogh**, y por otra parte creo que las imágenes que fluyen del texto son mucho más sutiles en **Los hombres de piedra**. Todo esto puede influir en esa sutilidad escénica de la que hablaba. En **Entre los paisajes** son mucho más agresivas las sucesiones de imágenes, hay menos sutileza, quizá, en las uniones de esas imágenes que fluyen del texto. ¿Compartes eso?

—Es posible... De todas formas es muy curioso, porque durante la gestación de **Los hombres de piedra** había toda una serie de esquemas previos que a mí me servían para trabajar; uno de los puntos de partida tenía una conexión muy clara con **Proyecto Van Gogh: Entre los paisajes**, en cuanto a utilizar como material de trabajo un documento, un material extraído de la llamada realidad, un material documental. En **Van Gogh** eso se llevó a un extremo muy grande, con numerosos materiales extraídos casi textualmente de las **Cartas a Theo** de Vincent Van Gogh, muy manipulados y reelaborados. En Seznec eso sucede en una medida mucho menor, o de una forma mucho menos literal.

El punto de partida era similar, me apetecía utilizar una figura realmente existente en el pasado, que actuara como «leit motiv» o punto de arranque del





texto, la tremenda historia de Guillaume Seznec. Inicialmente estaba muy obsesionado con aprovechar el mayor material posible de la historia, pero también quería separarme de ella, no pretendía en absoluto contar la historia de Seznec.

A lo largo de todo ese proceso, los materiales me sirvieron para formar esa estructura de los viajes y a partir de ahí empezaron a fluir imágenes. Había algo que a mí me había ayudado a entender lo que había querido hacer con **Entre los paisajes**: para mí, el texto sobre Van Gogh era o pretendía ser una mirada, es decir, se trataba de **ver**, hacer un recorrido, como si fuera un «travelling» en cine. Un recorrido de imágenes y de materiales literarios —que para mí son imágenes también—, de cosas que se van transmitiendo visualmente o a través del texto, con asociaciones y mezclas más o menos aleatorias. La diferencia está en que quizá en **Los hombres de piedra** esa estructura ha estado más clara o ha surgido de una manera más natural y quizá esa sucesión de imágenes es más independiente de la historia que sirve de punto de partida. Quizá.

—También ocurre que de Van Gogh es mucho más fácil tener una idea previa. Yo tengo mis «conversaciones con Van Gogh», por decirlo de alguna forma...

—Quizá por eso, después de un personaje sobre el cual todos tenemos una cierta visión, me apetecía partir de algo mucho más anónimo...

—Esos dos textos son como dos retratos, y quizá en el retrato de Van Gogh que hiciste con **Entre los paisajes** las pinceladas estaban mucho más violentamente mezcladas, quizá tendría mucho más que ver con un expresionismo, sería un retrato mucho más expresionista, por esas contradicciones tan grandes que hay entre unas imágenes y otras. Sin embargo, el retrato de Guillaume Seznec en **Los hombres de piedra**, tal vez está más alejado del modelo, pero por su tratamiento quizá sea más fiel al modelo...

—Hay fragmentos enteros de **Los hombres de piedra**, en los que se dan una serie de coincidencias, buscadas por mí, pero que son coincidencias de imágenes, de tipos de imágenes muy queridas y muy personales. Un ejemplo es el tema del recuerdo, la relación con la infancia, con **imágenes** de la infancia. No hay, en absoluto, un historial psicoanalítico, ni mío ni de Guillaume Seznec, sino una sucesión de imágenes que forman parte de nuestra vida. Hay imágenes que pueden parecer muy literales o muy verosímiles de la vida de Seznec, que en realidad tienen otra procedencia.

—Sí. Quizá la expresión «fidelidad en el retrato» está mal empleada. Quizá sea mejor decir que, como en todo retrato, tiene un punto de partida del retratado y a partir de ahí hay una elaboración personal. Quizá la cuestión no es que sea más fiel, sino que la interpretación es más acabada.

—Ojalá. Yo no me atrevo a decir tanto. En **Proyecto Van Gogh: Entre los paisajes** era mucho más tajante algo que yo sigo reivindicando: la independencia del objeto literario con el que luego se va a trabajar en el teatro. Es decir, para mí **Van Gogh** es un material literario y teatral que tiene sentido por sí mismo, al margen de que el resultado haya sido más o menos expresionista. Yo creo que ahí interviene mucho la relación concreta con el teatro en la gestación de los textos. La escritura de **Entre los paisajes** estuvo más desligada de su puesta en escena. La escritura de **Los hombres de piedra** también fue, digamos, un acto solitario, pero hemos estado muy vinculados y hemos dado muchas vueltas a la historia, tú desde tu punto de vista y yo desde el mío. Eso puede haber ayudado.

Todo el proceso de creación de **Los hombres de piedra** ha mantenido una dialéctica muy contradictoria con la experiencia anterior. Es decir, por un lado tenía la sensación de que **Los hombres de piedra** era una continuidad de **Entre los paisajes**, mientras que por otra parte estaba luchando contra esa continuidad, no quería hacer una segunda parte de lo que había hecho antes.

—*Eso siempre surge, en cualquier trabajo de creación.*

—Seguro que a ti te ha pasado también. Por eso hemos empezado hablando de **Otoño**. Aunque no esté escrito sobre un papel, ahí hay un proceso de escritura en el que de pronto pueden verse pinceladas de **Otoño**. Es como ver un cuadro y decir: Ah, este cuadro es de tal pintor porque ahí hay algo que nos lo dice. Incluso citas. Yo creo que es esencial jugar con los fragmentos y con las citas. El hecho de que en un trabajo completamente nuevo aparezcan citas de un trabajo anterior me parece positivo, denota que ahí hay algo que está vivo, que se sigue moviendo, que no estás simplemente ejerciendo una profesión y demostrando que lo sabes hacer muy bien, sino que estás luchando por algo más. Al margen de que lo hagas muy bien o no lo consigas.

—*Sé que existen, pero tenía ganas de preguntarte dónde veías esas citas...*

—Son sensaciones, determinadas imágenes, una cierta quietud en determinados momentos, expresiones de los actores... Hasta es posible que haya «citas» de los actores...

—*Cualquier actor tiene su forma de hacer, su forma de construir su trabajo en un espectáculo, sus gustos, y todo eso desde luego queda patente.*

—Hay una cita de Sábato que yo creo que es aplicable también al arte y al teatro. Es un tipo mayor hablando con un escritor joven. Mira lo que dice: «Que no seas capaz, como me decís, de escribir sobre “cualquier” tema es un buen indicio, no un motivo de desaliento. No creas en los que escriben sobre

cualquier cosa. Las obsesiones tienen sus raíces muy profundas y cuanto más profundas menos numerosas son. Y la más profunda de todas es quizá la más oscura pero también la única y todopoderosa raíz de las demás, la que reaparece a lo largo de todas las obras de un creador verdadero. Porque no te estoy hablando de los fabricantes de historias, de los "fecundos" fabricantes de teleteatros o de best-sellers a medida. Esas prostitutas del arte. Ellos sí pueden elegir el tema. Cuando se escribe en serio, es al revés: es el tema que lo elige a uno. Y no debés escribir una sola línea que no sea sobre obsesión que te acosa, que te persigue desde las más oscuras regiones a veces durante años. Resistí, esperá, poné a prueba esta tentación; no vaya a ser una tentación de la facilidad, la más poderosa de todas las que deberás rechazar. Un pintor tiene lo que se llama "facilidad" para pintar, como un escritor para escribir. Cuidado con ceder. Escribí cuando no soportés más, cuando comprendás que te podés volver loco. Y entonces volvé a escribir "lo mismo", quiero decir, volvé a indagar por otro camino, con recursos más poderosos, con mayor experiencia y desesperación, en lo mismo de siempre». A mí me parece que esto va a misa...

—Me estaba acordando de eso que dice Esteve [Graset]: «yo siempre hago el mismo espectáculo». Es una forma de hablar: Esteve lleva bastante tiempo profundizando sobre ciertas ideas escénicas y sobre ciertas texturas del espectáculo. Yo no digo que siempre hago el mismo espectáculo, pero sí sé que hay algo que busco y que se produce en muy pocas ocasiones, en pocos espectáculos y en pocos momentos de un espectáculo. Por ejemplo, cuando están enterrando a Siân en **Medea**, esa cadencia con las palas, el ruido cuando va cayendo la arena, ese pequeño cambio de expresión en el rostro de Siân... En **Otoño** puede ser ese momento en que termina la canción y quedan los tres actores solos, sin nada, en una escena muy desnuda, o cuando empieza la cuna a traquetear y empieza a fluir el texto de Siân, muy plano, con cierta dureza, sin llegar a ser brusco... Esa ha sido una de las escenas que ha pasado más inadvertida de **Otoño**...

—Hablemos del proceso de trabajo con los actores. Para mí fue muy curioso ver todo el proceso, en las primeras sesiones de ensayos en las que tú les dabas pequeñas pautas y les dejabas trabajar y trabajar durante horas, con improvisaciones, de las que luego ibas cogiendo materiales que te interesaban, a veces una simple imagen o un simple movimiento...

—Creo que fueron dos semanas y media o tres las que dedicamos a todo ese trabajo de improvisaciones previas. En ellas no busco el material para montar, puedo quedarme con dos o tres imágenes de cada actor, pero sí es un período en el que se va desarrollando ese trabajo propio que tiene cada actor, y va entrando en contacto con las texturas que interesan para este espectáculo, a partir del texto o a partir de la propuesta del director. Ese es el objetivo.

—No se trataba, en todo caso, de trabajar «a partir de» las improvisaciones...

—No. Son improvisaciones en las que voy hablando, tomo esas notas que luego nunca entiendo y voy diciendo las cosas que me han interesado. Aunque luego ese material no interese para el espectáculo. En esas improvisaciones largas los actores construyen ciertos ambientes, algunos que interesan y otros no. Se trata de hacer un estudio en la práctica sobre el lenguaje que va a emplear cada uno, es decir, se trata de plantear cuáles van a ser mis criterios de trabajo sin exponerlos, sin dictar unas normas previas, sino en la propia práctica. Es un período de comunicación sobre el espectáculo, de estudio en la práctica.

Siempre es mucho más difícil el principio del montaje que la parte final, porque al final el lenguaje que se va a emplear está mucho más desarrollado y es mucho más fácil entenderse. No se trata solamente de desarrollar o crear el lenguaje escénico, sino también de crear las bases del lenguaje con el cual nos vamos a entender durante el montaje. Por ejemplo, a la hora de trabajar yo utilizo mucho la expresión «problema escénico». Dos escenas que hay que unir son un problema que hay que resolver, no un problema ni personal ni psíquico. Un actor me puede plantear al principio: «pero si no es un problema, si aquí no existe ningún problema». No es un problema de interpretación, es una cuestión casi matemática: este actor tiene que pasar de tal situación a tal otra y eso es un problema que tiene que resolver.

Al empezar a trabajar siempre se plantea eso de que el teatro tiene que hacerse «a partir de improvisaciones». Cuando empecé a dirigir me inventaba mil cosas para proponer a los actores como punto de partida de improvisación, y entonces me daba cuenta de que el actor, en respuesta a mi propuesta, hacía lo que le daba la gana, no era nada fiel a mis propuestas, con lo cual todas mis estrategias se iban a pique. Y además era absolutamente incapaz de conservar el material creado por el actor en esa improvisación. Y sin embargo las leyes decían que yo tenía que trabajar a partir de eso, aunque a mí se me ocurrían cosas mejores. Poco a poco se ha ido formando esa falta de prejuicios.

La improvisación es importante, a veces hay cosas que pasan al espectáculo. Hoy, por ejemplo, al ensayar el *Entreacto 2*, Siân se pone a cantar una canción y de repente se crea una improvisación sin que yo la haya propuesto. El hecho de oír a Siân cantar de esa forma, a Pepo le sugiere hablar de una forma determinada, y todo eso va a ir prácticamente tal cual al espectáculo. Pero igualmente puedo llegar en otra escena y decir «tú haces esto» y, como suele decirse, siempre en sentido negativo, «marcar» a los actores. Yo les marco una serie de claves y un proceso a seguir. Ellos tienen que hacerlo con su propio lenguaje, y cuando hay un lenguaje común es fácil entenderse.

La improvisación tiene eso, que es algo improvisado que fluye de una forma muy orgánica, pero eso mismo que tiene de pureza escénica, al aprenderlo, estudiarlo y repetirlo se pierde. A mí me interesa más que se conserve, digamos, el espíritu con el que se ha creado en ese momento. O las texturas con las que ha estado trabajando el actor. Que eso se conserve.



—Antes has dicho que puede haber un actor que no entienda lo mismo que tú al decir «problema escénico». ¿Nunca te han pedido que expliques a qué te refieres cuando empleas la palabra «textura»?

—*Es similar, de repente hay texturas que raspan, texturas suaves, texturas agrias. Es una forma de hablar de lo real: «la textura de este cuadro es brusca, tiene mucho relieve, es áspera, es agrietada». Lo mismo se puede decir de ciertas texturas del movimiento, que pueden venir dadas por el ritmo o por el tempo, por la fluidez, por la cadencia o los matices con los que se unen dos movimientos; lo mismo se puede hablar de una voz de textura un poco más ronca, un poco más áspera, un poco más rota, más fluida, más sensual, más dulce, más suave... Para pasar de tal escena a tal otra tengo que cambiar la textura. ¿Cómo? Ese es el problema que tengo que resolver. Así, hemos mezclado «problema» y «textura»...*

Madrid, 26 septiembre 1990

*Los hombres
de piedra*

ANTONIO FERNÁNDEZ LERA

*Por Alba, que tenía los ojos azules
En memoria de Guillaume Seznec
A mis padres*

VENID

aquí

a recoger mi cuerpo envejecido

por el sol

y por el viento

por el frío de las paredes de piedra que se han acumulado

sobre mi piel

Venid Antes de que mi cuerpo se detenga y se esfume

como la llama de una vela

Venid

agruparos alrededor del fuego

ACTRIZ

Pero cuéntame

cómo era la tierra donde has vivido

durante todos estos años

Cuéntame todo lo que has visto

Cuéntame todas las cosas que has vivido

ACTOR

Más tarde

te hablaré de los árboles altos como rascacielos

De los monos como demonios de circo

y del color del agua

De la lengua del agua

cuando tocaba tierra

ACTRIZ

¿Más tarde?

ACTOR

Más tarde

NOTICIA SOBRE GUILLAUME SEZNEC

25 de mayo de 1923

Quemeneur y Sez nec, Pierre y Guillaume

Un hombre de negocios y un industrial

Dos amigos que viajan juntos

De Finisterre a París

Un viejo coche destartalado

no puede llegar a su destino

Los dos amigos fueron vistos por última vez

a las diez y cuarto de la noche de aquel día

en la puerta de la estación de una ciudad

que no figura en los diccionarios

Y Sez nec volvió solo

Con el coche roto por los cuatro costados

El otro, Quemeneur, Pierre Quemeneur

Jamás apareció

Nos hicimos buenos amigos
Venía con frecuencia por casa
No lo volví a ver
Habíamos cenado juntos
Nunca lo volví a ver

L'ECHO DE PARIS

La desaparición del señor Quemeneur
En compañía del señor SEZENEC
Siete saboteadores condenados a muerte
por un Consejo de Guerra
La política exterior domina la situación

LE JOURNAL

1.º de julio de 1923

SEZENEC ha sido detenido
por el asesinato del señor Quemeneur
Una bomba explotó ayer
en un tren belga cerca de Duisburgo
10 soldados han resultado muertos y otros 10 heridos
Diez y diez veinte

4 de noviembre de 1924

La Sala de lo Criminal de Finisterre
declara a Guillaume Seznec culpable
de un delito de asesinato
Para bien o para mal
no le cortaron la cabeza
Fue condenado a trabajos forzados a perpetuidad
y vivió más de veinte años
en la Guayana francesa

De temperaturas elevadas y abundantes lluvias
En el presidio de Saint Laurent
En la ribera del río Maroní
O en las famosas islas de la Salvación:
De la isla de San José
De la isla Real
De la isla del Diablo
Poco puede decirse que no se haya dicho

Su cabeza permaneció sobre sus hombros
y cuando pudo volver a Francia
su hija Marie
su mujer Marie-Jeanne
y su madre Marie Anne
ya no estaban allí

Noviembre de 1953
Guillaume Seznec en París
Atropellado por una camioneta

No dejó de proclamar su inocencia
ni un solo día

13 de febrero de 1954
Segundos antes de morir murmuró:

I

UN HOMBRE viejo Muy viejo
se arranca su vieja piel de presidiario muerto
abandona las extrañas mansiones de los vivos
Casas huecas
blanquísimas
Una calle vacía
De hierba y arena
Vacía como la calle de una vieja película de Hollywood:

Un hombre viejo pasea su negra sombra de granito
Su gastada piel de cocodrilo
Su tela gris de su vestido nuevo
Su elegante sombrero que ensombrece sus ojos.

Así un esqueleto de hombre recorre la ciudad
y nadie se despierta
y el sol guarda silencio.

TÚ ERES el hombre que trabaja con las manos
El hombre que vuela con su bicicleta
para llegar al nacimiento de su primera hija

(Todo estaba desierto
cuando llegó a la plaza del pueblo.
Después hubo un incendio).

La maldición cayó sobre nosotros
aquella noche.

Tú eres el hombre de la fotografía
Te acusan de un asesinato
La figura que se mueve como una marioneta
sin cerebro
Pero cuando te empujan sabes que te han empujado
Cuando cierran detrás de ti la trampa de la muerte
sabes que te han atrapado

Joseph Seznec, llamado Guillaume
Ese soy yo

Yo soy el hombre de las cicatrices
Mi cuerpo sobre mis pies
Mi cabeza sobre mis hombros
El hombre que trabaja con las manos
El papel y la piedra
La madera y el hierro
Cabeza, tronco y extremidades

Todo estaba desierto
Cuando llegué a la plaza del pueblo
Después hubo un incendio de llamas alargadas
Es una larga historia de hace muchos años
Muchos, muchos años

Joseph Seznec, llamado Guillaume
Ese soy yo

La figura que se mueve como una marioneta
sin cerebro
Pero cuando me empujan sé que me han empujado
Cuando cierran detrás de mí la trampa de la muerte
Sé que me han atrapado

Joseph Seznec, llamado Guillaume
Ese soy yo

LAS CELDAS

1

Un cuarto gris en el sótano
Una cama una mesa una silla y un pequeño armario
Los árboles del patio me recuerdan
a los enormes robledales
de la carretera de Kerneol

2

El suelo de una comisaría de provincias
En el suelo dos mantas
Una boca me hace preguntas
Frío por la mañana
La ventana cubierta por una tela metálica
Las hojas de un árbol

3

Una celda minúscula
Primer sospechoso de un crimen sin cadáver
Una maleta y una máquina de escribir
Cicatrices en el rostro

4

Descripción de una cárcel
En lo alto de la ciudad
Un hombre llega
como un príncipe
rodeado por otros hombres
en un coche negro con cortinas
Hay alambradas en lo alto de los muros

5

Viento glacial que viene del mar
Esta vez es invierno
y el frío nos visita cada noche
con sus cuchillos de hielo
Sentimos envidia de las gaviotas

6

Ahora la lluvia del otoño
Los huesos empapados
Dos hombres unidos por una cadena
corren despavoridos hacia un edificio

La figura de un hombre que escribe
sus últimas cartas
El café se ha quedado frío
Su espalda descansa sobre la pared
En sus ojos la primera luz del día
Los húmedos huesos entumecidos
O un poco de agua Nada más
Así es
Bebe lentamente y escupe
Sentarte Levantarte Moverte
Tratar de morir
Y la mirada fija sobre los huecos
entre los ladrillos
En la palma de la mano la superficie de metal incrustada
La cuchara de hierro se ha partido
Frotas el mango contra la pared
Una vez
y otra vez
hasta que sientes
entre tus dedos
Los afilados bordes de un cuchillo

(Guillaume:)

QUÉ ALEGRIA volver a veros
Voy a morir
No sé qué me ha pasado
Ya me siento mejor
Pero ten por seguro
que la muerte para mí no es nada

(Marie-Jeanne:)

PARTE FELIZ MI GUILLAUME
NADA ES TAN HERMOSO COMO LA MUERTE DE UN MARTIR
LLEVATE CONTIGO MI CORAZÓN
NO LO ABANDONES NUNCA
LA LUCHA CONTINUA
FIRMES HASTA LA MUERTE

MUERTE al hombre de piedra

Muerte a su esposa y a sus hijos

Muerte a su casa Muerte a sus paisajes

Muerte al hombre que trabaja con las manos

Muerte al hombre que tiene los ojos redondos y pequeños
como los de un gato

Muerte al hombre que atraviesa las miradas
de los otros hombres

Muerte al hombre que pierde las últimas lágrimas

BREVE DIÁLOGO ENTRE DIOS Y CAÍN

ACTOR 1

Dónde está tu hermano

ACTOR 2

Yo no lo sé

¿Lo sabes tú?

ACTOR 1

Qué has hecho con tu hermano

Dónde está tu hermano

ACTOR 2

Si no lo sabes tú

cómo lo voy a saber yo

ACTOR 1

Vete de mi lado

No quiero volver a verte

Nunca más

ENTREACTO 1

I

Pies de ceniza Huellas de pisadas Allí En la ceniza. La tarde va perdiendo su luz. Ahora no es el momento. La tragedia completa dura ya demasiado. Materiales para teatro: la manía de las cabezas. Una gran exposición de cabezas vivas. Un puñetazo sobre cada uno de los hermosos y falsos espejos. La mirada viaja por el mundo sin salir del salón del hogar. Lo que sabemos es demasiado poco. Nunca salimos de nuestro propio cuerpo. Sujeto y objeto. Terror y miseria de la filosofía. Desafío de los ojos: coreografía de hace trescientos años: paseo de los amantes inocentes bajo las copas de los árboles quemados. Apología del Apocalipsis. Palabras cortas entre los labios. Y los ojos hundidos.

II

Gritar VETE LEJOS DE AQUI, LO MAS LEJOS QUE PUEDAS. Prometiste no volver a pronunciar esas palabras extrañas. Bastardos de Dios Con Cristo Sin Cristo. Más tarde rezaremos el rosario. Tanto si nos gusta como si no. La blasfemia se castiga con la muerte. VOLVEREMOS, VOLVEREMOS. Pero eran otros tiempos. Un viejo mira su propia sonrisa en el espejo.

III

Sobre otras palabras escribo éstas y me vuelvo de espaldas al silencio. Viajo por mis propias palabras de hace siglos. Mi cabeza es un archivo de citas. En esta época del año soy incapaz de hablar con otra voz.

Dicen que poco antes de morir tenía cara de estar en un país que había visitado muchas veces. No tuvo suerte. Como tantos otros. Ni antes de la guerra ni después de la guerra. Sombra muerta para verte De sangre corazón para sentirte Ni sólo luz ni sólo el aire Silencio de la sombra que duerme junto al cuerpo. La protagonista sonríe. Los niños están dormidos. A condición de que nadie ponga LA MALDITA RADIO que nadie cante LOS MALDITOS HIMNOS.

Años después HOY ante palabras escritas en invierno.

IV

De pronto sentí miedo. Todavía recuerdo sus palabras: las vas a pagar todas juntas. Ahora tengo mi cuerpo amoratado y frío. Ya deben haber llegado a la ciudad. La hierba mojada calma las heridas. El episodio finaliza con una vista de la ciudad a lo lejos, filmada desde los árboles. Allí, entre dos árboles, he muerto.

II

POR FIN

ahora

Cuerpo tendido sobre la hierba

Los ojos abiertos

Veo mis manos

Una dulcísima brisa mueve las hojas de los árboles

Atardecer en la hierba

Mirar al cielo

Fina hierba que se clava

Movimiento del cuerpo sobre su eje

45 grados en círculo

Cierro los ojos

Otra vez Aquí Dolor de la fiebre

Cansancio Por los últimos viajes

El número de los recuerdos es mayor por la noche

No sé

si esto es el final o es el principio

La cabeza no deja de trabajar

Mientras es cabeza

Suspiro de una mujer

O de un hombre

Desde otro continente

Cuerpo desdibujado Mil Dos mil Tres mil pedazos

en las cabezas

Ahora

Por fin

Veo más de lo que deseo

Piedra sobre piedra

Todo es un recuerdo

CADENAS oxidadas
En las muñecas y en los tobillos

Nos llevan hacia los muelles de la ciudad desierta

Miradas furtivas detrás de las ventanas
Apenas una sombra

Las casas del pueblo devoradas por la niebla

Llegamos a una gran puerta

Por volver la cabeza
la culata del vigilante
deja su huella sobre mi espalda

Somos un amasijo de hombres acurrucados
como perros después de una paliza

Viaje desde el infierno
hasta el infierno

30 días escondidos
en la bodega de un barco

3

NUESTRO barco lleva una carga de 500
hombres peligrosos
encerrados en enormes jaulas

Ahí abajo:

Mano de obra para la tierra prometida

Cuando salen a tomar el sol y a lavarse
preparamos las bayonetas de los fusiles
y la gran ametralladora

Cuando alguno muere de muerte natural
o a causa de los golpes y de las peleas
el barco se detiene

Tiramos el cadáver al mar

Siguiendo la costumbre la sirena suena dos veces
en señal de respeto

PAISAJE GRIS En el silencio
Me siento solo Viento frío
Me siento solo Sí
Rodeado de otros como yo
Condenados a permanecer
en esta cueva sin luz
Ermitaños a la fuerza
dormidos en el sudor
y en el olor de vómitos y excrementos
El mar nos lleva de una pared a otra
Si pudiérais vernos os reiríais
Oh, sí, podríamos oír vuestra risa
Como los espectadores de una película sin voz
Sobre todo si un pianista
tocara suaves melodías de jazz
al mismo tiempo
Respiraríamos el civilizado sudor de vuestros cuerpos
en el oscuro resplandor de un cine de barrio
de los de antes de la segunda Gran Guerra

NIEVE sobre la isla
Lluvia de fuego sobre la isla
que ya no es más que un recuerdo
Niebla sobre la isla
cada vez más lejana

Somos un amasijo de hombres acurrucados
como perros después de una paliza

Viaje desde el infierno hasta el infierno
30 días escondidos en la bodega de un barco
Tu compañero no huele mucho mejor que tú
Nadie podrá dormir
Ahora cierro los ojos
porque sé que ha llegado la hora
de guardar silencio

PERO QUIEN ES ESE HOMBRE

No sé quién es
No me dice nada su nombre
Seznec en el mar Seznec
apretujado contra otros cuerpos
Asomados a ese mar de sucias aguas
La desembocadura del enorme río
se va cerrando poco a poco

Jamás habían visto nada tan hermoso
Podían oír el chasquido de las ramas rotas
al pasar el barco
cargado de hombres
asombrados
Tierra y árboles
Mezcla de verde y oro Selva y agua
Los pájaros
Los monos
Los caimanes
Vegetación interminable y densa
sobre sus propios pies de barro
sobre sus raíces que son como serpientes
disecadas
Islas hundidas en el cieno
Roja la tierra como la sangre
Y esos hombres
casi felices por el cambio

Felices a las puertas del infierno
finalmente vislumbran los tejados ocre
de los primeros edificios

7

Pero veamos ahora la fotografía
de la radiante colina
de los hermosos árboles
de los rojos tejados de las casas
de las terrazas y de los jardines
del faro que nos llama como una sirena
del campanario blanco
como un traje de novia
de los hombres delgados cubiertos de basura
que nos miran con sus ojos huecos
mientras esperan en el muelle

Y el periódico nos habla de una sombra
De un esqueleto con la piel en los huesos
De un rostro de ultratumba
De un cadáver que anda

Y un hombre casi viejo
cierra y abre sus ojos grises

Corro por un laberinto de hierba verde
Las hojas me hacen cosquillas en las piernas
(Era uno de mis placeres favoritos)

Ahora corro por un laberinto de madera
Tablones de madera con astillas y hierros oxidados
que se me clavan en las piernas

Me quedaba siempre quieto
durante horas y horas
viendo las hermosas paredes de piedra
Las baldosas de piedra
cubiertas de flores amarillas

Ahora mis ojos están cansados

Y sin embargo
detrás de los cristales
todavía me sorprende sentir
el verde color de la tierra

BREVE DIÁLOGO ENTRE PENÉLOPE Y ULISES

ACTRIZ

Por fin has venido

ACTOR

Cuánto me alegro de verte

ACTRIZ

Por qué has tardado tanto

ACTOR

No fue posible venir antes

ACTRIZ

Pero 20 años es mucho tiempo

ACTOR

20 años es demasiado tiempo

Pero yo sabía que tú estarías aquí

Esperándome

ENTREACTO 2

I

Vamos. Adelante. No te detengas. No te distraigas. Así. Perfecto. Procura tranquilizarte. Cierra los ojos. Abre los ojos. Eso es. Te acostumbrarás al silencio. Te acostumbrarás a permanecer en silencio. Podrás ver en la noche. Como los gatos. Y verás extrañas figuras en las paredes. Y podrás distraerte toda la noche. Si quieres. Y tú mismo te asombrarás. Y podrás adivinar las extrañas formas y los extraños nombres de las figuras. En las paredes. Eso es. Así. Perfecto.

II

Quién sabe. Pero quién habla. Cierra y abre tus ojos. Una vez y otra vez. Esas paredes no se van a mover de su sitio. Pero tú dejarás que otro se siente donde tú estabas. Tú vas a pasar a otro lugar. Impreciso. Preciso. Desconocido. Concreto. No lo sabes ahora. Frío sobre la piedra. Pero no creo que debas quedarte dormido.

III

Te despertarías en otro lugar y no te acordarías de nada. Tu vida no sería nada. No tendrías vida. No podrías hablar de tu vida. Podrías ha-

blar sin tener que hablar de tu vida ni de la vida de cualquier otro. Podrías hablar de cualquier otra cosa. Por fin. De cualquier otra cosa.

III

1

ACTRIZ

Pero cuéntame
cómo era la tierra donde has vivido
Durante todos estos años
Cuéntame todo lo que has vivido
Todas las cosas que has visto

ACTOR

Más tarde
te hablaré
de aquel sol tan oscuro que nos quemaba la piel
de los extraños animales que se reían de nosotros
De la mirada turbia de los cocodrilos

ACTRIZ

¿Más tarde?

ACTOR

Más tarde

RECUERDOS TROPICALES

A

Cojo la bolsa de la basura
la desato
vacío su contenido sobre la mesa
y hundo mi rostro sin respirar
—hace tiempo que no respiro—
Vomito y hundo mi rostro
sin respirar
hasta que mi cuerpo se queja

B

No podíamos oír la radio
Solamente podíamos escuchar la sirena del faro
y agruparnos como perros amaestrados
para ver las aletas de los tiburones
y el hermoso movimiento del agua
Luego nos emborrachábamos
con la belleza roja del agua

C

Soy una mota de polvo en el camino
La dama colonial pasa por mi lado
Pero no puede verme
No puede verme
Porque las motas de polvo del camino
son invisibles
Así es
Invisibles

Veo venir hacia mí
los edificios envejecidos
que muy pronto serán escombros enterrados
bajo la hierba de los Trópicos
Ahora son como postales
oscurecidas por el tiempo
Sí

Dicen que el tiempo es excelente
La tripulación está de buen humor
Los pasajeros beben Un pianista
nos alegra las noches en un viejo piano
Dicen que el tiempo es excelente
Que hemos tenido suerte

Por fin escala en las Azores Telegrama
La prensa desea comprar
la vida de un hombre

Poco antes de anochecer
veo tierra

EPÍLOGO

Y en tus ojos la tierra seca / y al fondo la casa baja / La blanca superficie del cielo mientras la sombra del enorme árbol se refleja sobre un charco de agua cada vez más pequeño / La barra de hierro suena como un violín al rozar contra otra barra de hierro / Y en tus ojos / el pájaro de la jaula sirve de reclamo / para la captura de otros pájaros / Un hombre Dos hombres Una mujer Dos mujeres / Conversación a solas / apoyado contra la pared / Una vez más / Ahora y aquí miro mi propia sombra / proyectada contra la otra pared / Y por fin sonrío / Me toco la cara / Siento mi propia piel y sonrío / Como un idiota / La cabeza de piedra sonríe / La chica de la película sonríe / Simplemente Nada más eso Sonríe / Mientras un viejo descansa / sentado sobre una silla de metal en un parque / Cinco rusos de 1913 posan para la foto que recortaremos mañana por la mañana / Galería de retratos / Ahora la perra blanca sonríe / Su futuro le pertenece / Y en tus ojos / El tronco seco de un árbol / Salto de un hombre por encima del fuego / Sombra solitaria / Luz en la galería siniestra / Tu sombra contra la pared blanca / de un edificio vacío: Cerca de nosotros / el mar que habíamos olvidado / Los cuerpos de las mujeres desnudas / En tus ojos las mujeres / y los hombres de piedra / que miran hacia ti como si fueran tú / Desnudo y sin rostro / Sobre una nube / Sobre un árbol / Una casa dentro de un árbol / Movimiento de una mano / Movimiento de un brazo / Y en tus ojos / unos ojos azules / mientras hablas: Unos ojos muy muy azules / Ahora ya no podrás olvidarlos / nunca.

Cuaderno de citas

Arrancado de mí, y por el trato con ellos casi corrompido, entonces me pregunto: ¿quién soy yo? Nosotros, los hombres, ¿qué somos? ¿Somos verdaderos, somos pinturas? ¿Tropos de papel, simulacros ideados, inexistencias llegadas al escenario de una pantomima de cenizas, burbujas sopladitas por el canuto de un prestidigitador enemigo?

... Hace un año vi un cuadro en París. Representaba un mono en un taller, con el bastidor y los pinceles. ¿Seremos eso nosotros, criaturas de lágrimas? ¿Los garabatos de un mono pintor? ¿Cuando no puros fantoches de pie, en medio de una habitación, multiplicados por dos espejos enfrentados...?

GESUALDO BUFALINO

Las mentiras de la noche

Me lancé sobre la bicicleta y puse el pie en el pedal, y adopté entonces la famosa posición del corredor ciclista, más por desesperación y orgullo que por arrebató y entusiasmo, con objeto de poder aumentar una vez más la velocidad.

THOMAS BERNHARD

Un niño

Muchas veces había imaginado la llegada; al llegar sintió que se perdían todas las esperanzas: ya no habría milagro, ya no habría calamidad que le impidiera ocupar su puesto en la prisión. Después reconoce que el aspecto de las islas no es desagradable. Más aún: con las palmeras altas y las rocas, eran la imagen de las islas que siempre había soñado.

ADOLFO BIOY CASARES

Plan de evasión

Pero, excepto en esos tiempos de intercambio y de confusión, resulta milagroso que tantas especies de seres puedan nacer, desenvolverse y morir sin conocerse, sin odiarse ni estimarse, en las mismas regiones del universo; como esos múltiples mensajes telefónicos que, según dicen, pueden enviarse por un solo cable sin mezclarse ni entorpecerse, gracias a ingeniosos mecanismos.

ERNESTO SABATO

Sobre héroes y tumbas

Cuando por fin, yendo en silencio de un armario a otro, reencontraba a pedazos todo lo necesario, cuando terminaba su aseo personal entre esos muebles que con un gesto de ausencia lo toleraban en silencio, cuando ya estaba listo para salir, en la puerta, con el sombrero entre las manos, se sentía apenado por no poder hallar, incluso en el último momento, las palabras capaces de romper aquel silencio enemigo. Entonces lentamente se alejaba hacia la salida, resignado, con la cabeza baja, mientras en el fondo de un espejo, a través de una desierta hilera de habitaciones inexistentes, alguien vuelto de espaldas para siempre se alejaba sin tener prisa, en dirección contraria.

BRUNO SCHULZ

Las tiendas de canela

Esto es el infierno. Hoy, en nuestro tiempo, el infierno debe ser así, una sala grande y vacía y nosotros cansados teniendo que estar de pie, y hay un grifo que gotea y el agua no se puede beber, y esperamos algo verdaderamente terrible y no sucede nada y sigue sin suceder nada. ¿Cómo vamos a pensar? No se puede pensar ya, es como estar ya muertos. Algunos se sientan en el suelo. El tiempo transcurre gota a gota.

No estamos muertos; la puerta se ha abierto y ha entrado un SS, está fumando. Nos mira sin prisa, pregunta, «Wer kann Deutsch?».

PRIMO LEVI

Si esto es un hombre

Toda la puesta en escena es subjetiva: le han puesto unas esposas que le mantienen atado al puño de uno de sus acompañantes; en el transcurso del trayecto de la comisaría a la cárcel, cambia con frecuencia de carcelero, pero, como se siente avergonzado, contempla fijamente el extremo de sus zapatos y mantiene todo el tiempo la cabeza baja, y por eso no ve a sus guardianes; de vez en cuando, se abren unas esposas y una nueva muñeca le dirige; del mismo modo, durante este trayecto, no se ven más que los pies de los policías, la parte inferior de las piernas, el suelo, el bajo de las puertas.

ALFRED HITCHCOCK

Referencias

Thomas BERNHARD, *Un niño*, Editorial Anagrama, Barcelona 1987.

Adolfo BIOY CASARES: *Plan de evasión*, Seix Barral, Barcelona, 1986.

Jean-Denis BREDIN: *Les leçons de l'affaire Seznec. La justice et l'erreur*, «Le Monde», 1 julio 1989.

Gesualdo BUFALINO: *Las mentiras de la noche*, Editorial Anagrama, Barcelona 1989.

Denis LANGLOIS: *L'affaire Seznec*, Plon, París 1989.

Primo LEVI: *Si esto es un hombre*, Muchnik Editores, Barcelona 1987.

Ernesto SABATO: *Sobre héroes y tumbas*, Seix Barral, Barcelona, 1986.

Bruno SCHULZ: *Las tiendas de canela*, Colección «La línea de sombra», UNAM, México 1986.

François TRUFFAUT: *El cine según Hitchcock*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.

