

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Espanyola



Una escritura comprometida con su tiempo El teatro de José Ramón Fernández (1992–2012)

Tesis Doctoral

Presentada por: Rosa Serrano Baixauli

Dirigida por: Dr. D. Josep Lluís Sirera Turó

Tutora: Dra. Dña. Marta Haro Cortés

Programa de Doctorado: Estudios Hispánicos Avanzados

València, 2015

A Marc

Sin utopía ninguna actividad verdaderamente fecunda es posible.

Jordi Savall

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Introducción	13
PRIMERA PARTE: JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ	
CAPÍTULO 1: José Ramón Fernández	17
1.1. Primer acercamiento al autor	17
1.2. Producción de J. R. Fernández. Obras originales y dramaturgia	18
1.3. Promoción a la que pertenece	42
1.4. Vinculación al colectivo Teatro del Astillero	45
1.5. La Sala Cuarta Pared	49
CAPÍTULO 2: Ejes de la escritura de José Ramón Fernández.	51
Constantes y recurrentes	
2.1. Conocimiento del pasado y su relación con el presente. La memoria frente al olvido	54
2.2. Importancia de la muerte en sus obras	65
2.3. Búsqueda de la propia identidad y relación con el otro	75
2.4. El espacio como personaje (un personaje) principal (más). Los espacios determinan la historia	90
2.5. Exhaustividad documental. Importancia del lenguaje específico. Amor por el lenguaje	100
2.6. Intertextualidad avezada e intertextualidad cercana	109
2.7. Simbología/Evocación poética a través de las didascalias. Evolución a lo largo de estos veinte años de escritura	122

SEGUNDA PARTE: ESTUDIO PORMENORIZADO DE LAS OBRAS EN BASE A LOS EJES DE ESCRITURA QUE HEMOS PRESENTADO

CAPÍTULO 3: *Para quemar la memoria*

3.1. Primer texto publicado, representado y primer premio de nuestro autor	131
3.2. Primer proceso de creación: la escritura	133
3.3. Sinopsis	135
3.4. Ejes	137
3.4.1. Conocimiento del pasado y su relación con el presente. La memoria frente al olvido	137
3.4.2. Importancia de la muerte en sus obras	143
3.4.3. Búsqueda de la propia identidad y relación con el otro	148
3.4.4. El espacio como personaje (un personaje) principal (más). Los espacios determinan la historia	154
3.4.5. Exhaustividad documental. Importancia del lenguaje específico. Amor por el lenguaje	157
3.4.6. Intertextualidad avezada e Intertextualidad cercana	160
3.4.7. Simbología/Evocación poética a través de las didascalias. Evolución a lo largo de estos veinte años de escritura	165
3.5. Puesta en escena y recepción	166

CAPÍTULO 4: *La Tierra*

4.1. Cinco años después, Finalista Premio Tirso de Molina	176
4.2. Primer proceso de creación: la escritura	178
4.3. Sinopsis	180
4.4. Ejes	181

4.4.1. Conocimiento del pasado y su relación con el presente. La memoria frente al olvido	181
4.4.2. Importancia de la muerte en sus obras	186
4.4.3. Búsqueda de la propia identidad y relación con el otro	198
4.4.4. El espacio como personaje (un personaje) principal (más). Los espacios determinan la historia	206
4.4.5. Exhaustividad documental. Importancia del lenguaje específico. Amor por el lenguaje	213
4.4.6. Intertextualidad avezada e Intertextualidad cercana	219
4.4.7. Simbología/Evocación poética a través de las didascalias. Evolución a lo largo de estos veinte años de escritura	226
4.5. Puesta en escena y recepción	242

CAPÍTULO 5: *Nina*

5.1. Año 2003, Premio Lope de Vega	252
5.2. Primer proceso de creación: la escritura	253
5.3. Sinopsis	256
5.4. Ejes	258
5.4.1. Conocimiento del pasado y su relación con el presente. La memoria frente al olvido	258
5.4.2. Importancia de la muerte en sus obras	264
5.4.3. Búsqueda de la propia identidad y relación con el otro	269
5.4.4. El espacio como personaje (un personaje) principal (más). Los espacios determinan la historia	276
5.4.5. Exhaustividad documental. Importancia del lenguaje específico. Amor por el lenguaje	281
5.4.6. Intertextualidad avezada e Intertextualidad cercana	284
5.4.7. Simbología/Evocación poética a través de las didascalias. Evolución a lo largo de estos veinte años de escritura	288

5.5. Puesta en escena y recepción	303
CAPÍTULO 6: <i>La colmena científica o El café de Negrín</i>	
6.1. Premio Nacional de Literatura Dramática 2011	323
6.2. Primer proceso de creación: la escritura	325
6.3. Sinopsis	327
6.4. Ejes	329
6.4.1. Conocimiento del pasado y su relación con el presente. La memoria frente al olvido	329
6.4.2. Importancia de la muerte en sus obras	340
6.4.3. Búsqueda de la propia identidad y relación con el otro	345
6.4.4. El espacio como personaje (un personaje) principal (más). Los espacios determinan la historia	356
6.4.5. Exhaustividad documental. Importancia del lenguaje específico. Amor por el lenguaje	363
6.4.6. Intertextualidad avezada e Intertextualidad cercana	370
6.4.7. Simbología/Evocación poética a través de las didascalias. Evolución a lo largo de estos veinte años de escritura	380
6.5. Puesta en escena y recepción	393
CAPÍTULO 7: <i>Mi piedra Rosetta. Una obra de encargo para compañía</i>	
7.1. Primer proceso de creación: la escritura	405
7.2. Sinopsis	405
7.3. Ejes	406
7.3.1. Conocimiento del pasado y su relación con el presente. La memoria frente al olvido	406
7.3.2. Importancia de la muerte en sus obras	419
7.3.3. Búsqueda de la propia identidad y relación con el otro	426
7.3.4. El espacio como personaje (un personaje) principal (más). Los espacios determinan la historia	437

7.3.5. Exhaustividad documental. Importancia del lenguaje específico. Amor por el lenguaje	447
7.3.6. Intertextualidad avezada e Intertextualidad cercana	457
7.3.7. Simbología/Evocación poética a través de las didascalias. Evolución a lo largo de estos veinte años de escritura	473
7.4. Puesta en escena y recepción	493
Conclusiones	501
Bibliografía	509
Anexo I	523
Anexo II	543

AGRADECIMIENTOS

La realización de este trabajo no podría haberse llevado a cabo sin un grupo de personas que me han animado, ayudado en la recopilación de material y que, ante todo, han sido muy amables y pacientes conmigo.

Durante la realización de esta Tesis Doctoral conté con el apoyo, el consejo, el aliento y la paciencia inconmensurable de Josep Lluís Sirera, el cual no se encuentra entre nosotros en el momento en el que debo imprimir de forma definitiva estas páginas. A él le debo sobre todo la confianza en mí, en primer lugar por invitarme a conocer la obra de José Ramón Fernández y a realizar este trabajo de tesis, y en segundo lugar por hacer de mí una persona mejor. Su amabilidad, su comprensión, su capacidad de apoyar a los demás que siempre demostró con todos sus alumnos y, en mi caso, para conmigo, me convierten en una privilegiada. Tuve la gran suerte de tener a mi lado un amigo, una suerte de padre intelectual, un sustento de ánimo incesable, incansable, un docente con gran capacidad erudita y personal. Sin sus palabras de ánimo, sin su aliento, sin su cercanía en cada paso, sin su inestimable ayuda, este trabajo no habría sido posible. Escuché una vez decir a un profesor de la universidad de Valencia que es afortunado aquel que encuentra a su paso no docentes al uso, no simples profesores, sino maestros. En este caso Josep Lluís fue un gran maestro para mí, puesto que tras la docencia se escondía una persona maravillosa. Su memoria y su legado me acompañarán a donde quiera que vaya porque parte de lo que soy hoy, se lo debo a él.

En segundo lugar a José Ramón Fernández por la amabilidad que desde el primer contacto —por estas tecnologías que hoy en día usamos tanto— me acogió. Amabilidad que ha demostrado con la aportación de sus obras inéditas o difíciles de adquirir, artículos, revistas... y en el trato humano que desde la primera entrevista que se llevó a cabo en Madrid un caluroso día de junio de hace ya unos años, ha

mantenido para conmigo. Por presentarme al maravilloso equipo que trabaja en el Centro de Documentación Teatral de la escondida calle Torregalindo. Por facilitarme el acceso a las grabaciones de sus obras, sin las cuales mi trabajo hubiese quedado incompleto. Por escucharme y atenderme con una calidad humana que es difícil de expresar en pocas líneas, y por la paciencia que supone el comunicarse a través de correos en los que pedía su ayuda —sin la cual este trabajo no habría podido ver la luz. Por abrirme de par en par las puertas de su casa en Fuenllana, por hacerme sentir —tanto él como su mujer Amelia— en casa. Si su escritura es un referente de un trabajo en equipo, su afecto y aportación en este caso ha sido indispensable para la realización de esta Tesis Doctoral que espero esté a la altura de las circunstancias.

A la compañía Teatro del Zurdo por facilitarme material, así como una confianza plena para poder contar con su ayuda. En especial a Luis Bermejo, gran profesional y persona; en él se aúnan la vocación, la pasión y cercanía que demanda el teatro en general, y la dramaturgia de José Ramón Fernández en particular.

Al Dr. D. Eduardo Pérez Rasilla por facilitarme los artículos que manejo en esta tesis, los cuales me muestran una línea de la cual partir y mediante la que continuar en mi estudio. Destacar el calor humano y la cercanía de su trato por un medio tan frío y distante como lo es un correo electrónico.

A todos aquellos a los que en su día llamé por teléfono —secretaría de ARTEMAD, Centro Cultural “El Torito”, Inconstantes Teatro, Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos— para conseguir ubicar ediciones, vídeos o noticias, porque me han atendido con mucha cortesía demostrando con ello que en el teatro contamos todos y que les alegra que alguien comparta su interés por este arte.

A mi madre, la cual siempre ha creído en mí. Sus palabras, breves pero intensas: “tú puedes, tranquila, cariño”, han sido luz en este camino largo, intenso y apasionante. A mi hermana pequeña, Cristina, que con sus toques de atención me instaba a escribir y a escribir por encima de todo, así como por su desinteresado e inestimable trabajo de traducción al español de los prólogos y los artículos en otros idiomas de las obras de José Ramón Fernández. Gracias de corazón.

A Marc, esa pequeña personita que desde que nació transformó mi vida entera. Desde su llegada a este mundo ha hecho de mí una persona más fuerte, capaz de afrontar la vida desde otra perspectiva, ayudándome a relativizar los problemas y las dificultades de este camino que supone nuestra existencia. Sin duda alguna ha infundido en mí una evolución personal capaz de ayudarme en la realización de este trabajo de tesis.

A mi padrino, José Baixauli, y mis dos primos por parte materna, José y Raúl Baixauli, músicos todos ellos, quienes han atendido con cariño y paciencia mis cuestiones acerca de la música clásica, con los que he podido compartir impresiones y debatir aspectos relevantes de una de las artes más bellas.

A Sandra Barrachina y Elena Mayordomo, por acompañarme muy de cerca en este viaje y escucharme en los momentos de desesperación; a Lorena Jiménez, por compartir la pasión del teatro conmigo desde su maravilloso trabajo como actriz y por su amistad incondicional; a Rosa Sanmartín por infundirme paz y tranquilidad en situaciones de nerviosismo exacerbado, por su amistad y su calor humano; a Sacramento Rodríguez, por ser un ejemplo de excelencia en el campo científico y como persona, capaz de motivarme en las situaciones de desaliento; a Modesta Sánchez, por su capacidad de escucha y por sus inestimables consejos para volver a la calma; a Ana Indira Franco, por ser mi amiga y compartir circunstancias de abatimiento en las que siempre encontrábamos palabras de ánimo la una para con la otra; a Amparo Rumbeu por estar ahí, por escucharme; a Elena Carrascosa por ofrecerme un rinconcito de su casa donde trabajar, café e infundirme con su sola presencia paz; a Isabel Serrano por alentarme, por instigarme a que no me rindiese, por darme herramientas personales con las que trabajar... En definitiva a todas aquellas personas que han creído en mí, siempre más allá de lo que yo lo hacía. En los momentos de inseguridad, de desazón, de abatimiento y cansancio psicológico, han sido una guía, una ayuda, un apoyo para poder seguir con mi objetivo.

A los que ya no están aquí pero los siento muy cerca: mi padre Juan Félix Serrano y a mis dos abuelos maternos, Rosa y José. Gracias por esa fuerza que, muy a menudo, no alcanzaba a entender de dónde provenía.

A Aleix.

INTRODUCCIÓN

José Ramón Fernández es uno de los dramaturgos españoles con más proyección en los últimos años. Tanto es así que en 2011 recibió el Premio Nacional de Literatura Dramática por *La colmena científica o El café de Negrín*.

Su adscripción hasta hace unos años al colectivo *Teatro del Astillero*, las características que dicha adscripción supusieron en su dramaturgia, así como su compromiso con el tiempo en el que vive, son elementos que invitan a estudiar su obra de forma profunda en este trabajo de tesis.

De la escritura de José Ramón Fernández se desprende un fuerte compromiso con la problemática social del mundo contemporáneo, como es la marginalidad, soledad, inmigración, la importancia del pasado histórico para entender el presente, así como una constante preocupación por la juventud de todos los tiempos para así poder entender el cambio producido tras el paso de los años del concepto “qué significa ser joven.”

La relevancia de este autor se hace patente cuando atendemos a los premios obtenidos a lo largo de su vida, amén del Premio Nacional de Literatura Dramática 2011, como son el Premio Calderón de la Barca 1993 por *Para quemar la memoria*; finalista Premio Tirso de Molina 1998 por *La Tierra*; Premio Lope de Vega 2003 por *Nina* y la posibilidad que tuvieron estos de ser puestos en escena. No solo en el momento de ser premiados, sino en años y décadas posteriores. Es el caso por ejemplo de *Nina*, que recientemente ha sido llevada a escena por la compañía La risa de Cloe en el teatro madrileño La Guindalera el pasado marzo, con un éxito arrollador y también en mayo en Londres por Spanish Theatre Company London, lo cual hace patente muchas de las constantes que de la obra de José Ramón Fernández vamos a tratar en este trabajo de Tesis. Y principalmente pone de manifiesto la premisa

básica de su teatro: universal y atemporal, un teatro que habla de los sentimientos que le son propios al ser humano.

Mi trabajo de Tesis Doctoral se centrará en el estudio pormenorizado de cinco de sus obras, en base a siete ejes en los que hemos dividido su escritura dentro de un periodo de veinte años: 1992-2012. Una breve contextualización nos hablará de su vinculación a la sala Cuarta Pared y de su participación en el colectivo *Teatro del Astillero*.

José Ramón Fernández es uno de los dramaturgos españoles más representados en los últimos años. El éxito alcanzado en muchas de sus obras —ya no solo a nivel de premios obtenidos, sino a efectos de acogida por parte del público— no hace más que reforzar la calidad que encontramos en su dramaturgia, experimentando en muchos casos con los límites y las posibilidades de las piezas teatrales.

Así pues, bajo el criterio y consejo de mi director de tesis, Josep Lluís Sirera, quien afirmaba que: «estudiar la escritura de José Ramón Fernández es atender al panorama teatral actual en todas sus vertientes posibles» hemos analizado: la autoría en solitario, en la cual basaremos el centro y más amplio análisis. Aunque, eso sí, hemos tenido en cuenta también la autoría en colectividad, el trabajo experimental con directores y actores, dramaturgias e incluso piezas elaboradas expresamente para itinerarios dramáticos en torno a un paisaje concreto; además de una reivindicación del retorno al texto como núcleo fundamental del hecho teatral.

PRIMERA PARTE: JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ

CAPÍTULO 1: JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ

1.1. Primer acercamiento al autor

José Ramón Fernández nació en Madrid, en 1962. Es licenciado en Filología por la Universidad Complutense.

En 1993 recibió el Premio Calderón de la Barca por la obra *Para quemar la memoria* y en 1998 fue finalista del Premio Tirso de Molina por *La tierra*. En 2003 recibió el Premio Lope de Vega por *Nina*.

En 2011 recibió el Premio Nacional de Literatura por *La colmena científica o El café de Negrín*.

Ha estrenado y publicado una treintena de obras, bien escritas en solitario, bien como trabajos dramáticos colectivos; la primera pieza de la *Trilogía de la juventud* (con Y. Pallín y J. G. Yagüe), *Las manos*, recibió, entre otros, el Premio Ojo Crítico y el Premio Max de la SGAE al mejor texto en castellano 2002. Ha estrenado también cerca de veinte versiones o traducciones de textos ajenos. Sus obras han sido traducidas al inglés, francés, italiano, árabe, polaco, rumano, griego, serbio y japonés.

Es licenciado en Filología por la Universidad Complutense. Recientemente ha regresado a la narrativa, género en el que dio sus primeros pasos, con la publicación de la novela *Un dedo con un anillo de cuero*.

Como consecuencia de su trayectoria, ha sido invitado a impartir clases sobre dramaturgia en el Laboratorio William Layton, Cuarta Pared, Real Escuela Superior de Arte Dramático, Escuela de Teatro de Canarias, Muestra de Teatro de Autor Español Contemporáneo de Alicante y Universidad Complutense de Madrid.

1.2. Producción de J. R. Fernández. Obras originales y dramaturgia¹

Para quemar la memoria, premio Calderón de la Barca 1993. Se trata de la primera obra que nuestro autor escribe y con la que obtiene su primer premio de reconocimiento. Así mismo, para nuestra Tesis también será la que más extensamente analizaremos en primer lugar.

Esta obra da cuenta de muchas de las cuestiones que vamos a tratar y más adelante justificaremos el porqué de nuestra elección. Es una de las cinco obras escogidas para la elaboración del presente trabajo de Tesis Doctoral.

Cabe aquí destacar que no sólo es importante por ser la primera escrita, estrenada y publicada, sino que fue la primera traducida a otro idioma, el catalán; y en la actualidad cuenta con traducciones y ediciones en italiano, francés y serbio, en esta última lengua recientemente, en el año 2014.

Mariana, escrita en 1991²

Escribí *Mariana* en 1991; no recuerdo muy bien qué me llevó a hacerlo, sólo que puse en ello toda la entraña de que fui capaz. Es mi primer texto para el teatro que me parece digno de ser enseñado a los amigos. En 1992 tuve el privilegio de revisar a fondo aquel texto con mi amigo Ronald Brouwer, reordenando, borrando, añadiendo, con vistas a un estreno que no pudo ser. Finalmente, este texto ha tenido la fortuna de ser estrenado con imaginación y respeto poco habituales.

Utilizamos las palabras de José Ramón para situar exactamente la escritura de la obra, pero nos referimos a ella en segundo lugar porque *Para quemar la memoria* fue publicada y estrenada con anterioridad.

Esta es una obra que, como en muchas de nuestro autor, se relaciona con un personaje femenino de un dramaturgo anterior. En este caso *Mariana* remite a su

1. La fuente de información es del propio José Ramón Fernández, el cual nos ha facilitado su currículum actualizado. Ver anexo I.

2. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Palabras acerca de la guerra*. Madrid, Colección Antonio Machado, Visor, 1996.

homónima *Mariana Pineda* de Federico García Lorca. Para la lectura de esta pieza teatral, como en el caso de *Nina*, no nos es necesario conocer la obra de referencia, sin embargo, para extraer el máximo jugo y atender a sus máximas posibilidades, un lector experto convendrá en que los ecos del texto teatral lorquiano son más que evidentes, así como el personaje histórico —Mariana Pineda de Muñoz— el cual motiva la escritura del gran escritor granadino.

Bajo la estructura del monólogo, Fernández recrea el momento del encarcelamiento y pone en valor la lucha que esta heroína del siglo XIX llevó a cabo defendiendo sus ideales revolucionarios.

La obra, llevada a cualquier otro punto de la geografía mundial —como en el caso de las representaciones en Argentina y Uruguay— adquiere el cariz y el tono propio del lugar,³ demostrando así que la obra de nuestro dramaturgo es universal y atemporal, como defendemos en nuestro trabajo.

Es de destacar dentro de esta obra la intertextualidad avezada con la que trabaja el autor, que veremos más detalladamente en el eje de escritura dedicado a este aspecto.

Las mujeres fragantes, obra que junto a *El que fue mi hermano (Yakolev)* y *Monólogo de la perra roja* está publicada bajo el título *Trilogía del mal* en Teatro del Astillero.

Basada en la obra de Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray*, donde el protagonista “es la metáfora de un ser desengañado, cínico, sin escrúpulos ni ilusiones, producto de nuestro tiempo y del mal radical encarnado en la pieza por los horrores de la guerra de la ex-Yugoslavia.”⁴

3. *Mariana* fue puesta en escena el 8 de septiembre de 2012 en Buenos Aires con motivo del IV Festival Buenos Aires Gran; por la compañía venezolana Estival Teatro.

4. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Trilogía del mal. Las mujeres fragantes, El que fue mi hermano (Yakolev), Monólogo de la perra roja*. Madrid, Teatro del Astillero, núm. 26. Prólogo de Irène Sadowska Guillon. Pág. 6.

Una historia de fantasmas es una de las comedias de la trilogía del Zurdo, lo que se ha venido llamando *Comedias Zurdas*, que incluyen ésta, más *Hoy es mi cumpleaños* y *Un momento dulce; la felicidad*.

Escrita a pie de escenario junto al director y los actores de la compañía del Teatro del Zurdo, la obra nos demuestra, como vamos a defender a lo largo de todo nuestro trabajo, que J.R. Fernández atiende a los aspectos más importantes del ser humano. Un teatro que sobradamente nos da muestras y más muestras de que su escritura versa acerca de las personas y su escritura es una escritura comprometida con su tiempo.

Mano amarilla, Yo seré mano amarilla. Tomando como punto de partida la historia de Bufalo Bill, esta obra profundiza y reflexiona acerca de las costumbres y creencias de la cultura indígena. En boca de un protagonista indio se ponen en contrapunto la manera de hacer de “los blancos” frente a los indios americanos. De la lectura se desprende que los occidentales tenemos muchas carencias en nuestra forma de relacionarnos con la tierra y nuestros semejantes, pilares básicos de la toma de conciencia acerca de nuestra relación con el otro. La obra invita a la reflexión y al cuestionamiento de qué valores poseemos y si estos son los más correctos. Es una invitación a no creernos el paradigma de lo que consideramos que debe ser. Hay otras formas de vida que quizás nos convendría aprender: que no debería haber seres humanos que se consideren superiores a otros y con derecho a matar indiscriminadamente. Habla de la masacre de Wounded Knee, a finales del siglo XIX, en la que murieron centenares de indios, en su mayoría mujeres y niños.

La tierra

Finalista del Premio Tirso de Molina 1998. Finalista del Premio Valle-Inclán 2009. Una de las obras magistrales de Fernández, no sólo por ser finalista de un gran premio. En ella, como analizaremos pormenorizadamente en el capítulo dedicado al análisis de esta obra, se encuentran todos y cada uno de los ejes de escritura de nuestro autor. Traducida y editada al francés y al griego, puesta en escena en las capitales francesa y griega, llevada al escenario en Chile, a lo largo de la geografía española: Murcia, Sitges, Madrid... Se trata de una gran obra que le

otorga a su autor un nivel teatral extremo y que invita a defender la tesis que venimos proponiendo. Traducida al rumano y publicada en este idioma. Recientemente editada y traducida por Enrico di Pastena al italiano.

Si amanece nos vamos

Esta pieza teatral toma como punto de partida un grabado de Goya en el cual se ven unas brujas horribles. Debajo del grabado⁵ se lee: “Si amanece; nos vamos.” El enfrentamiento entre la Razón y la ignorancia, la renovación y la tradición se ven ilustradas bajo la crítica de este magnífico pintor.

Por su parte, Fernández, toma este grabado para hablar de los miedos de los seres humanos, la actitud ante las tragedias y de lo particular, una historia familiar como cualquier otra, hace extensa la problemática que nos es común y general a todos. Es esta obra una muestra más de lo que venimos defendiendo en nuestra Tesis: las historias nos trascienden, nos enseñan, nos hacen reflexionar.

Me perdí en tus ojos

Una de esas obras en las que vemos cómo la música es una constante muy importante en la obra de nuestro autor.⁶ Las palabras tienen ritmo y melodía en su composición. Es más, es un verso de una canción de Camarón de la Isla.⁷

“Escrita y pensada para ser interpretada por actores y bailarines”,⁸ esta pieza habla de la desgracia de los que tienen que sufrir guerras, hambre y que por ello marchan de su tierra a expensas de perecer en el intento. Y habla del amor que no entiende de naciones, de colores, de culturas, del amor puro que se resume en “me perdí en tus ojos”.

5. DE GOYA Y LUCIENTES, Francisco: *Si amanece; nos vamos* es un grabado de la serie Los Caprichos. Está numerado con el número 71 en la serie de 80 estampas. Se publicó en 1799.

6. Prueba de ello es su intervención en el seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y nuevas tecnologías, donde en las sesiones dedicadas al Teatro y Música en los inicios del siglo XXI, José Ramón Fernández intervino con la ponencia: “La música en mi obra *Mi Piedra Rosetta*”.

7. CAMARÓN DE LA ISLA: *Tres luceros*. “Me perdí por tu ojos / Por ti gitana / y me duelen las venas / y me duelen las venas / por tu mirada ole y ole / por tu mirada lerelerelere.”

8. Es la descripción exacta que hace José Ramón en su currículum vitae. Vid. Anexo I.

Nina. Premio Lope de Vega 2003.

La importancia de *Nina* trasciende al hecho de haber obtenido un premio de relevancia. La protagonista de esta obra es uno de esos personajes complejos, elaborados y como se suele decir “con carne”. *Nina* nos trasciende, nos conmueve, nos “toca”. Hablaremos más extensamente de ésta y otras de las características de la obra en el apartado dedicado a ella. Cabe aquí destacar que *Nina* sigue viva, puesto que ha sido recientemente representada en Madrid y Londres.

Hoy es mi cumpleaños

Una de las piezas que pertenece a la trilogía del Zurdo, a las *Comedias Zurdas*. Escrita a través de una propuesta de Luis Bermejo y del trabajo con los actores de Teatro el Zurdo, esta obra habla de la frontera que supone en la vida cumplir los treinta. Como hemos apuntado anteriormente, Fernández se pregunta “¿qué significa ser joven?”. A través del trabajo con los actores a pie de escenario la historia que nos cuenta nos es cercana, por ello nos emociona y consigue su propósito: hacernos conscientes y reflexivos acerca del paso del tiempo y de nuestro lugar en el mundo.

El que fue mi hermano (Yakolev)

Una de las grandes obras que por límites de extensión no hemos podido analizar pormenorizadamente, aunque hablaremos de ella. Con motivo del trágico accidente del avión Yak-42 en mayo de 2003, nuestro autor se hace eco de la injusticia que sufren los familiares de las víctimas. Se establece una defensa a ultranza de la necesidad de la verdad, aquella verdad que permita a los fallecidos descansar en paz; poder descansar cuando sus familias encuentren respuestas a sus preguntas y responsables que asuman lo ocurrido. A día de hoy no se ha asumido ninguna culpabilidad por parte de los responsables del accidente, que sin lugar a dudas, se podría haber evitado.

De resaltar es que la obra ha sido traducida al francés y recientemente al serbio. Lo cual da muestras de lo que venimos defendiendo: el teatro de Fernández es comprometido con su tiempo y a la vez atemporal y universal, pues las desgracias son inherentes a toda la geografía mundial.

Monólogo de la perra roja

Otra obra que toma como partida un referente externo, como lo es en este caso el cuadro “El Suicidio” de George Grosz. Es un monólogo en boca de la perra roja que aparece abajo a la derecha del cuadro. Por medio de las palabras de la protagonista, somos conscientes del horror de la guerra, de la primera guerra mundial y de cómo una ciudad y sus habitantes son devastados por las consecuencias de la contienda. Al horror que quiso reflejar Grosz en su pintura, nuestro autor le pone voz, lo describe; se mete en el cuadro y externaliza la historia. Fernández quiere contar la historia que narra el cuadro a través de su arte, el teatro. Para tocarnos, para no dejarnos impasibles ante el horror, para concienciarnos en un compromiso de saber qué pasó en miras a que no vuelva a suceder. Aprender del pasado para entender el presente y así conseguir un futuro esperanzador.

Sueño y Capricho

Texto expresamente creado para un itinerario dramático en el Jardín del Capricho de la Alameda de Osuna. Para nuestro autor este encargo fue un regalo, porque gracias a su texto pudo hacer soñar al público.⁹ A través del recorrido por los jardines y acompañados de personajes ilustres tales como Boccherini o Goya, entre otros, se nos cuenta la historia del lugar y de quienes lo habitaron.

Un acierto indudable y una clara muestra de un eje de escritura de Fernández, como lo es el cuarto: El espacio como personaje (un personaje) principal (más). Los espacios determinan la historia. Pero ya lo veremos más detenidamente en su momento.

Un momento dulce. La felicidad

La tercera de las *Comedias Zurdas*. Esta obra destaca por ahondar en aquellos elementos que se relacionan directamente con nuestro pasado a través de la

9. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Sueño y capricho*, Editado por el Área de Gobierno de las Artes del Ayuntamiento de Madrid. Junio 2006. “A veces la vida te hace estos regalos”, título de la introducción que escribe José Ramón Fernández, leemos: “Es la aspiración de todos los que trabajamos en la preparación de un espectáculo: Hacer soñar al público.” Pág. 5.

memoria. Una obra que destaca por la complicidad entre autor/actor-espectador, que no deja indiferente y con la que a uno le entran ganas de tomar conciencia de su vida en relación a su familia y amigos. Una declaración de intenciones en torno al hecho de que recordar es volver a vivir.

El barco encantado / La memoria del agua

Dos piezas breves que se relacionan y complementan haciendo de ambas una sola. Dos historias acerca de las raíces y de la importancia del pasado para entender el presente y el futuro. Reflexiones acerca de la bondad de las personas sin importar su origen y de la importancia del ser humano acerca de sentirse parte de un lugar del mundo, de eso que llamamos “nuestra tierra”. Necesidad de poner en valor los grandes textos, las grandes historias que trascienden continentes: *La memoria del agua* se hace eco de la traducción de *El Quijote* al chino.

En estas dos obras vemos cómo una llama a la otra.¹⁰ En la dramaturgia de nuestro autor encontramos muchos casos como este, como analizaremos.

El caballero

Esta obra está basada en la figura de Amadís de Gaula. A través de las hazañas de este gran caballero se ponen en valor las cualidades que necesitamos hoy en día: valentía, lealtad, bonhomía, búsqueda de la justicia y atención a los que nos necesitan. Podemos decir esto porque la escena final de la obra relata un encuentro entre Amadís y Don Quijote en el que ambos se sienten afortunados al reconocerse por lo que sus hazañas trascienden. Las historias de estos caballeros, nos dice Fernández¹¹ en boca de Urganda:

Cuando los siglos quieran nombrar a los leales amadores y a los más nobles caballeros, unos dirán Quijote y otros Amadís. Cuando quieran decir dulce amor y

10. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Yo soy Don Quijote de la Mancha y otros juegos con Cervantes*. Valencia, Episkenion, Octubre 2014.

“Esta es la gran historia del **barco encantado**, en la que el valeroso caballero Don Quijote y su fiel escudero Sancho Panza llegan a las orillas del río Ebro, y encuentran un barco que los llevará a recorrer los mares en busca de aventuras.” Pág. 203, *La memoria del agua*.

“O tal vez Asia, amigo Sancho”, en referencia a los protagonistas asiáticos de *La memoria del agua*. Pág. 209, *El barco encantado*.

11. *Op. cit.*, pág. 156.

firmeza y ferrosura, unos dirán Dulcinea y otros Oriana. Cuando los siglos quieran nombrar a servidores fieles y honrados, unos dirán Galandín y otros Sancho.

El autor recupera lo relevante de los personajes que todos, de forma más o menos precisa, conocemos:¹²

Cuando los siglos nombren a Don Quijote y a Amadís, a Gandalín y a Sancho, a Oriana y a Dulcinea, será para decir que el amor verdadero existe; que existen los amigos leales; que existe la justicia; que existen la palabra y la verdad.

[...] Habrá mil aventuras de Amadís y te estarán esperando. Dormirán dentro de un libro mientras vienes.

Con estas palabras, el dramaturgo invita a la lectura de los clásicos no tanto por ser textos canónicos, sino por ser estandartes de valores que en la actualidad se encuentran desaparecidos. Esta idea de la bondad en el ser humano la llevará a su máximo exponente en la figura de Don Quijote en su obra *Yo soy Don Quijote de la Mancha*, como veremos en su momento.

Babilonia

Sirvan las palabras de Linda Materna¹³ para referirnos a esta obra:

En *Babilonia*, José Ramón Fernández nos recuerda que debemos tomar la responsabilidad de nuestras acciones y ver la muerte y el sufrimiento de los otros como potencialmente propios. La memoria histórica debe ser revisitada, revisada y mantenerse viva, y los individuos, comunidades, naciones y artistas como él mismo deben dar testimonio de los horrores de la guerra. Lo más importante: debemos buscar en nuestras vidas individuales el modo de reconocer y abrazar nuestra común humanidad y en ese pequeño acto ayudar a poner un final al fratricidio y a la venganza.

Nuestro autor, como venimos apuntando es ante todo una persona

12. *Íbidem*. Últimas palabras que profiere Urganda y que cierran la obra.

13. Professor of Spanish and Director of the Rider Center for International Education in New Jersey, USA. Introducción de la edición de *Babilonia, El que fue mi hermano (Yakolev) y Monólogo de la perra roja*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2011, pág. 19.

comprometida con su tiempo. Y el tiempo en el que vive y escribe, está plagado de guerras que si uno se para a pensar son igual de intemporales y universales, como él dice¹⁴ en boca de las actrices que hablan al público:

Esta guerra es como todas las guerras. Por eso, lo que ven los ojos de la reina y la esclava se parece a lo que vieron los ojos de un español en 1810. Por eso se parece a lo que veis vosotros en las fotografías y en las noticias que os cuentan a la hora de comer.

La colmena científica o El café de Negrín

De vital importancia es esta obra y el motivo no reside únicamente en haber sido galardonada con el mayor de los premios con que a un autor de teatro se le pueda premiar: el Premio Nacional de Literatura Dramática 2011.

Podemos escuchar al propio Fernández¹⁵ decir que esta obra no es un premio a su trayectoria sino a la obra y que ésta fue posible gracias a la ayuda de muchos. Rescatamos estas palabras dentro de su conferencia porque confluyen en ellas varios elementos destacables dentro de la dramaturgia de nuestro autor, así como un constante agradecimiento por parte de éste hacia todos aquellos que hacen posible el teatro. “Mi idea acerca de la literatura dramática es la escritura de un texto con la ayuda de mucha gente”, nos dice.

La colmena científica o El café de Negrín es una de las cinco obras que vamos a analizar muy detenidamente en base a los ejes de escritura del dramaturgo. Simplemente destacar que la grandeza de esta obra la ha llevado —ahí es nada— a ser traducida al serbio y al japonés.

14. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Babilonia, El que fue mi hermano (Yakolev) y Monólogo de la perra roja*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2011, pág. 28.

15. Sesión del Ciclo Premios Nacionales celebrada el 24 de octubre de 2012 en la Biblioteca Nacional de España. Conferencia a cargo de José Ramón Fernández, Premio Nacional de Literatura Dramática 2011 por *La colmena científica o El café de Negrín*.

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=cBWP1L-48ZM>. (Última fecha de consulta: octubre de 2015).

La ventana de Chygrynsky

La última de las *Comedias Zurdas*, una obra que consigue arrancar una sonrisa al espectador a pesar de hablar de temas tan importantes como la soledad que se vive en las grandes ciudades o la nostalgia del emigrante. A través de lo cómico la historia nos traspasa y nos toca, haciéndonos partícipes de la fantasía que en ella se produce: una traductora-intérprete que puede escuchar los pensamientos de un presidente de la comunidad que se quiere suicidar pero no lo dice; un soñador que se despierta cada día en un lugar del mundo distinto; una vendedora de colchones aficionada culé... Y un monstruo de la infancia que sabe lo que sueñas y te recuerda tus ilusiones y anhelos de cuando eras niño... Además del fugaz jugador del Barça, Dmitro Chigrinskiy, que es elegido por nuestro autor porque¹⁶ “[...] tiene un **aire de santo**, un tipo muy fuerte, con una sonrisa muy limpia. Que parece que acaba de bajar de la montaña y **no sabe lo que es la maldad de la gente.**”

Ser un autor comprometido con su tiempo implica dar valor a aquello de lo que carece la sociedad, como lo es la necesidad de la bondad. A través de la figura de Don Quijote ahondará más en este aspecto y reivindicará dicha necesidad en nuestros días. Debemos recuperar el sentido de vivir en sociedad en un mundo al que el capitalismo ha llevado a ser cada vez más individualista.

Wild Wild Wilde (La locura de los besos)

Una obra publicada *on line* recientemente a través de la Sala Cuarta Pared.¹⁷ A partir de *De profundis*, de Oscar Wilde nuestro autor recupera la figura del escritor como ser humano; un hombre que a través de las dificultades se conoce a sí mismo, como el mismo Wilde escribió:¹⁸

Es trágico que tan pocas personas posean su alma antes de morir. La mayoría son otras personas. Sus opiniones son las de otros, su vida un remedo, sus pasiones una

16. En una de las versiones de *La ventana de Chygrynsky*, José Ramón Fernández incluye las conversaciones de actores y director del Teatro del Zurdo. En ellas leemos estas palabras que acabamos de citar. El subrayado es nuestro.

17. http://www.lalineamarilla.es/wp-content/uploads/2015/03/Texto-completo_WILDE-CUARTA-PARED-2015.pdf (Última fecha de consulta, octubre 2015).

18. WILDE, Oscar: *De profundis. La balada de la cárcel de Reading y otros escritos carcelarios*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, págs. 102-104.

cita. Cada ser humano debe ser el cumplimiento de una profecía. Porque cada ser humano debería ser la realización de un ideal.

Fernández reflexiona acerca del sentido de la vida de los seres humanos: el amor. Oscar Wilde sufrió prisión durante dos años por amar a alguien más allá de la razón. El personaje de Antonio Machado, que introduce y finaliza esta obra ilumina, al cabo, la visión de nuestro autor:¹⁹

Me llamo Antonio Machado y escribo poesía. Cuando tenía veinticuatro años viajé con mi hermano a París, para trabajar como traductores en la editorial Garnier. Allí conocí una tarde al escritor Oscar Wilde. A lo que quedaba del escritor Oscar Wilde. El hombre que escribió una de las más grandes novelas de su época, las mejores comedias de aquellos años, cuentos maravillosos e inolvidables. **Un hombre que no midió su amor a los otros y que fue destruido por un mundo odioso e infame.** El hombre que yo conocí estaba llamando a la muerte. La encontró apenas unas semanas después. **La muerte se llevó su corazón generoso y a nosotros nos dejó la vergüenza.**

La vergüenza de la que habla Fernández en boca de Machado la hablaremos cuando tratemos de forma pormenorizada *La tierra*.

Las tres notas. Pieza de teatro para niños.

Una vez más nos encontramos ante una obra inédita, la cual podemos trabajar gracias a que nuestro autor es generoso como pocos.

Esta obra, pensada para ser representada ante niños, es un juego musical. A través de la música se reflexiona acerca de la memoria y de los recuerdos —temas muy recurrentes en la obra de Fernández.

Mediante la búsqueda de una evocación pasada, de un momento de antaño que una de las protagonistas no consigue recordar, se teje toda una reflexión acerca de quiénes somos y de dónde partimos. El conflicto que mueve la historia, una de

19. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Wild, Wild, Wilde (La locura de los besos)*. http://www.lalineamarilla.es/wp-content/uploads/2015/03/Texto-completo_WILDE-CUARTA-PARED-2015.pdf (Última fecha de consulta, octubre 2015). El subrayado es nuestro.

las niñas que tiene que cantar en un festival no consigue pronunciar tres notas: mi, fa y sol, se resuelve cuando escucha a su abuela, ya fallecida, cantándole en una grabación cuando era pequeña. La solución a nuestros problemas, por pequeños que estos sean, es la memoria, el recuerdo, que no caiga en el olvido; eje de escritura recurrente de nuestro autor y que se alza como estandarte de toda su obra dramática, en tanto que pertenece a la promoción del Teatro de la Memoria.²⁰

El libro infinito. Pieza de encargo para celebrar el tercer centenario de la Biblioteca Nacional de España.

Cuatro personajes nos acompañan en una visita por las salas de la Biblioteca Nacional de España: Felipe V, Barbieri, Goya y Cervantes. Dirigen nuestra mirada hacia los tesoros que allí se conservan, el lugar donde descansan los sueños de algunos de los hombres ilustres que han formado la cultura española. Sin cronología lineal en la participación de los personajes nos adentramos en la historia de la construcción de la Biblioteca, así como en la creación de estos ilustres: *El barberillo de Lavapiés*, zarzuela de Barbieri; los grabados de Goya y por último Cervantes hablando de su vida como soldado, antes de escribir *El Quijote*. A través de estos tres magníficos representantes del arte y la cultura españolas en tres de sus vertientes —música, pintura y literatura— se nos habla de otros tantos que duermen en las salas de este edificio que es la biblioteca, esperando a que los que allí se acerquen les hagan despertar. Las referencias que se citan nos invitan a acercarnos a este lugar para así conocer nuestro pasado, dar valor a la memoria de estos artistas y que no caigan en el olvido.

Yo soy Don Quijote de la Mancha

Como dice el personaje de ACTOR/QUIJOTE:²¹

Don Quijote salió hace siglos de la novela y anda por ahí; la gente no se sabe más que tres o cuatro frases, pero ÉL está en el corazón de la gente y perdona que me

20. Veremos este aspecto ampliado en el apartado 1.3 dedicado a “Promoción a la que pertenece”.

21. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Yo soy Don Quijote de la Mancha y otros juegos con Cervantes*. Valencia, Episkenion, Octubre 2014, pág. 43.

ponga cursi pero esa es la verdad. Don Quijote se nos viene a la cabeza cada vez que alguien hace algo bueno, cada vez que alguien no se comporta como un hijo de puta, así de sencillo. Un tipo que devuelve un dinero que se ha encontrado en la calle, un alcalde que no roba, un jubilado que pasa las tardes ayudando en un comedor o en un sitio de esos que reparten ropa: tontos, bobos, inocentes, quijotes. Pues eso es lo que quiero ser yo de mayor, como esos locos que hacen cosas por la gente en vez de aprovechar el río revuelto. Ese es Don Quijote. Eso es lo que la gente tiene que leer en mi cara. Y no solo eso, porque dentro del Quijote está el rey Lear; y Max Estrella. Todo está ahí dentro. Todos los personajes que no he tenido tiempo de hacer están dentro de este señor de la Mancha.

Cervantes es para nuestro autor, una fuente inagotable de recursos, el escritor más importante de la literatura española, sin lugar a dudas. Con esta dramaturgia se le brinda un homenaje; Fernández y Bermejo con su magnífica dirección consiguen que el espectador se sienta movido a leer la gran obra cervantina. Y a rescatar la bonhomía que tan necesaria nos es en nuestros días, puesto que nuestro dramaturgo, como defendemos, es un escritor comprometido con su tiempo.

Mi piedra Rosetta

Esta es la última de las obras que analizaremos de forma pormenorizada atendiendo a todos los ejes de escritura de nuestro autor. Podemos aquí apuntar que en esta obra las didascalias son pura poesía. Una obra con mensaje comprometido y que nos invita con su lectura a la reflexión, como no podía ser de otra manera. Con ella se cierran los veinte años de escritura que en este estudio nos ocupan.

Por lo que respecta a lo que nuestro autor considera “**piezas breves**” cabe destacar cómo en unas breves páginas se pueden condensar personajes con tanta psicología y bagaje biográfico, así como la trascendencia de los mismos de cara a la reflexión.

En *El silencio de las estaciones* nos encontramos con dos personajes femeninos que se reencuentran después de muchos años. En palabras del propio autor:²²

En *El silencio de las estaciones*, una mujer regresa. En el apeadero, se encuentra con otra mujer más joven que va a tomar el próximo tren. Hablan, se conocen, discuten sobre la decisión de la joven. Se podría concluir que son hermanas, que han huido de la misma historia maldita, de la desgracia dentro del dulce hogar. Pero la conversación nos lleva a sospechar que esa mujer que regresa tal vez se ha encontrado en el apeadero consigo misma, con la muchacha que huyó hace tiempo, en el mismo instante de la huida, por el capricho de un bucle del tiempo.

Esta obra fue puesta en escena junto a *Si amanece nos vamos* bajo el título *Conversaciones en la oscuridad*. El autor nos dice acerca de esta circunstancia:²³

Dos textos de escritura compleja, que desarrollan situaciones similares y un cercano paisaje de derrota. Dos textos escritos con seis años de diferencia. Se podría pensar que fueron acercamientos a otro texto más convencional que fue *Nina*. Dos textos con títulos prestados, de Ibsen y de Goya. Dos textos muy míos. Dos textos que podrían ir precedidos por la cita que comienza el segundo: “El animal que llevo dentro no me ha dejado nunca ser feliz”. Todo en ellos está bañado por la sangre de la melancolía.

Coincidimos plenamente con las palabras del autor y añadimos que en todos estos personajes femeninos planea el personaje femenino de la Nina chejoviana y de algún modo, incluso Nora, de *Casa de muñecas*, de Ibsen, con la distancia entre el drama familiar del escritor noruego y las situaciones de estos personajes. Pero sí podemos hablar de la dimensión psicológica que J. R. Fernández les otorga a los personajes femeninos, que a lo largo de la historia universal han tenido más dificultades para abrirse camino en pos de una igualdad que aún a día de hoy no es real en nuestro país, por poner un ejemplo.

22. FERNÁNDEZ, José Ramón: Palabras con motivo de la puesta en escena en el Teatro Lagrada de Madrid el 28 de diciembre de 2009, junto con la obra *Si amanece nos vamos*, bajo el título *Conversaciones en la oscuridad*. Texto recogido en un documento pdf. cedido por el autor y sin publicar.

23. *Op. cit.*

Con respecto a *El cometa*, Manuela Fox escribe:²⁴

[...] texto breve, protagonizado por tres mujeres, y se centra en la deshumanización causada por la guerra. El contexto es indefinido, no hay referencias ni cronológicas, ni espaciales, por lo que el mensaje que surge se puede considerar **totalmente universal**. Se muestra la cotidianidad de la guerra desde un punto de vista grotescamente deformado y con un matiz de humor negro, que convierte el entorno donde se mueven los personajes en un matadero, metáfora que atañe incluso al **lenguaje, muy específico** (mandil, tajador, eslabón). La escena y los diálogos están dominados por ruidos de guerra y lo que domina en el breve texto son los efectos de la guerra en las personas: la locura, encarnada por la anciana que "saca de la bolsa una mano ensangrentada y comienza a mordisquearla con la mirada perdida" (Fernández 1996: 37), o el trastorno de la realidad, el cinismo, la suspensión de la ética, simbolizados por las dos mujeres que actúan como matarifes con las víctimas, y por el soldado que explica entusiasmado la mayor eficacia de las balas de cruz que "cuando entran en el cuerpo estallan, en vez de salir por el otro lado" (Fernández 1996: 34). Otro elemento que sobresale es la idea de las víctimas civiles como daño colateral, que surge con la intervención del soldado libertador que parece más sensible a la belleza de un edificio medio caído que a la gente que han matado: "qué belleza. Es una pena, estas cosas. Seguro que esta ciudad era preciosa" (Fernández 1996: 33). La pieza termina con las dos mujeres-carniceras que se alejan del escenario con el soldado, aún vivo, mientras la anciana recuerda con añoranza cómo se hacía la matanza de los cerdos en su pueblo, en un sugerente paralelismo.

Sirvan estas palabras de Manuela Fox para reforzar la idea que ya apuntábamos en el Trabajo de Investigación y que ampliamos en este trabajo de tesis: la escritura de José Ramón Fernández es una escritura comprometida con su tiempo. Se trata de una escritura que se nos muestra universal, puesto que podemos encontrar guerras a lo largo y ancho de la geografía mundial. El segundo aspecto que hemos destacado de las palabras de la profesora italiana es el del lenguaje, que analizaremos de forma más amplia en el apartado dedicado a los ejes de escritura.

24. Fox, Manuela: "El tema de la guerra en el teatro de José Ramón Fernández", *Estreno*, Otoño de 2014, pág. 85. El subrayado es nuestro.

1898 se incluye también en la edición bajo el título *Palabras acerca de la guerra* y además en la edición del teatro del Astillero, Ventolera-Rotos. La profesora italiana Manuela Fox dice acerca de esta obra:²⁵

La última pieza de la trilogía es *1898* (1995): en un viaje de Filipinas a España, dos soldados, de vuelta a casa tras luchar en las colonias, pelean por dinero, hasta que uno mata al otro. Pero el asesino, para salvar su dinero y sus documentos, deberá luchar con otro militar que ha presenciado la escena, en una espiral de violencia que parece no tener fin. Fernández nos muestra aquí cómo **la violencia contagia la humanidad de las personas**. Paradójicamente el barco donde luchan los soldados está esperando un cargo de uniformes para regresar a la patria vestidos dignamente ("El glorioso ejército tiene que llegar a tierra con ropa y zapatos, como si fuéramos gente", [42]), pero su actitud es exactamente lo contrario: la de lobos hambrientos y vengativos, postura que recuerda a la enunciación latina *homo homini lupus*.

La violencia a la que se refiere Fox tiene ecos en muchas de las obras de Fernández, que considera al ser humano capaz de lo peor —la guerra, la barbarie, la violencia desmesurada— y de lo mejor —las grandes óperas, novelas, pinturas, obras de arte valiosísimas— de este mundo.

Dos es una obra que habla de los tabúes, de la carencia de libertad, de la cotidianidad de una vida en dictadura. Situada en el taller de una empresa de transportes, dos hombres mantienen un diálogo acerca de fútbol y de cine. Es una pieza breve —de apenas ocho páginas— pero en la que se concentra toda la significación posible de una vida regulada por el silencio y por el miedo a significarse de alguna manera. Al final se nos abre una puerta hacia el tema de la homosexualidad. ¡Qué difícil debía resultar en ese tiempo no atender a lo que el régimen dictaba: iglesia y tradición! En la obra se nos invita a conocer cómo debía comportarse la gente en su trabajo para no ser señalado, repudiado, marginado... Leemos:²⁶

25. *Op. cit.*, pág. 86. El subrayado es nuestro.

26. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Dos*, en *Ventolera. Rotos*. Madrid, Teatro del Astillero, 1998, pág. 78.

No se trata de que me molestes a mí. No puedes ir por ahí hablando del maquis como quien habla del tiempo. Te lo digo por eso. Y encima, con lo del futbol te estás significando. Deberías enterarte un poco. Por lo menos para decir cuatro bobadas, como casi todos. Aquí, de todo el taller sólo vamos al futbol tres, y uno es del Atleti, así que no cuenta. Tú con decir lo que dicen los demás y lo que oigas en la radio ya te vale. Yo lo digo por tu bien.

La obra invita a la reflexión de todos aquellos temas que en un régimen dictatorial quedan al margen, que quizás nadie se pregunta, de los que nadie habla. Él los trata desde unos personajes intensos, con pasado, con psicología, que nos tocan en lo más hondo y nos transmiten una invitación a la reflexión.

La hierba²⁷

El fútbol debería ser ante todo un juego, y este volumen tiene también la vocación del juego. Convocar a una serie de autores de todo el estado, en un momento de espléndida creación textual en la que se encuentra nuestra dramaturgia, para que desde su propia óptica del asunto y específica manera estética de encararlo, nos propusieran un mosaico de piezas teatrales breves que juntas formasen una geografía temática común. Los condicionantes: el referente futbolístico, no más de diez folios y la entrega en una fecha concreta, en lo demás, libertad absoluta.

La obra, de tan sólo seis páginas nos dibuja los sueños de aquellos que aman el futbol. Cuatro personajes masculinos: camarero/parroquiano, que ponen en el foco la organización que se puede encontrar en este deporte; chico con balón/chico sin balón que hablan de las peripecias de las que son capaces cuando juegan. La conversación que mantienen los primeros nos denota la pasión del juego, la admiración hacia los grandes jugadores y el sueño truncado del camarero tras una lesión cuando era joven. Los muchachos hablan de las grandes figuras de antaño como lejanas y relacionadas con el padre de uno de ellos. Ambos diálogos son reveladores de una mirada particular al futbol, que cristaliza la visión propia de

27. *Al borde del área*, Varios autores. VI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. Alicante, 1998. Introducción de Guillermo Heras, pág. 7.

nuestro dramaturgo: su pasión por el Barça y cómo a través de los sueños uno vive su ilusión. Cuando el camarero despierta de sus sueños huele la hierba del campo de fútbol; los olores evocan recuerdos pasados, este recurso es muy usado en la escritura de José Ramón Fernández.

El criado del rico mercader

Texto breve en extensión que destaca por su condensación de referentes cultos. Referencia al filósofo Ludwig Feuerbach, padre intelectual del humanismo ateo contemporáneo en una obra donde uno de los protagonistas es Dios Padre Todopoderoso. Así mismo se refiere a la representación dramática en la radio de Orson Welles, en Octubre de 1938 y que pone de manifiesto la susceptibilidad de la gente para creer a los medios.

Diálogo jocoso que mediante guiños reflexiona de forma velada acerca de la muerte, el destino y la concepción que cada uno de nosotros tenemos de Dios —en caso de creer en su existencia. Un locutor que se encuentra entrevistando, o más bien acaba de ser él el entrevistado, al Ser Supremo Omnipotente. Al final de la obra Dios comienza a narrar una fábula antigua: *El criado del rico mercader*, que da título a la obra, simbolizando así la ironía de cómo al intentar alejarnos de nuestro destino nos acercamos a él. Se desprende por tanto que el locutor va a morir.

Juan Belmonte

Ante la propuesta de escribir sobre una noticia del día en que nació cada dramaturgo que participa en este trabajo colectivo, José Ramón Fernández escoge el fallecimiento de Juan Belmonte. La figura del famoso torero que se codeaba con autores de la Generación del 98 y con el mismísimo Valle-Inclán con quien tuvo una gran amistad. Persona culta, amante de la lectura, se suicidó el 8 de abril de 1962 porque, en palabras de nuestro autor en la pieza teatral:²⁸

B.- ¿Por qué te has matado?

BP.- Me pesaba la vida.

28. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Juan Belmonte* dentro de la publicación de teatro colectivo que lleva por título *La noticia del día*, Madrid, La Avispa, 2002, pág. 114.

Un tema recurrente dentro de la obra de nuestro autor es la muerte psicológica en la que viven inmersos muchos de sus personajes, una muerte en vida. Pero de ello hablaremos más extensamente en el apartado correspondiente a la muerte.

Ombra della sera.

Pieza brevísima que nos hace reflexionar acerca de la muerte y de los muertos. El final de la pieza nos da la clave:²⁹

—Las sombras.

—¿Qué?

—Las sombras. Las sombras de la tarde. He visto la sombra de la gente por la tarde. Un niño tenía la sombra de un perro. Una mujer tenía la sombra de un hombre alto con una maleta. **La mayoría de la gente tenían sombras de muertos.** Salí corriendo. **No he visto mi sombra. No quiero ver mi sombra.**

Obra que se incluye dentro de una recopilación de once piezas breves realizadas durante el Taller de escritura Ateneo de Madrid 2001 que promovido por la Asociación Teatro del Astillero y coordinado por Guillermo Heras, buscaba una reflexión desde la escena acerca del texto de Sigmund Freud "Lo siniestro".

Por lo que respecta a **Meteco** como pieza brevísima, lo primero que nos llama la atención es el título: "meteco", vocablo que proviene del griego μέτοικος, que significa extranjero. Si atendemos a la formación del término griego, encontramos que proviene a su vez de μέτα , 'cambio', y οικος, 'casa'; es decir, 'aquel que ha cambiado de residencia'. ¿Qué significan estas consideraciones dentro de esta breve pieza teatral? Que existe un conflicto entre los dos protagonistas, padre e hijo adolescente (sin importar si es hijo o hija). Las diferencias generacionales, la significación de la juventud es algo que vemos en la escritura de J. R. Fernández y que aquí se ve dramatizado más si cabe por el hecho de la distinta procedencia. El padre nació lejos, no se nos dice dónde, el adolescente es nacido en

29. TEATRO DEL ASTILLERO: *Umheimliche-Lo siniestro*. Madrid, 2002, págs. 21-24. El subrayado es nuestro.

España y reniega del progenitor, diciendo que éste ha muerto. Intensa situación que se nos desprende a través de los pensamientos de cada uno de los personajes. Invitación a la reflexión.

Cabe aquí destacar que en la reciente obra *J'attendrai*³⁰ el personaje Yo se refiere a esta pieza breve para hablar de una necesidad vital:

Yo.— Escribir esas páginas para Laura fue la manera de darte cuenta de que serías incapaz de escribir aquella obra de teatro.

Yo.— Ya habías publicado en Diagonal una escena, o una pieza corta, porque aquellas páginas eran una obra independiente si se quería. Se titulaba **Meteco**.

La necesidad vital a la que nos referimos es aquella que le mueve a escribir como salvación. La salvación a través del arte porque “el arte nos salva la vida”.

La misma arena es un texto escrito para una jornada sobre el Sáhara en la Universidad Carlos III. Fue lectura dramatizada, junto a textos de Lola Blasco, Antonio Rojano e Itziar Pascual. En ella se reflexiona acerca del conflicto del Sáhara Occidental, en el que como siempre, los afectados son los seres humanos que viven en la zona de conflicto. La obra plantea una reflexión a modo de pregunta:³¹

“Te he dicho en tu cara
que necesito tu ayuda. Ahora
no puedes no saberlo.
Solo quiero dejarte una pregunta.
Si me cierras la puerta, ¿qué me espera?
Esa pregunta
será tu compañía para siempre.”

30. Obra inédita hasta la fecha y de la cual tenemos constancia gracias a la dadivosidad de nuestro autor. *J'attendrai* no forma parte de nuestro *corpus* de tesis por cuestiones de tiempo, dada su reciente escritura. Porque nuestro estudio de tesis se basa en veinte años de su escritura: 1992 *Para quemar la memoria* - 2012 *Mi piedra Rosetta*.

31. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La misma arena*, texto inédito con el que contamos gracias a la generosidad del autor, que muy amablemente nos lo ha facilitado.

Como conclusión a este apartado de Piezas Breves sirvan las palabras del propio autor:³²

Obra corta, en mi opinión, es aquella que no tiene la duración de un espectáculo convencional pero puede representarse como pieza autónoma. No es una escena, sino una pieza completa. Puede representarse sola, en algún acto especial, o puede unirse a otras piezas breves y componer un espectáculo.

[...] en estas piezas breves somos más valientes, porque las usamos para experimentar, sobre todo con recursos formales. En ellas, como mencionaré más tarde, encontramos rasgos de escritura que luego volvemos a utilizar en las “piezas mayores”.

El último apartado que encontramos en el *curriculum vitae* de Fernández está dedicado a sus trabajos dramaturgicos colectivos. De ellos cabe destacar la **Trilogía de la Juventud**, compuesta por las obras *Las manos*, *Imagina* y *24/7*. Escrita a seis manos en colaboración con Yolanda Pallín y Javier García Yagüe, las obras de la *Trilogía de la juventud* se mantuvieron en el repertorio de la compañía Cuarta Pared hasta noviembre de 2004, superando en su conjunto las seiscientas representaciones. Además de una larga gira por un centenar de ciudades, las tres han hecho temporada en Madrid, Sala Cuarta Pared, y Valencia, Teatre Rialto; *Las manos* e *Imagina* hicieron también temporada en Barcelona, Teatre Lliure.

Podemos encontrar claramente reconocible la mano de nuestro dramaturgo en el monólogo del mulo muerto, en *Las manos*. Lo veremos más extensamente en el apartado dedicado a la muerte en sus obras.

También encontramos en esta Trilogía rasgos de escritura que nos remiten ineludiblemente a nuestro dramaturgo. Es el caso de las acotaciones, de las cuales veremos algunos ejemplos; en términos y descripciones y en la palabra final con la que acaban las tres obras: “VALE”. Veamos ejemplos de acotación y de términos

32. *El teatro breve en los inicios del siglo XXI: actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. “Teatro breve como primer apunte y como trabajo en común. Algunas experiencias personales (2000 - 2010)”* José Ramón Fernández, págs. 63-77.

recurrentes de nuestro dramaturgo en cada una de las obras de la *Trilogía de la juventud* en la que encontramos la mano de J. R. Fernández.

En *Las manos* la gran mayoría de didascalias llevan la firma de nuestro dramaturgo. Si después de la lectura de todas sus obras en solitario uno vuelve a leer las obras colectivas, rápidamente reconoce dónde está su firma personal:³³

Fuman. Huelen el aire del verano (Acotación. Página 18)

Silencio. Paciano se queda quieto, con el cigarro en la boca, mirando cómo la niebla de la amanecida se despega del suelo, adivinando el horizonte. (Acotación. Página 19)

(Sacando de una caja de latón,³⁴ o de donde sea el lugar del que se sacan los recuerdos, un atadijo con cartas) (Acotación dentro de un personaje, página 23)

Por lo que respecta a términos usados en esta obra, cabe destacar uno, muy querido por nuestro dramaturgo puesto que lo toma de Max Aub: “helor”.³⁵ Leemos:

LIDIA.— El **helor** ha dejado en los campos una **luz blanca y rara**, como un **baño de leche**.

33. Al lado de cada término o didascalia pondremos el número de la página en que se encuentra. Para ello contamos con la siguiente edición: FERNÁNDEZ, José Ramón, PALLÍN, Yolanda, GARCÍA YAGÜE, Javier: *Las manos. Trilogía de la juventud I*. Madrid, Teatroautor, 2001. El subrayado es nuestro.

34. El editor Eugenio Cano, en su blog, tiene un apartado que bajo el título “La caja de lata” recoge recuerdos de J. R. Fernández, historias o acontecimientos que quiere compartir. El propio autor dice al respecto que: “Todos tenemos en casa una caja de lata con un botón y un cromó de Migueli y unas monedas y alguna postal y cosas escritas en servilletas y un trozo de un periódico que daba para un relato que nunca hemos llegado a escribir y un boli que le robamos a una chica que nos gustaba. En esta caja de lata voy a ir metiendo cosas que me pasan por la cabeza. Tal vez alguien las lea y las meta a su vez en su propia caja de lata para mirarlas otro día de invierno mientras llueve”. Enlace: <http://eugeniocanoeditor.blogspot.com.es/2013/01/la-caja-de-lata-la-colaboracion-mensual.html> (Última fecha de consulta octubre 2015).

35. “Helor la encontré en un escritor que a mí me interesa muchísimo, Max Aub. Él la conocía de su adolescencia en el interior de Levante. Son cosas que uno va descubriendo en este castellano riquísimo y precioso”. Cuaderno pedagógico n.14 del Centro Dramático Nacional, págs. 15 y 16. En una entrevista realizada a José Ramón Fernández. <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/14-LA-TIERRA-09-10.pdf> (Última fecha de consulta, octubre 2015).

En la palabra “helor” y en la descripción de la luz vemos a J. R. Fernández, porque tanto el término como la expresión los encontraremos en dos de sus obras: *La tierra y Mi piedra Rosetta*.

En *Imagina* la didascalía con la que comienza la cuarta escena:³⁶

*M^a Carmen se está vistiendo en casa de Irene para su primer día de trabajo. Todavía no puede alardear de muchas prendas modernas. Trata de elegir entre un pantalón ligeramente acampanado y una falda bastante corta, que se hace todavía más corta cuando, una vez puesta, se dobla ligeramente por la cintura. Tina e Irene admiran ambas prendas. **Bailan al ritmo de la música. Son los ecos de Bowie.***

Y por último en *24/7* encontramos una didascalía que reafirma a nuestro dramaturgo como autor de la misma:³⁷

*Jimmy está sentado frente al ordenador. **La luz muerta del monitor** dibuja los perfiles de la casa de Paz y de la casa de Laura. Jimmy habla con Paz sin apenas apartar la vista de la pantalla, mientras ella entra y sale metiendo muebles, sacando rodillos y botes de pintura. Jimmy espía los movimientos de Laura. La **luz de leche** del monitor se mezcla con **el frío azul** de la calle de Laura y con el **ámbar sucio** de la de Paz.*

Podemos ver, por tanto, cómo el estilo tan único, tan especial y personal de nuestro dramaturgo, se ve también cuando escribe en colectividad. Hemos escogido unos pocos ejemplos, puesto que nuestro estudio se basa principalmente en las obras que escribe en solitario.³⁸

Y hasta aquí lo referente a sus obras de escritura en solitario divididas en piezas largas y breves, más una breve pincelada del trabajo colectivo y de dramaturgia, de manera que se dibuja una línea de escritura muy personal, de

36. FERNÁNDEZ, José Ramón; PALLÍN, Yolanda y GARCÍA YAGÜE, Javier: *Imagina. Trilogía de la juventud II*. Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 2002, pág. 27. El subrayado es nuestro.

37. FERNÁNDEZ, José Ramón; PALLÍN, Yolanda y YAGÜE, Javier G.: *24/7. Trilogía de la juventud III*. Madrid, Revista El Pateo, otoño de 2004, pág. 5. El subrayado es nuestro.

38. Entendiendo con el término “solitario” que están publicados bajo su nombre principalmente. La distinción entre “en solitario” y “en colectividad” la establece también su propio Currículum Vitae (Vid. Anexo I) puesto que hay un apartado en el que se enumera su participación en “trabajos dramáticos colectivos”.

estilo y de constantes recurrentes que se reconoce en los ejes que analizaremos minuciosamente a lo largo de este trabajo de tesis. Primero atenderemos a la descripción de los ejes de escritura y después al análisis de las cinco obras elegidas, que se basarán en el estudio pormenorizado de los mismos.

1.3. Promoción a la que pertenece

José Ramón Fernández pertenece a ese grupo de autores de la tercera promoción madrileña que asistieron a los últimos talleres organizados por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), como fue el del chileno Marco Antonio de la Parra, durante los años 1992 y 1993. A dicho taller asistieron también, entre otros, Juan Mayorga, Raúl Hernández y Luis Miguel González, miembros del *Teatro del Astillero*, al cual ha pertenecido hasta hace unos años, el autor que motiva nuestro trabajo:³⁹

Cabe aquí indicar el aspecto de adscripción al concepto de *promoción* en lugar del de *generación*. Esta diferenciación, que nos parece pertinente para encuadrar a este autor, queda patente en la tesis de Xavier Puchades:⁴⁰

La frase de Heras parece rechazar lo que luego afirma. Dice que no es generación, pero después habla de "nueva promoción". Creo que se trata de una lógica cautelada ante un movimiento que se encontraba en sus inicios" (1994:23). Miralles cree entender que ha llegado el momento, en 1994, de hablar de "generación" y mezcla autores ya consolidados (como Belbel o Caballero) con otros que apenas habían estrenado una o dos obras (Cunillé, Mayorga, Pascual, Ortiz de Gondra...). No es casual que otros investigadores hayan sido más cautos diferenciado, después, entre grupos de autores consolidados y no consolidados (C. Batlle, J. Ll. Sirera o Pérez-Rasilla). Es precisamente este motivo el que nos ha llevado a diferenciar **tres promociones en el periodo democrático, dos de ellas de nuevos autores**.

Una vez ubicado en una promoción, el modelo de teatralidad en que se inscribe José Ramón Fernández sería el que Xavier Puchades define como *Teatro de la Memoria*;⁴¹ que es el teatro que:

39. El 13 de junio de 2008, en una entrevista con José Ramón, éste me comentaba que había dejado el Teatro del Astillero por la dificultad, cada vez mayor, de posibles reuniones y trabajos en común con los otros miembros. El objetivo que en principio había unido a estos cuatro autores (además de a Guillermo Heras, y posteriormente a Inmaculada Alvear y Ángel Solo), había ido transformándose durante el paso de los años. Los respectivos trabajos realizados al margen del colectivo El Astillero dieron paso al distanciamiento.

40. PUCHADES HERNÁNDEZ, Xavier: *Renovación teatral en España entre 1984-1998 DESDE la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica*. Capítulo 3, pág. 400. (El subrayado es nuestro).

41. *Op. cit.*, pág. 411.

Ejercería una estrategia de resistencia frente a tópicos posmodernos como la pérdida de las ideologías o el Fin de la Historia. Introduce en el teatro histórico español el interés por la Historia mundial, aunque sin olvidar la nacional. Su revitalización coincide, precisamente, con el inicio de las primeras "guerras mediáticas" como la del Golfo y la de Yugoslavia, pero también, con la intención de recuperar un periodo histórico acallado en los primeros años de la democracia española (la posguerra y la Guerra Civil). Su consolidación como modelo de teatralidad se produce a finales de los 90 y, aún hoy, se desarrolla con cierta intensidad. Los medios de producción teatral en los que se mueve son el "público" y el "alternativo".

En esta cita vemos claramente el porqué consideramos que José Ramón Fernández pertenece a este *Teatro de la Memoria* —o de la Historia. En primer lugar nuestro autor no cree en la pérdida de las ideologías —normalmente se atribuye esta pérdida a las nuevas generaciones, a los jóvenes, a los que todo parecería serles indiferente. Nuestro autor cree firmemente en los jóvenes y en su capacidad de movilización. Es más, defiende en todas sus obras un carácter que la juventud tiene: el de la resistencia contra la tradición, y les da la fuerza y la palabra para el cambio. Prueba de ello son también las palabras siguientes, extraídas de una entrevista:⁴²

Mira, en estos años en los que hemos estado centrados en la trilogía, una cosa sí creo que hemos sacado en claro respecto a cómo es la juventud actual comparándola con la de hace un siglo. Tiene mucha más información, no rompe los ideales, no rompe las ganas de que todo sea mejor... Pero sí provoca una mirada un poco más sabia, un poco más escéptica con respecto a los resultados. Saben que no siempre van a ser positivos porque sí... Cada centímetro hay que pelearlo... Esto lo tienen muy presente.

42. José Ramón Fernández, Premio Lope de Vega de Teatro 2003 por *NINA*. Entrevista de Sofía Basalo para la revista *on line* culturalianet. (Última fecha de consulta: junio 2008). Enlace <http://www.culturalianet.com/art/ver.php?art=20656>

En segundo lugar, existe un gran interés por la Historia, mundial y nacional, en muchísimas de sus obras: *Mariana; 1898; El cometa; El que fue mi hermano (Yakolev)*, por destacar algunas.

Y en tercer lugar, su trabajo coincide con la consolidación del modo de dicha teatralidad, a finales de los 90; la primera de sus obras representada, *Para quemar la memoria*, se pone en escena a finales del 95 y principios del 96, vinculada sobre todo al espacio alternativo sala Cuarta Pared.

En conclusión, José Ramón Fernández se adhiere perfectamente a esa nueva dramaturgia del periodo democrático español, en la que se buscan respuestas a las inquietudes de los seres humanos ante los hechos históricos que a estos les azotan; y dentro de ésta a la tercera promoción madrileña, puesto que sus obras se empezaron a representar en la década de los 90 principalmente en salas alternativas, como lo es la Sala Cuarta Pared.

1.4. Vinculación al colectivo Teatro del Astillero

Pese a la desvinculación de José Ramón Fernández con el *Teatro del Astillero*, es innegable que sus orígenes y su contextualización están estrechamente ligados a dicho colectivo. Es por ello que debemos hablar de las características generales del grupo, y de cómo éste ha sido clave en la realización de la obra de nuestro autor, ya no sólo de su escritura, sino de la puesta en escena de muchas de sus obras. En este último aspecto es así mismo relevante la sala madrileña Cuarta Pared, en la cual se han llevado a cabo la mayor parte de las representaciones de los textos de nuestro autor.

- **Nacimiento del Teatro del Astillero**

Siguiendo la tesis de Xavier Puchades, encontramos la forma en que Marco Antonio de la Parra describe al grupo de jóvenes autores, los cuales van a crear juntos el *Teatro del Astillero*:

Llama la atención en su temática la presencia constante de padres inválidos o corruptos o extraviados, figuras de autoridad muy dañadas y una sensación de futuro incierto. Lazos torturados donde la decepción gravita y la ilusión está hecha añicos. El aliento trágico las atraviesa y cuando aparece el sentido del humor es en clave grotesca y despiadada (1993b.14).

Encontramos los orígenes de el *Teatro del Astillero*, en palabras de los propios miembros:⁴³

Teatro del Astillero nace en 1993 cuando los dramaturgos José Ramón Fernández, Luis Miguel González Cruz, Raúl Hernández Garrido y Juan Mayorga, hartos de vernos las caras en innumerables talleres y cursos de dramaturgia, decidimos continuar desarrollando los procedimientos que habíamos practicado en esos talleres en nuestra escritura individual.

43. Información extraída de la página del colectivo: <http://www.teatrodelastillero.es/> a través del enlace *cronología*, bajo los años 1993-1994. (Última fecha de consulta: junio de 2008).

El nacimiento del Astillero coincide con una muerte: la del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas, promotor de aquellos innumerables talleres y cursos a los que habíamos asistido de una manera inocente.

Y con motivo de los diez años del *Teatro del Astillero*:⁴⁴

Diríamos que el azar fue uniendo hace 15 años a los miembros del primer Astillero: José Ramón Fernández, Juan Mayorga, Luis Miguel González Cruz y Raúl Hernández Garrido. Pero ese azar se descarta y se tiñe de premeditación y alevosía cuando vemos que estos individuos de forma contumaz coincidían no en lejanos desiertos ni en países exóticos, ni siquiera en la barra de cualquier bar, sino en los talleres de dramaturgia que se organizaron a principios de los 90 por instituciones como el Instituto de la Juventud (conducido por Jesús Cracio) y el Centro de Nuevas Tendencias Escénicas (instigado por Guillermo Heras). [...] Pero no fue sino hasta 1992, en el TIC (Taller de Instigación de la Creatividad) nuevamente auspiciado por el CNTE, en que los cuatro miembros del astillero coinciden. [...] Este taller tuvo un acicate más: su falta de conclusión. Se prolongó durante la estancia de Parra en España, en ese momento agregado cultural de la embajada de Chile.

Y como el tiempo todo lo determina, con el tiempo sólo unos pocos sobrevivieron a los embates de Marco Antonio. Los cuatro que en seguida comprendimos que la forma de sobrevivir como escritores estaba en mantener esa estructura que la pertinencia de alguien que necesitaba asirse a España nos había legado.

Y así nació el Astillero, como **un grupo de trabajo, en que se aceptarían trabajos colectivos o en grupo, pero sobre todo se buscaba que la suma de los esfuerzos individuales se pondría a disposición de aquél que presentara una obra y quisiera someterla a la atención crítica del resto del grupo. Lo que llamamos el astillerazo.**

44. Información extraída de: www.teatrodelaastillero.es a través del enlace *documentos*. Con ocasión del décimo aniversario del colectivo. Artículo: *Diez años después y ni un día más*. Págs. 2-3. El subrayado es nuestro. (Última fecha de consulta: junio de 2008).

La producción de José Ramón Fernández forma parte del llamado *astillerazo*, en la medida en que muchos de sus textos han sido leídos, comentados y criticados por el resto del grupo. Es un proceso creativo que pese a no perder la autoría o las marcas propias de su escritor, se ve impregnado por las llamadas de atención y consejos del resto de los compañeros. Compañeros de viaje de un proceso maravilloso, como lo es el de la creación.

A este respecto cabe destacar una de las ediciones del Teatro del Astillero, *Estación Sur*, en la que la autoría de los textos queda difuminada por voluntad expresa de los integrantes, quienes nos advierten en un apartado final titulado *Pecios*:

Comienza a surgir el interés de algún filólogo que otro por estudiar lo que hemos escrito. No se lo tomen a mal si no nos ha apetecido firmar cada una de las escenas; este juego de negación nos permite eso: jugar, es decir, usar los personajes o el estilo de los otros, hacer experimentos, pasear fantasmas, escribir mal... sencillamente porque nos ha dado la gana.⁴⁵

Un último apunte sobre el colectivo El Astillero, que consideramos pertinente establecer, es el hecho de que son conscientes —y fomentadores— de la polémica y del extrañamiento que producen sus obras, motivo que hace que muchas veces no les hayan sido abiertas las puertas por parte de los programadores de las salas:

¿Por qué no reconocer que los que nos niegan la entrada a sus teatros —salas de exhibición— tienen razón?

Sí que la tienen. Nuestros montajes no son lo más apropiado para sus teatros, no es lo más apropiado para su carrera como programadores. Estamos abiertos a la polémica, pero no por eso dejamos de reconocer cuál es nuestra parte de culpa: **creemos que el público piensa ¡y queremos que el público piense!**⁴⁶

45. Teatro del Astillero. *Estación Sur*. 1999, pág. 105.

46. Teatro del Astillero. Artículo con ocasión de los diez años de su existencia. *Diez años después y ni un día más*. Pág. 2.

Teatro del Astillero es un colectivo que propugna ante todo una reflexión histórica, un teatro de la memoria en el que se reivindica un tipo específico de espectador: comprometido con la causa y la reflexión, única posibilidad de cambio. Y es en este aspecto en el cual encontramos a José Ramón Fernández, los orígenes de su escritura se basan en ese compromiso con su tiempo —tesis que venimos defendiendo— a través de unas obras que nos invitan a detenernos en la memoria histórica, en el análisis de lo ocurrido, en que prestemos atención a nuestros semejantes y a nuestro planeta, que reflexionemos más allá de lo que se nos pueda decir desde la versión oficial de un accidente o de una guerra. Que ahondemos en el conflicto, sea cual fuere, para que éste no se vuelva a producir. Si no lo hacemos no aprenderemos y nos podremos ver envueltos en el mismo problema una y otra vez. Se trata de hacer examen de conciencia y tener la capacidad de afrontar el futuro con la mente clara y la verdad en nuestro poder.

1.5. La Sala Cuarta Pared

Una vez repasados los orígenes del *Teatro del Astillero*, necesarios dichos orígenes para la comprensión de la obra de nuestro autor, pasamos a abordar otro aspecto, la vinculación de éste con la sala Cuarta Pared.

Quiénes mejor que los propios *hacedores* de la sala y de lo que representa para explicar los orígenes y las directrices que han llevado a esta sala a ser la más vinculada con la dramaturgia de José Ramón Fernández; así pues, leemos:⁴⁷

Cuarta Pared nace en 1986 como centro de formación, investigación y producción teatral, y en 1992, cuando la evolución artística llevó a la compañía a su sede actual en la calle Ercilla de Madrid, Cuarta Pared se convirtió también en un espacio abierto a otras compañías en una apuesta por un mestizaje enriquecedor. Después de años de esfuerzo conjugando la creación artística y la gestión empresarial, Cuarta Pared ha podido sacar adelante un **proyecto cultural que no ha sucumbido a las leyes del mercado y que se ha mostrado ambicioso en lo artístico y no en lo económico.**

Tiene que ver esta referencia a la ambición en lo artístico, que no en lo económico, una muestra de la obra de José Ramón Fernández, puesto que muchas de sus piezas no se pusieron en escena en las mejores condiciones, dificultad con la que se encuentran los dramaturgos actuales. Sin embargo, estos hechos no impiden la voluntad y las ganas de crear, así como no impide el hecho de formar parte importante del panorama teatral español:⁴⁸

Empeñados en crear

Tres son los pilares sobre los que se asienta el proyecto Cuarta Pared: sala, compañía y escuela, con tres funciones respectivas: exhibición, **producción** y formación; actividades bien diferenciadas pero estrechamente relacionadas por una misma concepción teatral que da coherencia al conjunto. Debido a la proyección de su trabajo, Cuarta Pared se afianza como un proyecto cultural único,

47. *Orígenes de la sala Cuarta Pared*. Información facilitada por miembros de la sala. El subrayado es nuestro.

48. *Op. cit.*

y como un **lugar de encuentro entre artistas innovadores y espectadores inquietos**. Los espectáculos propuestos son resultado de **procesos creativos marcados por una búsqueda que implica riesgos**, ya que **los artistas vinculados a Cuarta Pared no se conforman con manejar hábilmente unos mecanismos cuyo efecto viene garantizado por la tradición, sino que intentan desarrollar otros propios y nuevos que les permitan alcanzar una vía de expresión adecuada a nuestra época**. Todo ello requiere esfuerzo, y el esfuerzo implica tiempo. Por eso Cuarta Pared invierte energías en la creación de estructuras y apoya los procesos creativos y el trabajo a largo plazo frente a resultados efímeros.

Una vía de expresión adecuada a nuestra época como lo es el teatro de José Ramón Fernández, puesto que su preocupación y su mirada se vuelven ante los problemas de nuestra sociedad, y más concretamente, como veremos, ante la juventud española de nuestros días.

La sala Cuarta Pared es, pues, un tipo de espacio teatral en el cual se unen varios autores de la tercera promoción de la que venimos hablando, en la defensa de un teatro de mayor riesgo. De este grupo destacan los autores del *Teatro del Astillero*, entre los que se encontró durante tres lustros, José Ramón Fernández.

CAPÍTULO 2: EJES DE LA ESCRITURA DE JOSÉ RAMÓN FERNÁNDEZ. CONSTANTES Y RECURRENTES

De la lectura de las obras de José Ramón Fernández se desprenden unas constantes y recurrentes que nos hacen hablar de unos ejes de escritura claros y definidos, que conforman el estilo del autor.

Tal y como veníamos apuntando, el motor en la escritura de José Ramón Fernández se encuentra en “el otro”. Las personas, cada una de las que han vivido y de las que ha participado a través de los escritos, las conocidas a lo largo de su vida, las personas que construyen o destruyen al otro en su interacción con el mundo y con el espacio, son las que han motivado la necesidad imperiosa de escribir. Este hecho se refleja claramente —y a la vez le viene dado— por el género literario al que pertenece; a diferencia de la novela o de la poesía, el teatro está intrínsecamente ligado a los otros. Es esta característica especialmente relevante en nuestro autor, dado que en numerosas ocasiones ha sido partícipe de las decisiones de la puesta en escena de sus obras, y producto de ello, muchas de las correcciones entre su escritura original y el texto finalmente publicado y editado. Lo veremos más adelante, cuando hablemos de su creación junto a la compañía del teatro del Zurdo, entre otras.

Las obras escogidas para un análisis de las recurrentes constantes en la obra de José Ramón son desde nuestro punto de vista, inicio y fin de un ciclo de veinte años de escritura dramática. La primera obra, escrita, publicada, representada y ganadora de un premio es *Para quemar la memoria*. Premio Calderón de la Barca en el año 1993, esta obra dejaba ya apuntar el inicio de una larga y prolífica escritura comprometida con su tiempo. La obra demuestra una madurez inusitada para un autor tan joven —apenas treinta años en el momento de la escritura. Se trata de una obra que refleja un profundo análisis del contexto histórico del momento y unos ejes de escritura que más adelante se verán ampliados y llevados a su máximo exponente de significación dentro de la dramaturgia de nuestro autor. Finalista de otro premio, el Tirso de Molina, un

lustro después, **La Tierra**, será la segunda de las obras escogidas para el profundo análisis del que se ocupa este trabajo de tesis. *La Tierra* es, en palabras del propio dramaturgo, una obra que «Pertenece a la época en la que escribía sin límite ninguno; sin la propuesta de una compañía, o el encargo de alguien».⁴⁹ Hemos considerado muy oportuna la elección de esta obra porque encarna a la perfección todos y cada uno de los motivos que desde el inicio de su andadura como escritor suponen estas dos décadas de las que nos ocupamos. En tercer lugar, cinco años más tarde, **Nina** será galardonada con el Premio Lope de Vega, (2003). Ya en el trabajo de investigación final del máster “Una escritura comprometida con su tiempo. El teatro de José Ramón Fernández”, año 2008,⁵⁰ dimos unas breves pinceladas de lo que esta obra supone dentro de las constantes de Fernández. La inquietud que ciertos personajes de las lecturas canónicas produjeron en el imaginario de nuestro autor. Él posa la mirada en el personaje, lo acompaña y quiere saber qué hace éste cuando la función acaba. La Nina chejoviana tiene un claro eco en la protagonista de esta obra merecidamente galardonada, si bien no es necesario conocer a su homónima para entender la historia y que ésta nos trascienda. En cuarto lugar y debido no sólo al ser reconocida como Premio Nacional de Literatura Dramática del año 2011, estudiaremos la obra **La colmena científica o el café de Negrín**. Esta obra representa —entre otras cosas— la obsesión de nuestro autor por la búsqueda del lenguaje de los oficios. Para nuestro autor, el hecho teatral debe mostrar al mundo la pasión, emocionar, debe tocar al espectador, y para ello es necesario que cada elemento esté perfectamente escogido y contrastado: «Me planteé que si eran científicos tenían que tratar de ciencia; hablar de sus experimentos. Por eso hablan de cosas que a los que no somos de ciencias nos suenan rarísimas, pero que a cualquier estudiante de Medicina le resultan conceptos básicos».⁵¹ En quinto y último lugar hemos escogido **Mi piedra Rosetta** por ser, desde distintos puntos de vista, el fin de un ciclo e inicio de lo que será la continuación de su estilo propio acerca de entender y escribir teatro en

49. Cuaderno pedagógico n.14 del Centro Dramático Nacional, página 15. En una entrevista realizada a José Ramón Fernández. <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/14-LA-TIERRA-09-10.pdf> (Última fecha de consulta: octubre 2015)

50. Calificación Sobresaliente (10) por unanimidad del tribunal evaluador.

51. Cuaderno pedagógico n.49 del Centro Dramático Nacional, página 10. En una entrevista realizada a José Ramón Fernández. <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/49-LA-COLMENA-CIENTIFICA-O-EL-CAFE-DE-NEGRIN-10-11.pdf> (Última fecha de consulta: octubre 2015)

nuestros días. A lo largo del análisis de estas cinco obras, de estos veinte años, dos décadas que separan —y en muchos aspectos unen— *Para quemar la memoria* (1992) y *Mi piedra Rosetta* (2012), estaremos en disposición de demostrar y afirmar que José Ramón Fernández posee una mirada empeñada en aprehender la realidad —no sólo la entendida dentro de una definición al uso— sino de aquella realidad que trasciende, que nos abrumba, que no nos deja indiferentes. Una realidad que está constituida por lo que vemos —y lo que no; lo que vivimos a través de la conciencia y de los sueños, de las vidas que vivimos cuando leemos, las canciones que nos acompañan, los olores con que identificamos las diferentes etapas de nuestra existencia, los deportistas que admiramos, los recuerdos que poseemos, o que inventamos... La multiplicidad que se da, en definitiva, dentro del complejo ser humano y de lo que significa estar vivo, aunque en ocasiones nos parezca, dado el peso irremediable de la vida, estar muertos. Y sí, también de todos esos muertos que nos acompañan y determinan quiénes somos.

2. 1. Conocimiento del pasado y su relación con el presente. La memoria frente al olvido

El conocimiento del pasado es una constante en la escritura de Fernández. Éste se plantea el conflicto del presente: su angustia, la determinación, la situación de desesperación y ese estado de incertidumbre del futuro que a todos nos llega, como si nos encontrásemos en arenas movedizas. La mirada crítica hacia el mundo en que vivimos implica la necesidad de una revisión de nuestro pasado. Así pues, los ojos de nuestro autor se posan en la problemática social y trata entonces de reflexionar acerca de la situación y el origen de ésta; para así poder encontrar la solución y liberación del conflicto ante el que nos encontramos.

El teatro de José Ramón Fernández demanda entre otras cosas, exigencia en el conocimiento del pasado. La historia personal de los seres humanos es parte de uno mismo, es aquello que nos acompaña y determina quiénes somos. Las vivencias adquiridas a lo largo de nuestra existencia nos marcan profundamente y, revisadas tras un tiempo, nos ayudan a comprender el lugar y el porqué estamos donde estamos. Las ilusiones, los deseos, los sueños y las decisiones que en un momento decisivo adoptamos nos han llevado a un lugar que probablemente sería distinto de haber tomado otra opción, otro camino en la bifurcación. Del mismo modo, hablando de la Historia de un territorio, ya sea este pequeño, o un país, un continente o el mundo, la literatura dramática de nuestro dramaturgo exige como condición indispensable la revisión de nuestro pasado. Este conocimiento no se debe erigir como un mero saber enciclopédico, sino que pide a gritos una reflexión y un asumir las responsabilidades que de los errores cometidos se deriven en pos de un presente mejorable y un futuro esperanzador. Las guerras, muy presentes en su obra, han sido, son y serán un motivo de análisis para la comprensión de nuestra actualidad. Sólo tras una meditación y observación minuciosa de los hechos ocurridos podremos evitar guerras futuras.

La reflexión de la cual venimos hablando se manifiesta a través del encuentro del personaje ante lo que es su vida —en el caso de la historia personal— y de un suceso terrible que no sólo afecta al individuo, sino a un grupo

de personajes, en el caso de la Historia entendida como proceso histórico general. Ambas reflexiones se producen ante un punto de inflexión, un acontecimiento determinante que hace echar la vista atrás y preguntarse qué pasó, por qué nos encontramos inmovilizados, atrapados, angustiados en una existencia que se niega a —o que parece no poder— avanzar hacia un futuro.

Este eje de escritura que venimos comentando, lo desarrollaremos en cada una de las cinco obras que hemos elegido dentro de la obra dramática de nuestro autor; sin embargo cabe aquí señalar la presencia de esta constante dentro de muchas de las obras de Fernández y aquí destacaremos algunas de ellas.

De entre sus piezas teatrales cabe destacar en este eje, y también relacionado con la constante de la muerte en sus obras, *El que fue mi hermano (Yakolev)*. En primer lugar porque remite esta obra a un hecho histórico sucedido en nuestro país: el accidente del Yak-42 en Turquía el 26 de mayo de 2003: un Yak-42-D de UM Air colisionó cerca de Macka, Trabzon (Turquía), mientras trasladaba a 62 militares españoles de Afganistán a la Base Aérea de Zaragoza. Las 75 personas a bordo fallecieron.

Esta obra, escrita a raíz de una propuesta del profesor Dr. D. Eduardo Pérez-Rasilla, narra la historia de los militares muertos en el accidente de avión que los trasladaba de regreso a España vista desde el presente, en el que la hermana de uno de ellos recuerda la vida en común con su hermano y expresa de forma enérgica su voluntad de averiguar la verdad acerca del terrible suceso.⁵²

En este caso vemos también esa doble visión de la memoria: particular o íntima —de la muchacha que ha perdido de forma trágica a su hermano— y la memoria histórica universal, representada por el fatídico suceso del accidente aéreo.

52. PÉREZ-RASILLA, Eduardo: "El teatro de José Ramón Fernández. La muerte y la memoria". *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, año 2004, núm. 2, págs. 36-41.

En este texto podemos encontrar infinidad de ocasiones los términos “verdad” y “memoria”. Ambos términos se identifican como iguales para la protagonista: saber la verdad de lo sucedido honrará la memoria de los muertos. No habrá paz para los familiares de los fallecidos hasta que no se den respuestas verdaderas a sus angustiosas preguntas.⁵³

Dejar que se borren las huellas. **Que se borre la verdad. Que no haya pasado.** Eso no es posible. No se pueden borrar las huellas si alguien las esconde. Si esconden la **verdad** yo no podré ser otra cosa en mi vida que la hermana de mi hermano muerto. Dígame la **verdad**. [...]

No podemos seguir con nuestras vidas hasta que esto no se cierre. No hay otra cosa para nosotros. [...] lo importante es que no han respetado la **memoria** de mi hermano. Los muertos ya no son nada. La carne quemada que hay dentro de esa caja ya no es mi hermano. Mi hermano fue. Mi hermano ya no es nada. Pero me queda el recuerdo de mi hermano y el nombre de mi hermano. Eso quieren humillar. A ese recuerdo y a ese nombre es a lo que no están respetando. Cada humillación es lo mismo que si measen sobre su carne quemada. Cada mentira es lo mismo que si measen sobre su carne quemada. Su carne quemada no tiene valor, pero enterrarla sin que lo sepamos es un signo. ¿Quién entierra a un muerto en secreto? Los asesinos. [...]

Una institución está para que nos sintamos a salvo. Una institución debe ser lo contrario de la mentira. Han matado a nuestros muertos y ahora quieren matar la **verdad**. [...]

Para nosotros, para nosotras, lo único que es cruel y que nos hace un daño bestial es que no nos digan la **verdad** y ya han pasado muchos meses...

Estos fragmentos que aquí hemos enlazado en uno sirven para poner de manifiesto el compromiso histórico que nuestro autor deja patente en sus obras. Las palabras que a lo largo de todo el texto pronuncia ELLA, que así es como se conoce a la protagonista, son, en gran parte, palabras que los familiares de las

53. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Babilonia, El que fue mi hermano (Yakolev), Monólogo de la perra roja*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2011, págs. 89-91; 93 y 95. El subrayado es nuestro.

víctimas profirieron en su día.⁵⁴ De la lectura podemos colegir el sentimiento de desazón que albergaban las víctimas ante la mentira, la burla y el despropósito al que eran sometidos por parte del gobierno. Como en muchas de sus obras ésta sirve de crítica y denuncia que pide a gritos una revisión del pasado y una necesidad de memoria frente al olvido. A día de hoy nadie ha asumido sus responsabilidades y nadie ha sido capaz de reconocer que se equivocó y pedir perdón por ello. Viendo que la justicia falla, la obra de teatro tiene la misión, a nivel de nuestro país, de recordar a las víctimas, de poner voz a las quejas y demandas de sus familiares para que no sean olvidadas y, quizás de esa manera, evitar que vuelva a suceder una catástrofe de esas características en un futuro. Fuera de nuestro país este trágico hecho se puede trasladar a cualquier tragedia en la que la verdad se esté escondiendo deliberadamente por parte de las autoridades.

En *El que fue mi hermano (Yakolev)* leemos una pregunta por parte del hermano de la protagonista, el militar fallecido, que nos inquieta:⁵⁵

MILITAR.— ¿Cuándo podré descansar? [...]

Es necesaria la verdad para que puedan descansar en paz.

Leemos el término “verdad” como una necesidad vital para aquellos que han perdido a sus seres queridos. Los familiares de las víctimas se han convertido en cercanos, en familia. Una familia unida que precisa del apoyo que se les niega una y otra vez.⁵⁶

54. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Babilonia, El que fue mi hermano (Yakolev), Monólogo de la perra roja*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2011, pág. 107: “He tratado de ser ojo; por eso, muchas frases de este texto no son mías. Hay fragmentos basados en las palabras de Ana Ochoa, viuda del sargento primero Miguel Algaba García; María Menéndez, viuda del comandante Antonio Novo Ferreiro; Rosario Benítez, viuda del comandante José Fernández; Carlos Perla, hermano del comandante Felipe Perla; Noelia García, hermana del cabo David García; María José, viuda del sargento primero Íñigo Maldonado; Fco. Javier Agulló, hermano del Cabo 1º Vicente Agulló Canda; María del Carmen Ruiz, madre del teniente Antonio Cebrecos Ruiz; Eloina Castilla, madre del capitán Ignacio González Castilla; Aurora Conde, amiga del teniente Mario González; Javier Jiménez-Ugarte, Secretario general de Política de Defensa.”

55 *Op. cit.*, pág. 95.

56 *Op. cit.*, pág. 97. El subrayado es nuestro.

ELLA.— Tan firme es el propósito de apoyarnos que no quieren cerrar de una vez el caso. No tienen más que decir, de **verdad**, lo que saben. No tienen más que asumir que hicieron mal las cosas. [...]

FUNCIONARIO 1.— Supongo que no deseará usted que le dé detalles de este tipo.

ELLA.— Sí. Es lo que deseo cada día desde hace un año.

FUNCIONARIO 1.— Es muy doloroso.

ELLA.— Lo doloroso es no saber.

[...]

No sé donde está la carne del que fue mi hermano, pero sí sé dónde está su **memoria**. Me da igual que me cuenten los detalles o que me mientan todo lo que quieran. Yo sé quién es mi hermano. Su carne quemada estará en alguna de las sesenta y dos cajas que trajeron. O estará en la montaña de Trebisonda. Mojada por la lluvia. Besada por el viento. Mi hermano es todos ellos. Ese es mi hermano.

Este último fragmento extraído del final de la obra reclama la memoria como algo que desde los estamentos poderosos no se les podrá arrancar. No sabrán la verdad: a día de hoy las causas del siniestro se atribuyen al cansancio de la tripulación, la cual no se puede defender por estar muerta; no sabrán la verdad institucional y puede que muchas personas crean la versión oficial de los hechos. Sin embargo, la memoria frente al olvido es lo que les dará la fuerza: el hecho no va a quedar borrado porque a través de la lucha, de las celebraciones en conmemoración del accidente y mediante la asociación de víctimas del Yak-42 se han unido las voces y nadie las podrá hacer callar.

El conocimiento del pasado para entender el presente, la memoria frente al olvido, así como el tema de la muerte que inevitablemente se une a este eje de escritura, es el estandarte de esta obra. Que al menos la obra dé el testimonio de los familiares de las víctimas, que a través de la obra escrita y/o de su representación se sepa que tras la versión oficial y los meros números que se adjudican a la catástrofe “murieron 75 personas”, había seres humanos, como nuestro dramaturgo, como yo, como cualquier persona que habita el mundo. Y que esas personas tenían familia que les llora, que sufre aún hoy la tragedia porque no se

hicieron las cosas bien —todo el mundo sabía que los aviones no eran los adecuados, que no estaban en condiciones óptimas. Y siguen sufriendo porque nadie ha asumido las responsabilidades pertinentes. Que todo el mundo pueda saberlo, que nadie quede al margen de este hecho, que se conozca la verdad y así el conocimiento evite un suceso de iguales dimensiones en un futuro. Que los fallecidos no queden en el olvido, que se respete pues, su memoria.

Otra de las obras que merecen ser comentadas aunque sea brevemente en este apartado es *Babilonia*, por las dimensiones que presenta el conocimiento de una parte de la historia nunca contada —la versión del no poderoso, del esclavo, del vencido. Tomando las palabras de Linda Materna:⁵⁷

En *Babilonia* pone en escena este drama redentor a través de una interacción narrativa entre, por una parte, la Historia oficial y su relato aparentemente objetivo de la guerra y las vidas de los poderosos, y, por otra parte, las múltiples historias de la vida real tanto de los victoriosos como, en particular, los vencidos. Los anales de la Historia garantizan que el poderoso será recordado y recibirá honores, como Alitza le dice a Amyitis, en tanto que la gente desheredada, como ella, desaparecerá «como si [yo] nunca hubiera vivido en esta tierra».

José Ramón Fernández va más allá de la versión oficial, siempre. Recorre los acontecimientos históricos de guerras pasadas, de conflictos de antaño desde que el hombre es hombre o toma una noticia y busca qué más hay detrás. Este conocimiento del pasado que nadie nos cuenta nos puede hacer entender el presente y permite que nada caiga en el olvido, que se reconozca a través de la memoria que detrás de los grandes reyes, de los poderosos, hubo súbditos y esclavos que también vivieron la tragedia y que sí, también son importantes. Y ¿por qué son importantes para Fernández? Porque son seres humanos, que respiran como él, que comparten su ADN, es mirarse en el otro, como venimos defendiendo. Es dar voz a aquellos que nunca la tuvieron y devolverles la dignidad como personas que nunca les fue dada.

57. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Babilonia, El que fue mi hermano (Yakolev), Monólogo de la perra roja*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2011, pág. 19, introducción de Linda Materna “Mujeres en guerra: Memoria, Verdad y Compasión en Babilonia, de José Ramón Fernández”, pág. 11.

En la obra los roles de reina/criada, ama/esclava, nobleza/plebe quedan difuminados por el hecho de la huida. Para sobrevivir y poder escapar con éxito la reina necesita de los consejos de la criada, la cual le dice que debe hacerse pasar por otra persona porque si no morirán:⁵⁸

ALITZA: No encontraremos ayuda. Nadie nos ayudará si dices quién eres. Puedes decir que eres la mujer de un soldado.

LA REINA: Soy la reina.

ALITZA: Ellos no te llaman así. Antes de que nos encontremos con ellos tienes que aprender algo. Te llaman la perra. Otros te llaman la perra extranjera. Dicen que has matado a sus hijos. Que sus hijos han muerto por tu culpa. Dicen que comías carne de personas, que te acostabas con todos los hombres y todas las mujeres del palacio. Incluso con caballos y monos. Dicen que no eras una persona, que no eras como las personas, que eras una especie de demonio. A los niños les enseñan a decir tu nombre y a escupir. Salen los niños fuera del campamento, cuelgan un muñeco hecho con paja y con ropa vieja y dicen que eres tú. Y los niños insultan al muñeco y le tiran piedras. Luego les dicen a los niños que no tengan miedo, porque tú ya estás muerta. Y entonces descuelgan al muñeco, lo quemán y lo pisotean.

A la reina le cuesta perder su condición y dimensión de su estatus social. Para ella Alitza es su criada y debe estar a su servicio, hasta que se da cuenta de que sin trabajar las dos a una no conseguirán escapar.

En el momento en que Alitza propone a La Reina separar sus caminos ésta se niega y la criada le da los motivos por los cuales no quiere que continúen juntas el camino:⁵⁹

ALITZA: Cada una irá por su lado. Puede que la maten, pero si no la matan volverá a tener una vida buena. Si no la matan cuando llegue, si no la matan en la primera hora, si no la matan en la primera tarde, si no la matan en seguida, si no la matan en los primeros días, llegarán los suyos para protegerla.

LA REINA: ¿Los míos?

58. *Op. cit.*, pág. 56.

59. *Op. cit.*, págs. 60 y 61. El subrayado es nuestro.

ALITZA: **Los distintos. Los que deciden las cosas.** Los que no comen con las manos. No somos iguales. Hemos pasado la misma hambre; le he curado las heridas de los pies; me ha abrazado cuando he tenido pesadillas, le he metido la mano por el culo para sacarle una piedra de mierda; hemos llorado de miedo, nos hemos meado, una noche, por no poder gritar, nos hemos meado porque creíamos que venían a matarnos. Nos hemos meado de miedo, nos ha faltado el aire y la luz de los ojos por el miedo. (*Silencio.*) **No somos iguales.** Yo soy de los que mueren en medio de la calle. De los que se quedan en medio de la calle hasta que se los comen los perros y las ratas y las moscas y los gusanos, y **nadie se acuerda de su nombre.** La reina Amitis puede no volver a ser reina, porque esta tierra ahora es de los persas; pero si no la matan en la primera hora, cuando nos juntemos con los demás; si vive y lo suficiente, los suyos la llevarán a un lugar donde podrá lavarse y comer y dormir sin miedo. Contará lo que ha sufrido y eso hará que la respeten. Si no la matan en la primera hora, vivirá. Y cuando le llegue la muerte será una muerte tranquila que se parecerá al sueño de todas las noches, y **la gente recordará su nombre. Y la honrarán.** Para entonces ya será como si yo nunca hubiera vivido en esta tierra.

De las palabras de Alitza se deduce lo que siempre hemos conocido de la Historia, que “la escriben los vencedores”. Nuestro autor a través de la ficción da la voz a los más débiles en cuanto a justicia se refiere, a “los de abajo”, al pueblo, al común de los mortales que, no siendo jamás reconocido puede tener en su haber el gesto de ayudar desinteresadamente al de arriba. El personaje de Alitza es un ser sabio, pese a ser esclava, es una joven que está al servicio de la reina, pero que al final consigue que sean un equipo en igualdad.

El rescatar esta parte del pasado, el entender que las batallas se desquitan con aquellos que no tienen culpa ninguna, el hacer memoria no sólo de lo que se nos dijo, sino de lo que pudo allí pasar, el recuperar la parte ocultada en los anales de la Historia, como dice Alitza, es el propósito de Fernández, para que la guerra — de la que estamos acostumbrados a leer, oír y ver en la televisión a diario— no nos sea indiferentes y veamos qué hay detrás y que muchas voces se quedan calladas y sin manifestar. Porque como dice nuestro autor⁶⁰ en boca de las dos actrices:

60. *Op. cit.*, pág. 28. El subrayado es nuestro.

Esta guerra es como todas las guerras. Por eso, lo que ven los ojos de la reina y la esclava se parece a lo que vieron los ojos de un español de 1810. Por eso se parece a lo que veis vosotros en las fotografías y en las noticias que os cuentan a la hora de comer.

Algunas de esas fotografías nos han enseñado a creer en la vida en medio del mal.

Esta **historia es un tributo de respeto a los que saben combatir contra la guerra viviendo y haciendo que la tierra dé su fruto.**

La historia obvia u olvida de forma premeditada a los vencidos, a los que lucharon contra la guerra tratando de vivir. Nuestro autor quiere que conozcamos esa parte y esa verdad del pasado, para entender nuestro presente, para conocer la dimensión íntima del ser humano en tiempos de necesidad y de conflicto. Para que la memoria los guarde y les dé el valor merecido, para que no queden en el olvido.

La memoria frente al olvido como paradigma de su escritura es llevado al máximo exponente en la obra *J'attendrai*. De reciente creación —e inédita hasta la fecha— esta obra pretende la recuperación de la memoria de aquellos españoles que estuvieron presos en el campo de concentración de Mauthausen. Pero no por ser españoles, sino porque eran seres humanos a los que otros seres —a los que no podemos calificar de “humanos”— vejaron, apalearon, fusilaron, dejaron morir de hambre o desangrados...

José Ramón Fernández, comprometido con su tiempo da vida en su historia a la crudeza de este campo de concentración porque tiene un deseo:⁶¹

YO: Quiero que no se olvide esa lista de miles de nombres que publicó el Ministerio de Cultura de mi país y **quiero que otras personas piensen que hubo hombres como yo, como quien me escucha ahora, capaces de hacer eso. Que hemos sido capaces de hacerlo muchas veces y que es fácil que eso pase otra vez. Nada más. Que alguien más piense en eso.**

61. Como comentábamos en la cita 30, la obra está inédita, por lo que no nos es posible remitir a ninguna edición.

El compromiso que la sociedad debe asumir es el de recordar a esos hombres, no dejar que sus nombres queden en el olvido. ¿Por qué José Ramón Fernández nos lanza ese desafío? Porque es nuestra responsabilidad que en la medida de lo posible esto no vuelva a ocurrir. “Hemos sido capaces de hacerlo muchas veces y que es fácil que eso pase otra vez”. Hoy en día, lamentablemente sigue pasando, quizás no de la misma manera, pero el drama humano al que unos individuos someten a sus semejantes sigue copando las páginas de nuestros diarios y las cabeceras de los telediarios de nuestro país.

Debemos denunciar las injusticias, comprometernos, reflexionar y hacer que la desgracia y la injusticia no caigan en el olvido. ¿Cómo si no vamos a impedir que la Historia se repita? Muchas personas desconocen la tragedia vivida por los españoles en los campos de concentración, muchas otras piensan y afirman que con Franco se vivía mejor... Sin duda alguna en ambas afirmaciones hay un elemento común: el desconocimiento del pasado, de la verdadera historia. Resulta incómodo preguntar por estas cosas, es más fácil dejarse llevar por la cotidianidad de nuestras vidas y no interesarse por el pasado porque como muchos nos dirían: “¿qué se puede hacer ya? El pasado, pasado es y está.” Nuestro dramaturgo nos da la clave: conocer la historia, para así entender el presente en pos de un futuro esperanzador. Y para que esto suceda es indispensable que las atrocidades que se cometieron no queden en el olvido. Es más que necesaria la memoria. Como dice Pepe, uno de sus personajes: “Era nuestra obligación. Hablar para que no se olvidaran de los muertos.”

J'attendrai es una de esas obras a las que bien seguro Fernández le tiene un cariño especial porque puso en ella toda la entraña de la que fue capaz.

Yo.— Te sientas delante de un folio en blanco y *tratas de extender sobre él todo lo que te ha llevado hasta aquí. Todo lo que lleva veinticinco años empujándote a intentar escribir una obra que eres incapaz de escribir.*

Creemos que sí ha sido capaz de escribir dicha obra; estos veinticinco años de los que habla nuestro autor le han otorgado madurez, más de la que ya se

vislumbraba en sus inicios con *Para quemar la memoria*. La larga trayectoria, los premios recibidos durante estos años, el contagio y la compasión —tal y como él entiende el término: “pasión compartida”— le llevan a escribir una de las mejores obras de nuestro tiempo y de su escritura, que de no ser por el plazo de entrega, a bien seguro hubiera entrado en este estudio de tesis.

La grandeza de José Ramón —permítannos en este caso omitir el apellido por la cercanía que nos queda al citar sólo su nombre— es su humanidad. La humanidad con la que observa el mundo, la humanidad con que se siente responsable y cercano a todo y todos cuantos nos rodean, la humanidad sin límite que va más allá de la empatía... Y la humildad de trabajar con todo el material que su ojo y su oído reúnen para que a nosotros nos llegue en un “formato” que amamos, como lo es el teatro. Para que aquellos que se acercan a sus obras, se vean movidos a la reflexión, y así, quién sabe si cambiar un poco, por poco que sea, este mundo que es de todos, aunque a muchos no se lo parezca.

Como conclusión a este primer eje de escritura únicamente nos resta decir que la voz del dramaturgo es la voz de una persona comprometida con su época. Escribe movido por aquello que ve y que “le toca”, porque no vive ajeno a lo que a su alrededor acontece. Para ello reclama por parte del lector/espectador una reflexión acerca del pasado para entender el presente, así como una memoria que supere el olvido que a menudo se nos impone y no nos deja ver la realidad con claridad.

2.2. Importancia de la muerte en sus obras

La muerte y los muertos son una constante recurrente en la obra de Fernández. De hecho su primer acercamiento hacia la escritura fue un relato titulado *Matar a Rocky Bolero*, que consiguió un accésit en la Semana Negra de Gijón de 1988. La segunda de sus novelas, publicada en Calambur, se titula *No olvides a tus muertos*, en 1991. Con tan sólo 25 años, este dramaturgo ya sentía la imperiosa necesidad de escribir para expresar su sentir y más concretamente sobre el tema de la muerte.

Con respecto a su obra dramática es un eje de escritura capital y muy relacionado con el anterior. La muerte, en sus distintas facetas —como comentaremos detenidamente— es una constante que planea sobrevolando casi la totalidad de sus obras, o al menos las de mayor relevancia. Exceptuando las cinco que analizaremos de forma pormenorizada acerca de los siete ejes en que hemos decidido basar la escritura de nuestro dramaturgo, pasamos a comentar aquellas en las cuales la presencia de la muerte, de los muertos, es más relevante.

Podríamos dividir el tema de la muerte en primer lugar como: “dos perspectivas temporales ante la muerte en la obra de José Ramón Fernández. La de **una muerte prevista y anunciada**, que se cumple de manera inexorable y trágica, y de **la muerte que transcurrió en un tiempo pasado, pero que sigue presente**, y que paradójicamente determina las vidas de quienes tuvieron que ver con aquel que experimentó la muerte” como explica el Dr. D. Pérez-Rasilla;⁶² además de lo que nosotros consideramos muerte psicológica de muchos personajes de nuestro autor, a los que Pérez-Rasilla en el artículo que manejamos se refiere como “[...] los vivos son solamente muertos atareados.” En este sentido la muerte es parte de la vida, de lo que llamamos existencia; pero no es una vida en el sentido pleno de vivir. Alude el Dr. Pérez-Rasilla a Pirandello, para referirse a esta circunstancia “La condición pirandelliana de muertos atareados podría extenderse a tantos otros personajes de José Ramón Fernández, con su obsesión por morir o por vivir como si

62. PÉREZ-RASILLA, Eduardo: “El teatro de José Ramón Fernández la muerte y la memoria”. *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, número 2, 2004, págs. 36-41. El subrayado es nuestro.

ya estuviesen muertos, que hacen explícita mediante una actitud que les lleva a entretener la vida con actividades no siempre tan útiles, pero que toman muy en serio. Y en este aspecto acaso podría ser también Beckett el dramaturgo de referencia, con los ritos ridículos y entrañables que con tanto rigor ejecutan sus personajes, aunque la ironía del autor de *Esperando a Godot* se torne más densa en la obra de José Ramón Fernández y vuelva asfixiante el aire que respiran los personajes.”

Desde estas tres perspectivas que hemos comentado, la primera la vemos, siguiendo al Dr. D. Pérez-Rasilla en *Las mujeres fragantes*. En esta obra que, tomando las palabras del propio autor:⁶³

Las mujeres fragantes se plantea, desde el mito de Dorian Gray y un viaje desde las islas griegas a Venecia, una mirada hacia un mal igualmente peligroso: la bondad sin consecuencias. Los que no miran, los que dejan que las cosas pasen.

Esta obra es:⁶⁴

[...] fruto de mis lecturas, es decir, de mis vivencias, de cómo esos personajes nacidos en la imaginación de otro han transitado por mi imaginación. De mi diálogo con mis amigos de los anaqueles de la biblioteca (creo que la frase, más o menos, es de Feijoo) y de mis diálogos con la obra, con sus personajes, con sus referentes.

[...] La tortura y la guerra son parte de lo que han visto mis ojos. Cada generación tiene sus ignominias; la mía creció con los relatos del horror en Chile, Uruguay y Argentina, fue joven con el terrorismo de estado en España y se hizo mayor viendo los disparos sobre Sarajevo. De esas cosas ha quedado memoria en *Mariana, El cometa, Las mujeres fragantes...* como en docenas de textos de mis coetáneos.

63. Enlace <http://www.teatrul-azi.ro/interviuri/jose-ramon-fernandez-„teatrul-este-un-loc-pe-masura-fiintei-umane“-interviu-de-andreea-du>. Entrevista de Andreea Dumitru a José Ramón Fernández para la revista *Teatrul-azi* de Rumanía, bajo el título “José Ramón Fernández: Teatrul este un loc pe măsură ființei umane”. (Última fecha de consulta: agosto 2015).

64. FERNÁNDEZ, José Ramón: “Demonios compartidos”. En *50 años de Teatro Contemporáneo. Temáticas y Autores*. Madrid, 2007, págs. 47-61.

Con respecto al tema de la muerte en esta obra, apuntaba el Dr. D. Pérez-Rasilla que pertenecía a esa primera perspectiva que supone una muerte prevista y anunciada, que se cumple de manera inexorable y trágica. En la obra que motiva esta pieza teatral, *El retrato de Dorian Gray*, del magnífico Oscar Wilde, se ven expuestos los más bajos instintos humanos. El protagonista lleva una vida de excesos, de “pecados” que dejan ver sus consecuencias a través del envejecimiento del retrato mientras la persona sigue viviendo en plena juventud sin tan sólo un signo del paso del tiempo. La obra nos plantea un final que de alguna manera sigue J. R. Fernández, la muerte del joven protagonista que tras su fallecimiento yace viejo y marcado con los estigmas que antes poseía el retrato y este último conservando la imagen de la juventud con que fue pintado en su día de forma original.

La muerte como inevitable, prevista y anunciada dentro de la obra de nuestro autor adquiere un tono reflexivo, porque el protagonista se encuentra, después de más de un siglo, ante la tesitura de no poder soportar más el tedio de sus excesos, pretende acabar con el cuadro y así acabar con su vida. Leemos:⁶⁵

RETRATO: [...] Pero escúcheme un momento: ¿Qué pasará con usted si me destruye y no le ocurre nada? ¿De dónde sacó la idea de que romper este cuadro lo va a liberar a usted de seguir viviendo? ¿Se imagina otros ciento once años como estos, sin tenerme por lo menos a mí, para estudiar sus pecados y soportar su tedio? ¿Qué sería de usted si se quedara solo?

La última pregunta nos invita a la reflexión: el peso de la vida, el haber sido egoísta, el hecho de hacer el mal y no pagar por ello, que es visible en el cuadro pero no en la existencia, al menos física, del protagonista. Esta reflexión que pone de manifiesto lo que hemos comentado anteriormente acerca de las capacidades extremas del ser humano: la belleza del arte frente al horror de un homicidio, de la guerra, o el mirar hacia otro lado, es una constante recurrente del autor. En muchos casos, soportarse a sí mismo y aguantar sin apenas aliento en la vida nos viene dado por una melodía —la música; una poesía, una novela o una obra dramática —

65. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Las mujeres fragantes, El que fue mi hermano (Yakolev), Monólogo de la perra roja*. Madrid, Teatro del Astillero, 2008, pág. 20.

la literatura; o una escultura o pintura —dos disciplinas más dentro de lo que se conoce como “las siete bellas artes”.

El tema de la muerte en esta obra es esclarecedor como parte intrínseca del eje de escritura anterior: conocer el pasado, análisis del mismo en base a un presente en pos de un futuro, que en este caso presupone la muerte como única salida y solución a una vida llena de errores. Como consecuencia, tras el pacto de la eterna juventud, la muerte se hace indispensable y necesaria para acabar con el conflicto existente: una vida desviada que pesa, una carga de conciencia que si bien no implora un perdón hará de alguna manera justicia poniendo fin a su existencia.

Como ejemplo de la segunda perspectiva apuntada por el profesor Dr. Pérez-Rasilla señala éste, entre otras, *El cometa*. Es importante hablar de esta obra “menor” en cuanto a extensión —apenas diez páginas, pero de contenido “mayor” si con ello nos referimos a la significación y posibilidades que de su lectura se desprenden.

El cometa es⁶⁶ [...] otro texto breve, protagonizado por tres mujeres, y se centra en la deshumanización causada por la guerra.” La sinopsis de la obra ya la apuntábamos en el capítulo 1.2 dedicado al acercamiento a la obra de Fernández. En ella la muerte es parte de un tiempo pasado que tiene repercusiones en el presente. Sin embargo, y tal como apunta el Dr. Pérez-Rasilla,⁶⁷ “la diferencia entre estas perspectivas temporales tiene algo de ilusoria. No son sino dos maneras de mirar un mismo fenómeno”. En *El cometa* la muerte se encuentra en el pasado y también como inevitable, pues el escenario de la pieza teatral y el tono de fondo de los diálogos es la guerra y los disparos, lo cual es signo inequívoco de muerte, sin lugar a dudas. Muerte que se reconoce como pasado y como futuro, uniendo de alguna forma ambas perspectivas.

66. FOX, Manuela: “El tema de la guerra en el teatro de José Ramón Fernández”, *Estreno*, Otoño de 2014, pág. 85. El subrayado es nuestro.

67. PÉREZ-RASILLA, Eduardo: “El teatro de José Ramón Fernández. La muerte y la memoria”. *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, núm. 2, año 2004, págs. 36-41.

Las protagonistas de esta historia conviven con el horror de la guerra con total normalidad porque ha formado parte de su existencia. Podríamos identificar la obra bajo la máxima de “adaptarse o morir”. Los muertos del conflicto sirven a las mujeres de comida, porque no ha quedado nada, no hay agua, la guerra lo ha destruido todo. El cinismo con el que las dos mujeres y el soldado nos describen la realidad del momento nos hace conscientes de esa parte de la historia que nadie nos cuenta nunca. Cuando leemos en los anales de la historia las consecuencias de la guerra obtenemos datos acerca de muertos, apenas una cifra —sin tener en cuenta todo lo que hay detrás en el día a día de lo que supone en la vida de las personas la barbarie. Como en el caso de *El que fue mi hermano (Yakolev)*, el foco no está sólo en el hecho, en la tragedia, sino que enfoca todo lo que a la misma va aparejado; en este caso la “vida” que les toca asumir a los que sufren estos hechos de contienda. En el caso de las mujeres la prioridad es poderse abastecer, poder comer y si no hay comida toca aprovechar la carne y la sangre de los muertos, como si fuese la matanza del cerdo por San Martín. De hecho la analogía queda perfectamente dibujada en las palabras de la anciana, que va relatando la historia de lo que esa ciudad era antes de la guerra y del ritual de matanza, paso por paso. El soldado habla del conflicto en términos que rozan la sinrazón y la cotidianeidad más alejada de la realidad en cuanto a situación dramática se refiere. Veamos fragmentos en boca del soldado, al que Fernández llama “libertador”, que nos ilustrarán esto que venimos comentando:⁶⁸

SOLDADO LIBERTADOR: No, no me ha entendido usted. Perdón, quiero decir que no me he explicado bien. Se trata de una nueva teoría política: el **caos regulado**. Es inevitable que surjan enfrentamientos en muchos países; lo que tenemos que hacer es procurar que no se den a la vez, y que se puedan solucionar sin demasiados **daños económicos. Ni colaterales**, claro.

[...] Bueno. Siempre hay daños colaterales. **Llamamos daños colaterales a los muertos** para no bajar la moral de la población. Nosotros hemos venido a ayudarles.

68. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Palabras acerca de la guerra: Mariana, El cometa, 1898*. Madrid, colección Antonio Machado, Visor, 1996, págs. 31, 33 y 34.

[...] Luego vienen los periodistas y de lo único que hablan es de los heridos y los muertos, **como si las cosas no importasen**. Claro, así nos va.

[...] Es inevitable. Ya sabe usted, el criterio de último recurso, después de haber aplicado sanciones económicas, pero es que, claro, si aplicas las sanciones como es debido te dicen que la gente no tiene qué comer. Cuando esto se acabe podremos presentar un **balance final positivo**, ya que los daños son mínimos en comparación.

De estas intervenciones del Soldado Libertador —cabe aquí destacar la ironía con la que Fernández nombra al soldado, como si realmente la llegada de unos soldados fuesen a liberar a los civiles que sufren un conflicto. No hay libertad, una guerra supone todo elemento, negativo evidentemente, que se opone diametralmente al significado del término libertad. Una guerra destruye, degrada, coarta... elementos que nada tienen que ver con el ser libre. Así bien, retomando las intervenciones, se deduce de ellas diferentes circunstancias que son de gran relevancia. En primer lugar el hablar de un “caos regulado”, que presupone que el efecto del ser humano puede regular algo que por definición es incontrolable. Este recurso de antítesis, que esconde una ironía que resulta a la par cínica —toda la intervención de dicho soldado está impregnada por esta sensación— nos invita a la reflexión. Si la política puede ayudar a “regular” una situación de conflicto, ¿por qué no regula que no se produzca? Y la respuesta y la clave nos viene dada por las palabras siguientes que destacábamos: “daños económicos”. Si hacemos un breve repaso a la Historia de las guerras vemos detrás dinero y poder —que siempre van unidos. Ya lo decía Quevedo “poderoso caballero es don dinero”. Este hecho connota la superficialidad con la que son tratados los conflictos bélicos, puesto que a los muertos se los califica de “daños colaterales”, o lo que es lo mismo: secundarios, irrelevantes. La función de esta obra es poner en valor —y aquí con el máximo sentido incluso económico— la vida de las personas. La muerte de un solo ser humano ya supone una pérdida incuantificable. ¿Cómo poner, pues, precio al infinito número de personas que pierden la vida en cada una de las conflagraciones de la Historia Universal? La indiferencia que le suponen al soldado los seres humanos llega al máximo cuando se refiere a las cosas, cuando dice “de lo único que hablan es de los heridos y los muertos, como si las cosas no importasen”. Evidentemente en una contienda quedan derruidos tesoros de la humanidad como

bien pueden ser museos que conservan obras de arte, o la magnífica arquitectura de una ciudad... Pero que los bienes materiales sean equiparables a las vidas humanas, es una devaluación completa de lo que “vale” una vida humana, que a nuestro juicio —y evidentemente al del autor, es imposible de cuantificar.

El último subrayado al que aludimos es esclarecedor de lo que venimos comentando: “balance positivo” para referirse a la contienda. No cabe duda de que esta manera de evaluar la historia es obra de los vencedores, puesto que utilizar el término “positivo” cuando se habla de guerra es otra incongruencia propia de aquellos a los que sólo les interesa hablar de economía y de poder. La ganancia de un territorio, de establecer la supremacía de una raza sobre otra, son ejemplos de cómo las vidas de los seres humanos son elementos insignificantes para los hacedores de los conflictos. Y nuestro autor quiere poner el acento y el punto de reflexión en esta cuestión, puesto que su escritura está comprometida con su tiempo: no debemos olvidar que detrás de esa lucha de poder, de ese afán de dominio de territorios mueren personas, como yo, como tú, como el que escribe esta obra. Y también están los heridos, a los que se les supone más fortuna, o las familias de las víctimas; para todos ellos la guerra jamás habrá tenido un balance positivo porque jamás debería haberles sucedido algo así, en tanto que no deciden, no son ellos los que provocan estos hechos, sin embargo son los principalmente afectados.

Como conclusión, esta obra no sólo trata el tema de la muerte en las dos principales perspectivas de las que hemos hablado, sino que atiende a la muerte en todas sus posibilidades: devastación, tragedia, pérdida, barbarie, sinrazón, intereses que no tienen en cuenta a las personas, reflexión de las supuestas causas y sobre todo de la deshumanización a la que nos lleva la guerra —muy presente en su escritura, desde el punto de vista que aúna a todas las guerras en una sola, porque todas las guerras son la misma guerra, porque en ella mueren civiles, personas inocentes; en la que la muerte de un ser vivo sirve de alimento de otro:⁶⁹

69. *Op. cit.*, pág. 37. El subrayado es nuestro.

ANCIANA: Lo de los hombres lo hacían los hombres. Antes había hombres en el pueblo. Y cerdos. (*Abre su bolsa de la compra. Saca de la bolsa una mano ensangrentada y comienza a mordisquearla **con la mirada perdida, como pensando en otra cosa.***)

Hemos comentado la muerte en diversas perspectivas y deberíamos atender el tema de la guerra como uno de los principales motores que motivan dicha muerte y a los muertos tan presentes en su escritura:⁷⁰

La guerra es “uno de los temas más evidentes y visitados de mi escritura dramática. Siento dos certezas inmediatas: la primera es que siempre hay alguna guerra ante mis ojos, de la que soy culpable; la segunda es que todas las guerras son civiles, es decir, contra los seres humanos, contra lo que haya de bueno en los seres humanos. Las guerras destruyen la carne, pero también, o sobre todo, destruyen la ternura, la decencia, la generosidad, la limpieza de las miradas y de las palabras.

No podía ser de otra manera en un autor preocupado, tal y como venimos defendiendo, por lo que sucede a su alrededor. Escribir comprometido con su tiempo le remite —lamentable e ineludiblemente— a las contiendas bélicas del pasado de nuestro país —para entender el momento presente que vivimos; así como para hablar de las guerras que en pleno siglo XXI nos encontramos todavía.

De las cinco obras escogidas para un estudio pormenorizado sólo una de ellas, *La colmena científica o el café de Negrín*, está tocada por la guerra, en este caso los albores de la guerra civil española, como veremos en su momento.

Cerramos el eje dedicado al estudio de la muerte con el análisis de un pasaje de *Las manos*, que es fruto de la escritura de nuestro dramaturgo. Se trata de la escena decimonovena. En ella leemos un monólogo en el que el mulo Abelcrín se despide de su amo, Paciano:⁷¹

70. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Palabras acerca de la guerra*. Madrid, colección Antonio Machado, Visor, 1996, pág. 5.

71. FERNÁNDEZ, José Ramón, PALLÍN, Yolanda, YAGÜE, Javier: *Las manos. Trilogía de la juventud I*. Madrid, Teatroautor, 2001, págs. 66 y 67. El subrayado es nuestro.

ABELCRÍN.— Yo ya sabía que estos arreos serían para ti. **Hemos hecho la faena juntos y hemos tirado de esa cuerda hasta que se rompía nuestra sangre. Ahora yo estoy muerto y tú te llamarás Abelcrín, porque todos los machos que tiran de ese trozo de madera se llaman Abelcrín, para que las personas no se confundan.** Yo he sido Abelcrín y toda tu gente ha bebido mi sudor, ahora tú serás Abelcrín, porque ya no hay más animales como yo, porque todos murieron. Tú no durarás mucho, tienes mal una pata y será mejor que te sacrifiquen y se coman tu carne.

[...]

Ahora estoy muerto y ya no hay más caballerías en el mundo, y después de esta miseria van a venir más miserias, y los de tu gente van a tener que comer lo que arranquen del suelo. Y enterraréis mi carne para que no se pudra al sol y no vengan las alimañas, y ya no caerá nunca más la lluvia sobre mi carne. **Ahora estoy muerto y no he podido terminar la faena, pero he sido un buen macho y durante muchos veranos os he servido bien. Adiós, Paciano.**

PACIANO.— Adiós, Abelcrín.

La muerte, los muertos, están muy presente en las obras de J. R. Fernández. La presencia de los muertos nos recuerda de dónde venimos, quiénes somos. En este caso, el monólogo del mulo muerto nos muestra el origen del carácter de Paciano, porque se le equipara con el animal. A la muerte de éste, aquel coge los arreos y tira, como si lejos de ser una persona debiese cargar con la faena, con el peso de la responsabilidad para poder trabajar la tierra. El elemento mágico que supone ya de inicio que un muerto hable lo vemos perfectamente ensamblado como elemento de realidad, porque todos somos deudores de nuestro pasado, porque nuestros seres queridos, pese a fallecidos, nos acompañan en el camino de la vida. En este caso, al ser un mulo, el dramatismo se potencia y vemos cómo las gentes de aquella época se ayudaban unos a otros, se vivía en compañía, se rezaba en compañía, se labraba con los otros. Y ese mulo, Abelcrín, era uno más dentro de ese grupo de labradores, que con su esfuerzo y su tesón apoyaba a las gentes para que pudiesen ganar algo y poder comer. La importancia de la relación con los otros que vemos en la dramaturgia de nuestro autor implica también a la naturaleza, en este caso a un animal, que como herencia recibe el nombre del anterior. Todos los

machos que tiran se llamaron Abelcrín y ahora Paciano, en el mundo animal será uno más. Quedan en este breve monólogo patentes muchos elementos de la escritura de nuestro autor, no sólo el relativo a la muerte, aunque éste domine la escena.

Como conclusión a este eje sólo nos resta decir que nuestro dramaturgo vuelca su sentido de la muerte y su sensibilidad como persona en las obras: con personajes muertos que conviven con los vivos, en animales que ya fallecidos se comunican con sus amos, en las personas que muertas en vida, como veremos, sienten la angustia y el peso de la existencia que les acerca a la muerte. En un juego de contrastes y contrarios como el que suponen los términos muerte/vida, donde la comprensión de uno implica la del opuesto.

2. 3. Búsqueda de la propia identidad y relación con el otro

Ya el Dr. Pérez-Rasilla en el artículo que venimos manejando habla de una

[...] búsqueda de la identidad personal y también familiar, o hasta tribal, y en el recurso a diversas formas de fraternidad entre los personajes, que se resuelve a través de formas de composición especulares, o en ocasiones abismales, y al juego con la duplicidad o con la multiplicidad poliédrica de los personajes, modelos en los que tal vez quepa percibir el influjo de Unamuno, pero también de otros creadores, como Wilde, Pirandello, Beckett o Kantor.

Sirvan estas palabras para introducir lo que supone este eje dentro de la obra de nuestro autor. Cada una de las constantes que venimos analizando están intrínsecamente relacionadas y hablar de una es hablar de todas al mismo tiempo. En el caso de la identidad, vemos cómo esta está relacionada con la muerte, el pasado y la memoria. El bagaje personal de cada uno de los personajes que desprende su dramaturgia se ve condicionado por estos hechos. Y adelantándonos un poco en el estudio, sin duda el lenguaje empleado por cada personaje, imprime en éste rasgos inequívocos de su vida, de su cultura, de su pertenencia a un grupo que se opone en muchos casos a los de sus semejantes.

Hablar de la identidad es, en un mundo en el que el ser humano es parte de una sociedad —de un todo, hablar del otro. Como a Fernández siempre le gusta citar:⁷² “aprender que soy sólo si existes y es esa medida la que quiero y me define.”

Hablar de la escritura de nuestro autor es hablar de una escritura para y sobre personas⁷³ puesto que su escritura, como estamos defendiendo, es una escritura comprometida con su tiempo. Y en el tiempo en el que José Ramón Fernández comienza a escribir —principios de los 90, el compromiso reside en criticar aquella “herencia del pasado” que se ve cristalizada en España con la Transición. Desde este punto de partida y recorriendo los grandes conflictos, las

72. FERNÁNDEZ, José Ramón: “Demonios compartidos”. En *50 años de Teatro Contemporáneo. Temáticas y Autores*. págs. 47-61.

73. SERRANO BAIXAULI, Rosa: 2009. ‘José Ramón Fernández: un teatro para y sobre personas’, *Stichomythia*, 9, págs. 82-88.

desigualdades, el horror al que es capaz de llegar el ser humano, así como todos los elementos que venimos comentando, es como nuestro autor erige el edificio de la identidad personal y su relación con el otro.

Como en los puntos anteriores pasaremos a analizar algunas de las obras donde más evidente sea esta búsqueda y así ejemplificar *grosso modo* lo que de forma pormenorizada veremos en cada una de las cinco obras elegidas para un profundo análisis.

La primera de estas obras es *Yo seré mano amarilla*. En ella se cuenta la historia del famoso Buffalo Bill, en boca de un indio. Éste va narrando la llegada del pueblo indio a Barcelona para los espectáculos que con motivo de la victoria del hombre blanco, Buffalo Bill, se celebran.

A través de las palabras del indio se crea la identidad de los indios americanos y de los blancos, por contraposición. Leemos cómo la importancia de la lengua, del significado de una palabra concibe todo aquello que conocemos. Es importante aquí destacar que Fernández tiene verdadera obsesión con la exactitud de todo aquello acerca de lo que se documenta, en este caso de la lengua indígena, de los vocablos que los españoles, entre otros blancos, otorgan a la realidad que ellos conocieron en América. Al modo obtuso en que Colón describía la naturaleza de aquella nueva tierra, la raza blanca designa a su modo al pueblo indígena. El indio nos habla una y otra vez de la equivocación que del lenguaje y de nuestra concepción del mundo se desprende:⁷⁴

He aprendido a contar el tiempo como hacen **ellos**.

Me lo ha enseñado un **hombre de aquí**.

Es **mi amigo**.

[...] Los Wasichus, **los hombres blancos, son ignorantes**.

[...] Tampoco saben los nombres de las cosas.

Por eso a nosotros nos llaman **sioux**.

74. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Yo seré mano amarilla*. Publicada *on line* en la página web dedicada al autor en cervantesvirtual. El subrayado es nuestro. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc891h3> (Última fecha de consulta: junio 2015).

[...] Sioux significa **enemigo**.

Querían que les respetásemos y **nos llamaban los enemigos**.

Con estas palabras se establece la propia identidad del que es protagonista de la obra, en cuanto a hombres verdaderos —como él señala, frente al hombre blanco, al que se tacha de ignorante. Dicha ignorancia reside, desde el punto de vista del indio, en no tener una mejor relación con la tierra que pisamos. Se reflexiona a través de la significación del elemento telúrico en nuestras vidas. Para nosotros la naturaleza es algo que está a nuestro servicio y hacemos uso irracional de ella. Que nuestro autor esté comprometido con su tiempo conlleva también el hecho de reflexionar acerca del medioambiente: el cambio climático. Puesto que toda la obra de Fernández es crítica, nos invita a la reflexión en pos de un entendimiento de lo que nos pasa, en miras de un futuro esperanzador, el hecho de dar importancia extrema a los elementos de la naturaleza en esta pieza teatral, espera compromiso por nuestra parte. Al igual que la identidad personal se forja a través de los hechos llevados a cabo, las elecciones en una u otra dirección; nuestro comportamiento para con la Tierra nos dará sus frutos, ya sean perjudiciales para el ser humano o no.

Esta obra, de tan sólo veinte páginas, abre un sinfín de posibilidades en cuanto a identidad propia —la del indio frente a la del blanco; y también por lo que respecta a nuestra relación con el otro —el indio con el blanco y viceversa; así como las diferencias entre el indio y el blanco con la Tierra, respectivamente. La conclusión que se desprende de la obra no deja a nuestra raza en buen lugar; a una raza que siempre se ha creído superior a lo largo de la historia, con sus colonizaciones y conquistas en las que se impuso nuestro criterio y nuestra visión del mundo, sin tener en cuenta la del resto de la población. Los seres humanos nos destruimos unos a otros sin considerar que somos semejantes; no de un modo bíblico o cristiano, sino como un verdadero conocimiento de que la igualdad —más allá de la religión, la raza, la cultura, el sexo— debe primar en nuestras vidas.

Es bueno que existan este tipo de obras que dan valor a las diferencias y ponen de manifiesto la estupidez que estriba en creer que unos seres humanos son

superiores a otros por motivos irracionales. El espectáculo que durante años giró por el mundo occidental resaltaba el valor de Buffalo Bill dominando a los indios. Y estos últimos sufrieron esa humillación sin ser dueños de sus vidas, cuando eran semejantes, tan seres humanos como el famoso cazador de bisontes.

La búsqueda de la propia identidad, aquí reflejada en un tiempo muy pasado —finales del siglo XIX— y la relación con el otro, nos revelan una verdad a la cual, quizás, nunca habíamos prestado atención. Las películas de vaqueros en las que los indios siempre aparecen como salvajes y es el blanco el que reina por su condición de superioridad es una manera de hacernos cómplices de una mentira mil veces contada. Y Fernández, en boca del indio y a través de su ritual nos mira con lupa. El asombro del “otro” por la manera que tenemos de vivir, arroja luz y criterio acerca de los errores y las equivocaciones en que los hombres del mundo occidental caemos sin remedio una y otra vez. La objetividad de verse en los ojos del otro debe ayudar a limar las imperfecciones en pos de un futuro mejor. Ello, unido a la revisión de la Historia, el pasado para comprender el presente y la importancia de la muerte, todo ello conforma de manera inequívoca esta intención crítica de Fernández que defendemos desde el inicio de nuestro estudio, como compromiso con su tiempo.

En segundo lugar se nos hace necesario hablar de la Trilogía del Zurdo, las conocidas *Comedias zurdas* que en palabras del propio Fernández:⁷⁵

Se trata de cosas sencillas como pueden ser: el paso del tiempo, la felicidad, la muerte. Pero, sobre todo, lo que hemos hecho es echarnos unas risas. Hemos citado a Tomas Mann, a Proust, a Tonino Guerra, a Borges, a Roland Barthes, a Alfonso Sastre, a Flaubert, a Shakespeare; hemos mencionado el cine de Fellini, de Wenders, de Ridley Scott, de Kim Ki-duk; hemos dejado caer homenajes a Kantor y a Pirandello. Pero nosotros no somos sabios ni importantes, sólo hemos hecho tres comedias y nos hemos echado unas risas. Hemos elucubrado acerca de la muerte, la felicidad y el paso de los días, recordando siempre aquello que dice Nani Moretti en *El Caimán*: “cualquier momento es el adecuado para hacer una comedia”.

75. Palabras extraídas del programa de mano con motivo de la puesta en escena de las tres obras en Julio de 2008, Sala Cuarta Pared, Madrid.

Las tres obras, que comentaremos por el orden que en su día fue elegido para su puesta en escena en la Sala Cuarta Pared,⁷⁶ son *Una historia de fantasmas*, *Un momento dulce. La felicidad y Hoy es mi cumpleaños*. Obras que reflexionan acerca de ¿qué significa ser joven? en un momento crítico en las vidas de los seres humanos: cumplir los treinta. Se establece la treintena como un punto de inflexión en el que la persona se plantea ¿quién es? ¿qué he conseguido hasta ahora? ¿He cumplido aquellos sueños y expectativas a los que aspiraba años atrás? La búsqueda de la propia identidad viene dada en muchos aspectos por la relación con el otro. Ese otro puede estar muerto —y permanecer a nuestro lado— o puede pertenecer al pasado y tener una fuerte presencia en la vida presente.

La primera de las obras que vamos a analizar es *Una historia de fantasmas*.⁷⁷ Los protagonistas, en palabras del propio autor:

Son jóvenes de unos treinta. Parecen, como todos lo hemos estado a esa edad, varados en un instante de su propia respiración, molestos y cansados de vivir. **Tienen en sus manos el dolor y la belleza. Todavía no son supervivientes.**

Puestos a describir a los personajes, Rober es un muchacho normal, algo zangolotino. Ana es una absurda. Pedro tiene un secreto. Silvia está muerta. Gustavo —Ariel cuando trabaja como adivino— cree que no cree en nada.

En esta breve descripción de la *dramatis personae* se nos apunta a dos hechos muy significativos: “tienen en sus manos el dolor y la belleza” es una síntesis de los dos extremos de sentir en la condición humana. Como apuntábamos en líneas anteriores, el ser humano es capaz de lo más bello y del horror más indescriptible; por tanto es susceptible de ambos extremos del espectro existencial.

76. *Comedias Zurdas*, de José Ramón Fernández, con dirección de Luis Bermejo, por la Compañía Teatro del Zurdo, julio de 2008, Sala Cuarta Pared, Madrid.

77. En el caso de esta obra, como en las dos restantes que conforman la trilogía, no existe una edición. Inéditas, poseemos los textos gracias a la generosidad del autor para con nuestro estudio. El subrayado es nuestro.

La segunda cuestión es clarificadora en cuanto al tema de la propia identidad, “todavía no son supervivientes”, significa que no han llegado al punto en que la vida les pesa más que las ganas de vivir.

Cinco personajes, tres masculinos y dos femeninos, unidos por lazos de consanguinidad —Pedro y Silvia, que está muerta, son hermanos; lazos de una amistad fortuita —Pedro y Rober se hacen amigos por un interés común; amistad por los estudios —Gustavo y Rober... Lazos que desde la adolescencia hasta la treintena son una brújula dentro de las vidas de los jóvenes.

La búsqueda de la propia identidad en esta obra se hace patente gracias a las reflexiones acerca de “el más allá”, de aquello que escapa a la lógica y a la realidad... Y de cómo el ser humano ha tratado de poner orden a ese caos de “casualidades” con máximas tales como “tenía que pasar”, “esto pasa por algo” y un sinnúmero de justificaciones de carácter religioso, o provenientes del ocultismo, o de la creencia en el karma...

La obra comienza con una frase de Hamlet a Horacio:⁷⁸ “Hay algo más en el cielo y la tierra, Horacio, de lo que ha soñado tu filosofía.” Tras este punto de partida se reflexiona también acerca del oficio de actor, de las técnicas actorales y se juega a lo largo de toda la obra con el concepto de “rompimiento” en el que el actor sale de su personaje y se dirige al público. Este juego es una constante dentro del trabajo colectivo entre la compañía del Zurdo y Fernández. La complicidad que une a estos profesionales, director y actores con nuestro autor, dan como fruto un trabajo que nos mueve y nos motiva a través de la risa.

Así pues, en esta primera obra la búsqueda de la propia identidad va más allá de la identidad personal y reflexiona acerca de la identidad de los actores, de cómo estos solucionan los conflictos dramáticos y se sumergen en el espectro actoral. Incluso en ese desdoblamiento que se produce dentro de la obra, uno de ellos alude claramente a su papel y a la disconformidad con el mismo, en un juego

78. SHAKESPEARE, William: *Hamlet*, Primer Acto, Escena XIII. Aguilar. Madrid, 1941.

jocoso que hace partícipe al espectador y que pone de manifiesto a éste el hecho de encontrarse ante una ficción, un juego, algo mágico: la representación. Leemos:

PEDRO.— Que lo mejor que puedes esperarte es lo peor de lo peor.

(Euge se queda un momento en silencio y **sale de su personaje.**)

Es que **me colocáis siempre el triste de la obra.** Podíamos cambiar. A mí se me da bien la comedia. ¿No te apetece cambiar?

Es que ya me sé lo mío. Además, lo tendrías que hablar con Bermejo.

Si ya se lo he dicho. Me dice que a ver si a la próxima.

La búsqueda de la propia identidad se multiplica en la lectura, así como en la representación, puesto que el espectador no asiste a una obra de teatro al uso en la que los personajes lo son de principio a fin; sino que se deja patente que hay una persona que a su vez es actor y que busca gustar de su papel. Por tanto, búsqueda de la propia identidad como jóvenes con vivencias personales —el texto que nos ha facilitado el autor está plagado de conversaciones acerca del paso del tiempo, de la juventud, de la infancia..., búsqueda de la propia identidad como actores, reflexión en la obra acerca de la actuación orgánica; y búsqueda de la propia identidad como personaje dentro de la obra.

En esta triple perspectiva acerca de la búsqueda de la propia identidad siempre se hace necesaria la relación con el otro; como ciudadanos del mundo estamos en constante conexión con los demás puesto que el ser humano es por naturaleza un ser social; como actores la relación entre compañeros, autor, director... da pautas de identidad; como personaje dentro de la obra, nuestras reacciones vienen dadas por un gesto, una palabra, una mirada del otro.

Es una verdadera lástima no haber podido incluir un estudio pormenorizado de las Comedias Zurdas en nuestro trabajo de tesis. Las obras esperan edición y quizás allí encontraremos el lugar para exponer lo que significan en la escritura de

nuestro autor en una de las posibilidades de las que más gusta Fernández: el trabajo con los otros, en los que dialoga, participa y aprende.

La segunda obra dentro de la Trilogía es *Un momento dulce. La felicidad*. La escritura de *Un momento dulce. La felicidad* es producto de los textos recopilados tras muchas reuniones con la compañía *Teatro del Zurdo*, y prueba de ello es la obra en sí —facilitada por nuestro autor— en la que al final encontramos bajo el título de “Textos de las reuniones que aún no se han ubicado” un conjunto de conversaciones con los actores que hablan de su infancia, de sus padres y del significado del término *felicidad*. De entre todas vamos a señalar algunas que nos parecen más destacables por su relación con la infancia y la felicidad:⁷⁹

Viendo a los niños y hablando de la felicidad ahora y que se ha perdido y que no sé qué... llegué a una conclusión que no sé si estáis de acuerdo...que es que hay una felicidad que cuando somos mayores no tenemos. Porque la felicidad cuando somos mayores la asociamos con el bienestar, con la seguridad, con la comodidad, con la tranquilidad... Pero cuando eres pequeño la felicidad siempre va ligada a la alegría. Cuando eres mayor no. No sé por qué.

[...] Claro que hay gente alegre, claro que la hay. Pero el tono general... Yo conozco, y seguro que tu madre lo es. Pero en general tú ves que la alegría no es que esté mal vista pero está en desuso en el mundo adulto. ¿Cuántas personas alegres y contentas ves por la calle? Manifiestamente alegres, manifiestamente contentas.

Estas conversaciones y el texto que se construye a través de ellas refuerzan el sentido de reflexión histórica y de preocupación que venimos defendiendo acerca de nuestro autor. José Ramón Fernández es un ser humano preocupado por los seres humanos que le rodean, por el sentido de la vida, y, por tanto, por los sentimientos que le son propios: tristeza, angustia, desesperación y, como en este caso, la felicidad. La preocupación por los problemas de la sociedad que nos rodea favorece el gusto por su dramaturgia. ¿Quién no se ha planteado alguna vez si es feliz? ¿Quién no ha sentido desesperación en ciertas circunstancias? Y estas

79. Las anotaciones están registradas de forma fiel a como se fueron desarrollando, es decir, se atiende en su transcripción al registro coloquial.

cuestiones al fin y al cabo son pasos necesarios en la búsqueda de la propia identidad. ¿Soy un ser que soñaba y un día se dio de bruces con la realidad? ¿Soy aquél que quería ser? ¿Quién soy? ¿Qué es aquello que puedo rescatar de mí y que me define frente a los otros y junto a estos?

Bea y David van a visitar al padre de éste, Luis, en lo que parece ser una residencia de ancianos. Luis ha perdido la memoria, o como coloquialmente se expresa en muchas ocasiones “se le va la cabeza”. Bea, con muy buena intención le lleva unas fotos de cuando era joven, a ver si éstas “le abren la memoria por algún lado”. La utilización de las fotografías, en cuanto a un tiempo pasado se refiere, es una constante en la escritura de nuestro autor y le sirve para ofrecer una mirada hacia atrás en beneficio de una comprensión del presente. Y esta obra supone, en dicho aspecto, el entendimiento y la superación del tiempo lejano a través de los retratos y los recuerdos. Y también, a través de estos la búsqueda de la propia identidad y de la relación con el otro, en tanto en cuanto somos de alguna forma, deudores del entorno, la familia, de la que venimos.

David siente un rencor muy grande hacia su padre, producto de un pasado conflictivo entre ambos, y todos sus recuerdos remiten al resentimiento y a la incomprensión. No comprendemos algo cuando no lo conocemos profundamente; así pues, este desconocimiento de Luis por parte de David viene provocado por esa falta de conocimiento. Cuando va a la residencia y el enfermero le dice que a su padre le gusta el fútbol, él reacciona con rotundidad: “A mi padre no le gusta el fútbol. No le gustaba.” Se corrige a sí mismo en referencia al pasado que él conoce. Pero no conoce toda la verdad, puesto que más tarde se nos revela que su padre era un gran aficionado al fútbol y que cuando al verle le llama “Lapetra” está haciendo referencia al nombre que le puso de pequeño porque como aquel jugador, corría mucho. A través de ese conocimiento llega a comprender que su padre sí le reconoce, pese a que no le hable. Como le dice Bea a él: “Tú sabrás lo que tenéis pendiente”. Ese asunto sin resolver que arrastran padre e hijo no sabemos si se soluciona, puesto que la obra finaliza poco después, pero sin embargo deja abierta la puerta de la esperanza.

Queremos pensar que al caer el telón David vuelve a la residencia y mira a su padre con otros ojos, que se le imprime un tono de paciencia y de cariño que él sólo recuerda por medio de los domingos haciendo la Quiniela Hípica. Luis quizás no ha sido el mejor padre con el que David podría soñar, pero sí tuvieron padre e hijo momentos en los que se forjaba la identidad de cada uno y una relación entre ambos. La propia identidad de David es fruto de un resentimiento pero tras el conocimiento de un momento dulce, la felicidad, se da cuenta de que no todo ha sido oscuro en su relación.

Fernández utiliza aquí elementos que abren las puertas al recuerdo: fotografías, canciones, películas, para remarcar así que lo que somos es producto de todas aquellas circunstancias que a lo largo de la vida nos contagian. De las reuniones que mantuvo con la compañía de El Zurdo se desprende un sabor de añoranza, una morriña que nos despierta a la reflexión: ¿son los adultos felices? La respuesta es negativa. Se ahonda profundamente acerca de la felicidad en la niñez, preñada de momentos inolvidables en la que el juego de las chapas —en el tiempo de generaciones más lejanas— era un verdadero acontecimiento feliz. Sin embargo, cuando crecemos y maduramos, esa felicidad no es tan pura e inocente, es una maraña de aspectos racionales tales como la estabilidad económica o la laboral.

La búsqueda de la propia identidad a lo largo de la obra de nuestro dramaturgo es una constante que adquiere múltiples matices dependiendo del entorno en que se enmarque: familia, amistad, conflicto, arraigo... Y a través de dicha búsqueda se edifican las bases de muchos de sus personajes, que remiten — como no nos cansaremos de insistir— a los seres humanos reales, puesto que su escritura está comprometida con su tiempo.

La tercera de las comedias zurdas que pasamos a comentar en función de esta constante que venimos tratando es *Hoy es mi cumpleaños*. En esta obra se reflexiona acerca de lo que significa cumplir treinta, especialmente como fecha límite entre la juventud y la edad adulta. Es una frontera que refuerza la necesidad de saber quién eres, de tener tu propia identidad en base al mundo que te rodea y en tu relación con el otro. La toma de conciencia de “me puedo morir”, que hasta

ahora parecía lejana o más propia de otros, se hace patente y sofocante para los jóvenes.

El protagonista principal de esta historia, Fernando, se nos describe de la siguiente forma:⁸⁰

FERNANDO — Cumple años la semana que viene. Treinta y tres. Una **buena edad para que te crucifiquen**. Se plantea montar una fiestecilla en casa, para los amigos. No sabe si decir que es por su cumpleaños. No sabe si es por su cumpleaños. Como corresponde, **está hecho un lío. Como todos**. Más cosas: trabaja de administrativo en una empresa de comunicación.

Fernando se encuentra en ese momento justo en la vida del que venimos hablando, el punto de inflexión entre la juventud y la etapa adulta; la búsqueda de la propia identidad a diferentes niveles: laboral, familiar, relación íntima-pareja, amistad e incluso la salud. Parece que hasta la llegada de la treintena la vida te va llevando, no pones oposición y las cosas se van sucediendo con premura y apenas eres consciente. Al cumplir los treinta —o treinta y tres como en este caso, en el que el autor pone el acento “buena edad para que te crucifiquen” remitiendo a la edad en que murió Jesucristo— haces un repaso de quién eres, dónde estás, de tu propia identidad —como presencia— en el mundo y como ser en relación con los demás.

Precisamente ahora. Sí es verdad que ya soy mayorcito. Pero es que **ni a los veinte ni a los veinticinco ni a los veintinueve tenía miedo y ahora sí. Tengo miedo**. No es estrés, es acojone propiamente dicho. Es como si se hubiera terminado el cachondeo y **ahora empezase a funcionar un reloj**. Ya sé que no es ninguna tragedia. Pero acojona. Es como cuando te quitan los ruedines de la bici. Luego puede ser muy divertido, pero las hostias no te las quita nadie. De pronto **tengo la sensación de que soy responsable. De la vida de otros, de lo que pase a partir de ahora. De los que vienen muertos de frío y de miedo en las pateras y miran a las cámaras como si las cámaras les fueran a disparar**. De lo que le pase a los

80. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Hoy es mi cumpleaños*. Texto inédito que manejamos gracias a la desprendida generosidad de nuestro autor. El subrayado es nuestro.

niños. De los hospitales. De mis viejos. Yo qué sé. El caso es que **pongo la tele y miro las noticias y pienso que son cosa mía, que yo estoy haciendo eso. Dejando a gente en la puta calle. No ayudando.**

A través de estas palabras que Fernando dirige a un músico extranjero que se encuentra en la calle y que ni siquiera habla su idioma, nuestro dramaturgo hace una reflexión acerca de los puntos que veníamos comentando. Dicha reflexión es parte vital de la vida de Fernández, el cual ha manifestado en más de una ocasión su sentimiento de culpabilidad por los horrores sufridos por miles de seres humanos:⁸¹

La obra es también un acercamiento sociológico a la culpa colectiva, la capacidad de mirar a otra parte para no ser conscientes de la verdad. Esto ha sido notorio y palmario en los últimos 70 años del siglo XX. Los 50.000 muertos enterrados en las cunetas de las carreteras españolas, los desaparecidos en países de Sudamérica, el humo de los hornos crematorios en los pueblos alemanes, son **ejemplos de una actitud general que nos acompaña; no querer ser conscientes, no hacer preguntas, no querer saber.**

Nuestro dramaturgo remite a la búsqueda de la propia identidad en un mundo en el que se cometen atrocidades a diario y todos seguimos con nuestra vida como si nada pasase. Esta identidad que se forja en relación con el otro, puesto que se puede ser crítico, denunciante de lo que sucede, como pretende Fernández en sus obras, o por el contrario pasivo, despreocupado, un ser al margen del sufrimiento de otros individuos semejantes— es la que le interesa destacar a nuestro dramaturgo. Remitimos a sus palabras:⁸²

[...] me planteo las situaciones desde las que no es posible, o mejor dicho, no sé si es posible un nuevo comienzo. Estas son las **situaciones que están habitadas por la culpa.**

81. Cuaderno pedagógico n.14 del Centro Dramático Nacional, pág. 19. En una entrevista realizada a José Ramón Fernández. <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/14-LA-TIERRA-09-10.pdf>

82. FERNÁNDEZ, José Ramón: "La delicadeza de un mendigo ingrato". *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 1, Alicante, 1996, págs. 11-24. El subrayado es nuestro.

[...]

Dentro de treinta años, algunos de ustedes veranearán en alguna playa de un lugar muy hermoso que una vez se llamó Yugoslavia, dentro de un apacible plan de vacaciones para profesores jubilados. Mientras admiran el paisaje alguien recordará la guerra de los años noventa, y alguien se preguntará dónde estábamos todos, y qué hicimos. Alguien con mayor inocencia le comentará el recuerdo al camarero, al guía, o al maitre del hotel. Esa situación se puede dar hoy en Alemania o en Austria, donde es seguro que todavía viven muchos ancianos que se preguntan todos los días ante el espejo si de verdad no imaginaban lo que estaba pasando en los campos. **No hablo, pues, de la culpa evidente de los verdugos, sino de la culpa de los cobardes: de la mía y la de ustedes, por ejemplo.**

Es este sentimiento de culpa un tema que veremos muy detenidamente cuando estudiemos *La Tierra*. Es una manera de hacernos conscientes de la búsqueda de la identidad en relación con el otro como parte intrínseca del ser humano, que generalmente se da en un espectro limítrofe, como puede ser la treintena en la vida del individuo.

Volviendo a *Hoy es mi cumpleaños*, el resto de personajes declaran su identidad en base a los mismos aspectos que el protagonista: vida laboral, familiar, relaciones de amistad y pareja. Así pues vemos cómo dos de los personajes son una pareja que acaba de romper y que no se hallan el uno sin el otro. Para ilustrar ese concepto José Ramón Fernández recurre a una imagen extraída de la película *Frankie y Johnny*;⁸³ el recurso de remitir al arte cinematográfico es una constante en su obra, especialmente cuando trabaja con la compañía del Teatro del Zurdo.

Porque la búsqueda de la propia identidad requiere, necesariamente, la relación con el otro. Y son muchas las personas que entienden esa relación bajo la luz del amor, como en el caso de estos dos personajes: Sonia y Guillermo. Por tanto,

83. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Hoy es mi cumpleaños*. Obra inédita con la cual contamos gracias a la generosidad de nuestro dramaturgo.

"SONIA - El amor verdadero. ¿Sabéis qué imagen tengo yo del amor verdadero? El final de la película *Frankie y Johnny*. Cuando Michelle Pfeiffer sale en albornoz lavándose los dientes y le da otro cepillo a Al Pacino, y se quedan los dos lavándose los dientes y dejando que pase el domingo por la mañana. Juntos. Ese es el amor verdadero. Yo lo tengo. Lo tenía."

vemos una vez más cómo nuestro autor atiende a los intereses humanos, a las pequeñas historias que nos acontecen a los individuos de a pie, a la esencia de un ser social que vive en comunidad con los otros.

Dentro de esta obra y para finalizar cabe destacar a otro personaje: Miguel. Éste es homosexual y nos hace una reflexión a partir de su propia identidad frente al mundo que le rodea:⁸⁴

MIGUEL —No es frivolidad. Es trapoterapia. Necesito hacerme un cariño y me compro unos zapatos. **Miro los escaparates para no ver mi cara en los ojos de alguna gente. Busco un mundo bello y bien hecho porque el mundo de todos los días está lleno de cosas que no me gustan.** Yo no me puedo reír a carcajadas en un sitio cualquiera, porque a lo mejor cuando termine de reírme me encuentro con un silencio asqueroso, porque **hay gente que decide que el mundo no sea como a mí me gustaría.**

A lo largo de la obra de Fernández veremos una especial atención por las personas que, sobre todo en nuestro país, tienen dificultades para vivir con normalidad por diversos motivos: ir en una silla de ruedas, ser invidente, ser sordo... (estos tres aspectos unidos en la obra *Mi piedra Rosetta*, como veremos en el momento del estudio de la obra). En este caso concreto que hemos rescatado de *Hoy es mi cumpleaños*, Miguel se queja de aquellas personas que lo tratan como diferente o “anormal” por el hecho de su condición sexual.

Para concluir con el estudio de esta obra en torno al eje que nos ocupa, hablaremos del personaje de El amigo invisible de Fernando. Veamos cómo Fernández nos lo presenta en la *dramatis personae*: “AMIGO INVISIBLE—El amigo invisible de Fer. Desde pequeñitos. Por alguna razón no le ha abandonado. Es su lado cínico.” De la lectura se desprenden los motivos por los cuales el amigo invisible acompaña a Fernando hasta los treinta y tres años. Fernando es el protagonista principal, el cumpleañosero; un chico que como él mismo cuenta se pasó media infancia metido en casa porque siempre estaba enfermo. Él no podía bajar a

84. *Íbidem*.

la calle a jugar como los demás, por eso inventa un amigo invisible. Y el motivo por el cual lo acompaña tantos años es porque de alguna manera Fernando no ha madurado hasta el momento. El hecho del fallecimiento de su abuela paterna le hace darse cuenta de la muerte como algo real, como la pérdida que supone en la vida. Ahí es cuando reflexiona acerca de sus padres y se plantea que todos podemos desaparecer en un instante. Ahora respiramos, dentro de un segundo, ¿quién sabe? La superación de ese síndrome de Peter Pan —el niño que no quería crecer— le viene dada por las circunstancias que se producen en la obra: cumplir un año más, la muerte de su abuela, el cargo de responsabilidad en la empresa (pasa a ser el encargado de despedir gente), el darse cuenta que lleva toda la vida enamorado de Pilar y que nunca le ha dicho nada... El amigo invisible abandona definitivamente a Fernando cuando éste madura, hecho que establece su propia identidad ya como adulto y su lugar en relación con los otros.

Las posibilidades que se derivan de este eje dentro de la escritura de Fernández las veremos más ampliadas y de forma más pormenorizada en el estudio de cada una de las cinco obras escogidas. Veremos cómo es fundamental en *Mi piedra Rosetta*, por ejemplo, donde cada uno de los personajes lucha por sobrevivir en este mundo en función de cuál es su papel en él. La relación de unos personajes con otros será motor de la acción y resolución del conflicto, en una obra de extraordinaria belleza y significación poética.

2. 4. El espacio como personaje (un personaje) principal (más). Los espacios determinan la historia

Por lo que respecta a este cuarto eje, constatar que es de capital importancia dentro de toda la obra de Fernández. Él mismo se ha referido a este hecho en múltiples ocasiones:

Lo primero, el lugar. Desde hace tiempo, estoy convencido de **la necesidad de la acción a través del espacio**. No soy original, esta es una de las muchas y muy sabias enseñanzas de Valle-Inclán: El espacio es el punto de inicio de la acción; es el que genera los personajes.⁸⁵

Valle-Inclán insistía en que no es la situación la que crea el escenario, sino **el escenario el que crea la situación**. [...] Me protejo en ese argumento de autoridad para explicar **el primer paso de mis escritos: siempre, el espacio**. En *Mariana* no pude empezar a escribir hasta que no ubiqué la acción: una mujer, una celda, una bandera... En *Para quemar la memoria* surgió primero un hombre subido a una gran mesa, en una sala de reuniones, vaciando unos bidones de gasolina. Tengo que decir que ese pobre hombre se pasó cinco años subido a lo alto de la mesa hasta que supe cómo hacerle bajar. En lo que está cociéndose ahora en mi cabeza hay un campo abierto, cerca de una casa, y a la vez hay un lugar cerrado y oscuro donde unos hombres golpean el suelo con palos.⁸⁶

[...] Yo suelo partir no de los personajes, **que las personas surjan del espacio, del lugar**. El azul del mar no puede hacer crecer a las personas igual que las que hemos crecido ante ladrillos.⁸⁷

Podríamos citar miles de ejemplos más en los que nuestro autor se refiere a la importancia del espacio en sus obras. Teniendo en cuenta que este eje de su escritura lo desarrollaremos en cada una de las cinco obras elegidas para un gran

85. FERNÁNDEZ, José Ramón: "Cosas que he aprendido con *Las manos*". *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, núm. 5, pág. 37.

86. FERNÁNDEZ, José Ramón: "La delicadeza de un mendigo ingrato". *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 1, Alicante, 1996, págs. 11-24.

87 Palabras extraídas de una master-class de José Ramón Fernández en Creador.es que llevó por título: "Vamos a escribir juntos por unas horas"; 9 de septiembre de 2013. El subrayado es nuestro.

análisis, aquí debemos ocuparnos de aquellas en las que sea más notoria la presencia del espacio como determinante en la historia.

Debemos hablar en primer lugar de dos obras que vienen fijadas por el espacio, debido a que es éste el motivo de la escritura: *Sueño y capricho* y *El libro infinito*. La primera de ellas:

was contracted for composition to Fernández for its 2005 run, and was conceived as a dramatized one-hour journey through the Capricho garden, an English-style park that Boutelou modeled after the Petit Trianon in Versailles, and which the city of Madrid has beautifully renovated. The audience was limited to 50 spectators to ensure proximity to and minimal distractions from the series of staged tableaux that mark the promenade's progress through space and time.⁸⁸

Con estas palabras de la profesora Linda Materna resumimos en síntesis lo que supuso en sí la representación. Por lo que respecta al eje de escritura en el que nos encontramos, *Sueño y Capricho* está pensado desde el espacio y en este caso es innegable su concepción como personaje principal.

A partir de este espacio, evidentemente, se fragua la historia. Fernández narra las vidas de los personajes que vivieron y disfrutaron del jardín del Capricho a través de tres siglos de su historia, comenzando en 1784 cuando la Duquesa de Osuna contrató al arquitecto paisajista Pablo Boutelou para diseñarlo. De entre estos personajes famosos de nuestra historia cabe destacar a don Francisco de Goya y Lucientes, personaje que también encontramos en *El libro infinito* y claro referente de imágenes, sueños y motivos dentro de la obra de nuestro autor.

La obra es un paseo por los jardines de uno de los lugares más desconocidos de Madrid, que albergan una belleza y un encanto imposible de describir. Y este es el propósito de nuestro autor: descubrir, en el caso de que el ciudadano de a pie no

88. MATERNA, Linda: "Staging History, Time, and Memory: Two Plays by José Ramón Fernández on the 2006 Madrid Summer Stage."

los conozca; o redescubrir, para aquellos que sí hayan paseado alguna vez por estos lares, la grandiosidad de este espacio.

Con motivo del bicentenario de la muerte de Luigi Boccherini se programó un ciclo de conciertos y se le encargó a nuestro autor que crease un espectáculo teatral que “sirviese de gancho para visitar —o revisitar— este lugar maravilloso”.⁸⁹

Fernández utiliza este lugar de manera lúdica e instructiva a la vez. Nos enseña a través de la magia, da a conocer personajes históricos y rescata de esta manera su importancia en el pasado para que no caiga en el olvido. Hemos considerado especialmente oportuna esta obra dentro de este eje, pero también encontramos el eco de las constantes acerca del pasado y la memoria. Si nuestro autor es un dramaturgo comprometido con su época, la escritura de esta magnífica pieza es un eslabón en la composición de una ciudad como Madrid. Su aportación une el tiempo histórico pasado de ilustres habitantes de este jardín con el futuro que de este espectáculo se desprende. Para los privilegiados que asistimos a las representaciones —que se sucedieron a lo largo de tres temporadas: septiembre de 2005, 2006 y 2007— la ciudad tiene un lugar de obligada parada, este jardín, donde de manera mágica quedaron impregnadas las historias pasadas. El propósito cumplido, nuestro autor una vez más lo consiguió.

Para concluir remitimos a las palabras de la profesora Linda Materna:⁹⁰

The historical was made eternal in this production of Fernández's fine play. No better means could I imagine of using theatre to re-create reality or to educate the public, in this instance to make history palpable and real to a generation whose historical memory has been dulled by the immediacy and ahistoricity of consumer society and its media.

Y a las palabras que Fernández utiliza para presentarnos esta obra:⁹¹

89. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Sueño y Capricho*, Editado por el Área de Gobierno de las Artes del Ayuntamiento de Madrid. Junio 2006, pág. 5.

90. MATERNA, Linda: “Staging History, Time, and Memory: Two Plays by José Ramón Fernández on the 2006 Madrid Summer Stage.”

Siempre he defendido la postura que explicaba Valle-Inclán en los años treinta: el espacio genera las historias, los conflictos, los personajes; de hecho, el espacio es un personaje más. **Aquí, el espacio es el personaje protagonista.**

La segunda obra que debemos aducir en relación al eje que estamos analizando es *El libro infinito*. Comenzaremos citando las primeras palabras de este texto:⁹²

ELLA, al público:

Nadie sabe lo que sueñan los edificios.

Nadie sabe que **los edificios sueñan.**

Nadie sabe que sus pensamientos, sus deseos,
lo que dicen y lo que leen las personas,
es el alimento de los sueños que hacen vivir los edificios.

Cuando los edificios duermen.

Si todo eso no existe, los edificios mueren.

No los mata otra cosa.

No los mata el viento ni la gravedad.

Los edificios mueren

cuando su sueño se parece

al sueño de los muertos.

ELLA es el edificio de la Biblioteca Nacional de España, personificada por Fernández para hacernos reflexionar. Es el personaje principal de la obra y a través de este recurso de la personificación se nos pone de manifiesto el eje que venimos comentando. Es el personaje protagonista porque en él se encuentra todo el saber al que nuestro autor quiere dar relevancia. Todos y cada uno de los que mostramos querencia por la literatura, la lectura, el saber y el viaje que se emprende a través de un libro sentimos amor por este edificio. La biblioteca es uno de los espacios más visitados por estudiantes e investigadores, es un refugio, un lugar sagrado,

91. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Sueño y Capricho*, Editado por el Área de Gobierno de las Artes del Ayuntamiento de Madrid. Junio 2006, pág. 6. El subrayado es nuestro.

92. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Yo soy Don Quijote de la Mancha y otros juegos con Cervantes*. Valencia, Episkenion, Octubre 2014, pág. 159. El subrayado es nuestro.

lejos del término en su significación religiosa, más bien como “intocable”, “íntimo”, “propio”; un abanico infinito de posibilidades para nuestra mente ávida de conocimiento.

Y José Ramón Fernández sabe esto, sabe que ese espacio sólo puede generar una historia donde los personajes históricos a los que da voz sientan amor por ese personaje principal y lo que conlleva. Nos encontramos ante Goya, Barbieri y Cervantes, tres grandes de tres artes: pictórica, musical y literaria respectivamente, que ilustran extraordinariamente nuestra historia nacional.

Con motivo del tercer centenario de la Biblioteca Nacional de España; es un encargo que nuestro autor hace suyo. La persona que decide que sea Fernández el elegido para dicho cometido sabe perfectamente que el dramaturgo va a erigir una obra a la altura de las circunstancias. A través, una vez más y como en el caso anterior, del juego y también del fin educativo, se nos presenta a los personajes como seres humanos de carne y hueso. Un Goya que profiere insultos “¡tunante de mierda!” se nos aparece cercano y es esta cercanía la que resulta eficaz para el propósito: reducir la distancia en el tiempo, materializar la historia en nuestros días con el fin de poner en valor su vigencia. Porque para muchos Goya es ese pintor extraordinario cuyo nombre da lugar a unos premios del cine español y que vagamente recuerdan qué pintó. En esta obra, al igual que en la que hemos comentado recientemente, Goya es un ser humano. Y del ser humano, sus inquietudes, sus problemas y deseos quiere hablar nuestro autor. Habla el pintor de su marcha de Madrid a causa de la tristeza: “Me voy de Madrid. 1823 va a ser un año triste. **Y yo ya no puedo con más tristeza.** La gente fue tan inocente que creyó que al terminar la guerra iba a venir la paz. A mí **ya no me caben más muertos en los ojos.**”⁹³

Mediante la intervención de este personaje, Fernández habla de sus pinturas, de la técnica, de la novedad de sus grabados... Y también de lo que en la sala de la Biblioteca Nacional de España que lleva su nombre, podemos encontrar,

93. *Op. cit.*, pág. 171. El subrayado es nuestro.

puesto que la Sala Goya contiene todo el material gráfico y cartográfico de la Biblioteca.

El siguiente personaje es Barbieri, músico del siglo XIX, famoso por sus zarzuelas. En la BNE también hay una sala que lleva su nombre en la que encontramos música y musicología, videograbaciones, grabaciones sonoras y archivos personales y de entidades.

Fernández da paso a esta sala y a este personaje a través de las palabras de ELLA, la cual reflexiona acerca de los inventos del ser humano:⁹⁴

[...] El mejor de los tres inventos se llama la bondad.

[...] El otro invento,
el más bello de todos,
se llama **la música**.

**Es lo único capaz de contener dentro alegría,
una alegría contra la que no se pueden defender.**

Tengo dentro mucha música.

Es una estancia
que tiene un nombre mágico y extraño:
Barbieri.

Es el nombre de un hombre
que caminó dentro de mí cuando
se abrieron las puertas de esta casa.

Y volvió muchos días.

Me dejó soñar sus palabras y su música.

Me dijo que me amaba.

Se nos presenta Barbieri en su intervención como un ser humano alegre que vivió la vida intensamente, que recorrió las calles de Madrid y que de ellas extrajo el jugo que propició su música. Reflexiona —y nos invita a la reflexión— acerca de la cultura popular, la cultura de la calle, que a muchos no les parece digna de ser

94. *Op. cit.*, pág. 176. El subrayado es nuestro.

designada con tal término. Pero este compositor excepcional español que da nombre a una sala se declara sencillo, amante de las personas normales y corrientes, más allá de ser reconocido como compositor y erudito en musicología. Y este aspecto es el que interesa a Fernández, el carácter humano, cercano que motiva nuestro interés por el músico. Su humanidad será el motor que nos invitará y moverá a acercarnos a su obra. Romper el distanciamiento que suponen casi dos siglos y hacer real este personaje de los libros. Esto es posible gracias al elemento principal de la obra: el personaje de la biblioteca, movido por este eje que estamos desgranando.

El tercero de los personajes que nos introduce ELLA es el de Cervantes:⁹⁵

Hay otras palabras
escritas en papeles por la mano
de las personas que las tuvieron dentro.
Y también **hay palabras que reposan
en los primeros papeles que pudieron habitar,**
hace mucho, mucho tiempo.
Son **palabras diferentes,**
porque llevan dentro a esas personas,
porque son esas personas.
Los seres humanos han inventado tres cosas buenas:
una se llama las palabras,
otra se llama la música
y la más difícil se llama la bondad.
**Dentro de mí
hay una habitación para las palabras
escritas por la mano
de las personas que las tuvieron dentro.**
Esa habitación lleva **el nombre de un hombre
que supo decirnos lo que era la bondad.**
Esa habitación se llama sala Cervantes.

95. *Op. cit.*, pág. 187. El subrayado es nuestro.

No es casual ni la primera vez que nuestro dramaturgo se refiere a Cervantes, y en especial a *El Quijote*, como la representación de la bondad, tan necesaria en nuestros días. La necesidad de ese valor que brilla por su ausencia en nuestra sociedad, lo vemos ante todo patente en su obra *Yo soy Don Quijote de la Mancha*, obra que analizaremos mejor dentro del quinto eje, dedicado a la exhaustividad documental.

Volviendo al Cervantes personaje de esta obra, encontramos a un ser humano cuya felicidad radica en la lectura; una reflexión sin duda muy interesante y relacionada con el personaje principal, la biblioteca. Así pues, leemos:⁹⁶

Perdonen, vuestras mercedes. No es propio de un soldado llorar entre la gente. Perdonen. Son **lágrimas de alegría. De felicidad.** Por esto tan sencillo. **Por leer.** Por poder volver a leer. [...] Para mí la lectura es la misma vida, yo soy aficionado a leer, aunque sólo sean papeles rotos de las calles. Y me encuentro esta noche aquí, en **un lugar mágico, en un palacio edificado para los libros**, lleno de sirvientes sabios que los cuidan, que conocen cada uno de ellos, por más que semeje algo imposible, cosa de ilusión, porque dicen que tienen guardados 26 millones aquí dentro.

[...] ¿Cómo no voy a llorar de felicidad? Me encuentro en **un lugar lleno de las cosas que más amo**, cuando llegué a pensar que nunca más podría volver a tocar un libro, ni siquiera a leer una hoja de papel.

Yo he vivido cinco años en el infierno. **Les voy a explicar lo que es el infierno: una vida sin libros. No poder leer. Y pensar que nunca más se podrá tener un libro en la mano.** ¿Lo imaginan? Yo he vivido eso. Más que la sed, más que el hambre, más que los muchos golpes recibidos, que algunos días me hicieron desear la muerte. **Pensar que nunca más podría tener un libro en la mano, ése era para mí el infierno.**

Nuestro dramaturgo relaciona al personaje de Cervantes con el personaje que determina la historia: ELLA, la biblioteca. Es un amor recíproco que genera en el lector/espectador una pasión desconocida o quizás no tenida en cuenta hasta la

96. *Op. cit.*, págs. 188 y 189. El subrayado es nuestro.

fecha. La necesidad que se genera por parte de la biblioteca para con los artistas y de estos para con la biblioteca es una relación acerca de la cual nos hace reflexionar Fernández. El mundo que se esconde detrás de cada libro, de cada autor, de esas palabras, da luz al ser humano que las escribió. El miedo de Cervantes a no poder volver a leer nos abre una puerta hacia la importancia de la lectura, que de alguna manera es el motivo de la celebración del tercer centenario e la BNE. Que los madrileños —principalmente— redescubran o descubran este espacio que es protagonista de la ciudad, que entren, que se acerquen, que consulten las obras y viajen en el tiempo a través de esas páginas que esperan la mirada de un nuevo lector. Reivindicar la humanidad que yace dormida en este edificio emblemático esperando a que alguien la despierte, puesto que detrás de cada obra reside un ser humano que la creó. Conocer la obra es conocer al autor, con parte de sus preocupaciones, de sus inquietudes, de sus anhelos y propósitos. Nuestro autor reivindica este aspecto mediante la humildad que caracteriza a Cervantes con respecto a su obra, puesto que no es consciente del éxito que alcanzará. Es un ser humano con un apellido “muy común en Córdoba”, es soldado y poeta, admirador —salto en los siglos— de Borges y su obra *El Aleph*. Magnífico Fernández que rescata la bondad de corazón tras las palabras de Cervantes. De ser posible, es claro, don Miguel admiraría a Borges.

Finaliza la obra con la intervención de ELLA y la reflexión acerca de este espacio y lo que supone:⁹⁷

Dentro de mí vuelven a vivir Amadís y Garcilaso
y Dioscórides y Plinio el Viejo y Cristóbal Colón
y **dentro de mí está vivo y canta**
un muchacho que se llama Federico García.

Pero **dentro de mí todavía**
hay libros que no ha leído nadie.

Hay libros que llevan tres siglos
esperando a una persona.

Y yo estoy esperando a esa persona que va a entrar,

97. *Op. cit.*, pág. 195. El subrayado es nuestro.

**que va a pedir un libro
y me va a regalar un sueño nuevo.**

Magnífica reflexión acerca de la riqueza que se encuentra tras los libros. Es al mismo tiempo una defensa del conocimiento, conocer la historia a través de los libros, conocer a nuestros grandes músicos, literatos... Y mediante ellos acercarnos a nuestro pasado, hecho que propicia el entendimiento de un presente que hará esperanzador nuestro futuro.

Las dos obras que hemos tratado de forma pormenorizada en torno a este eje relativo al espacio como un personaje más, da cuenta de las inquietudes de nuestro autor. Un dramaturgo comprometido con su tiempo, un ciudadano del mundo que pone el acento en aquello que puede resultarnos desapercibido. La lectura de estas dos obras —así como en su máxima significación cada una de las representaciones que propiciaron— dan una perspectiva de nuestro entorno bajo una importancia indiscutible. Estos lugares, para aquellos que tuvimos la suerte de asistir a los espectáculos que en ellos se produjeron, ya nunca serán los mismos. Fernández ha desentrañado el misterio que en estos espacios se esconde, ha conseguido ampliar y multiplicar por infinito la capacidad simbólica de los mismos. Es toda una suerte que este tipo de obras existan para propiciar en nuestra percepción algo mágico, una ilusión que de otra manera no habría existido.

2. 5. Exhaustividad documental. Importancia del lenguaje específico. Amor por el lenguaje

Permítannos referirnos a nuestro autor como un “ratón de biblioteca”, que la Real Academia Española establece en su definición como un “erudito que con asiduidad escudriña muchos libros”. Nuestro dramaturgo es un amante de los libros, de los documentos, de la veracidad de todo aquello a lo que se refiere en sus obras. Cada elemento, sea éste del ámbito científico, musical, cinematográfico, histórico, de la construcción, de la ingeniería... cualquier término que Fernández utiliza en sus escritos está ampliamente estudiado y contrastado. Para ello recurre a libros específicos y a personas expertas en la materia.

Cada una de las obras que trabajamos de nuestro autor, estén publicadas o no, contienen vocablos específicos que nos remiten a muy diversas disciplinas. Este hecho favorece la riqueza léxica y revela la importancia del lenguaje específico. Para un lector y/o espectador que no sea experto en dicho lenguaje, el uso de estos términos puede ser más o menos relevante, sin embargo, para aquella persona diestra en la materia es un guiño y un acercamiento de la obra con total veracidad.

Fernández se documenta para que todos los elementos den cuenta de la realidad, para que todo el edificio que se construye en torno a la trama, alrededor del conflicto, quede bien dibujado y dé cuenta de la caracterización de los personajes. A cada personaje le otorga una manera específica de comunicarse, un registro particular que forma la psique del mismo. Un ejemplo lo vemos en *El que fue mi hermano (Yakolev)* donde el lenguaje utilizado por la protagonista contrasta de manera rotunda con el usado por los militares encargados de dar explicaciones oficiales. Como bien apunta el profesor Julio E. Checa Puerta:⁹⁸

En ese **brillante manejo de la palabra**, José Ramón Fernández es **uno de los dramaturgos que mejor caracterizan a sus personajes a partir de los registros idiomáticos** que emplean. En esta pieza,⁹⁹ por ejemplo, se hace evidente el

98. CHECA PUERTA, Julio E: “José Ramón Fernández: algunas constantes” *Cuadernos del Teatro Español*, número 8, *Nina*, de José Ramón Fernández, pág. 55. El subrayado es nuestro.

99. Se refiere a la obra *El que fue mi hermano (Yakolev)*.

contraste entre el discurso lírico del militar muerto, el discurso chato y empobrecido de los funcionarios y la mezcla de vehemencia y poesía que marcan la trágica queja de la hermana, todos ellos dentro de un registro que pudiéramos denominar 'literario' en el sentido lingüístico del término.

No podemos olvidar en este punto que Fernández es filólogo, un amante de la lengua, un apasionado de la diacronía de la lengua española en particular y de aquellos idiomas a los que se acerca no como nativo, sino como enamorado —como es el caso de la lengua francesa. Dicho esto sopesa cada palabra, la somete a análisis en el amplio abanico de posibilidades significativas, la trabaja como un escultor trata la piedra de la cual saldrá la figura bella que admiramos. Esta constante dentro de su escritura es tan evidente que los propios personajes reflexionan acerca de los vocablos en sus intervenciones. Lo veremos extensamente en el caso de *La tierra, Nina, La colmena científica*, pero son múltiples los ejemplos que encontramos en su obra dramática, y es por este motivo por el cual supone un eje en sí mismo.

El teatro al que se adscribe José Ramón dentro de la promoción madrileña que establecimos al inicio de este trabajo de tesis, reivindica el poder de la palabra. Es un teatro que retorna al texto, como apuntábamos, puesto que las obras de Fernández, leídas, son pura demostración de amor a la palabra.

Como hemos apuntado, la exhaustividad documental forma parte de toda la escritura dramática de nuestro autor. Así mismo la importancia del lenguaje específico y el amor por el lenguaje. Estas características las veremos de forma pormenorizada en cada una de las cinco obras que ocupan el grueso de este estudio de tesis. Sin embargo, debemos hablar de esta constante en una obra muy importante: *Yo soy Don Quijote de la Mancha*.

Yo soy Don Quijote de la Mancha: “se trata de un trabajo de dramaturgia acerca de la novela de Cervantes, tratando de guardar lo esencial de ese texto, casi sagrado en nuestra literatura, y de **pensar en la necesidad de la bondad y de la**

utopía para los tiempos que vivimos”, nos dice el autor en una entrevista concedida a Lourdes Bueno.¹⁰⁰

Se hace más que patente la exhaustividad documental con la que nuestro dramaturgo elabora esta obra. La lectura minuciosa de la gran obra cervantina, la elección de las historias y de las palabras se nos muestra de forma reveladora desde el inicio de *Yo soy Don Quijote de la Mancha*:¹⁰¹

ACTOR/QUIJOTE.— “Dichosa edad y siglos dichosos aquellos tiempos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes. No había la fraude, el engaño ni la malicia se había mezclado con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la turban y persiguen. Las doncellas andaban por dondequiera, solas y señoras, sin temor de la ajena... (El actor duda, no encuentra la palabra. Se la susurra su compañero) desenvoltura. Andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. Desta orden soy yo.”

Estas palabras remiten al Capítulo XI de la Primera Parte de *Don Quijote de La Mancha*. Sin duda alguna es una clara muestra de exhaustividad documental y amor por el lenguaje. La gran obra cervantina es una fuente inagotable de léxico y de belleza; se considera que *El Quijote* contiene doce mil setecientos cuarenta y siete vocablos distintos, para orgullo de nuestra lengua y nuestra literatura. Fernández posa su atenta mirada sobre la riqueza de este texto y tras un complejo y arduo examen, escoge cuidadosamente los fragmentos necesarios para su obra.

Es tal su análisis de la obra de Cervantes que somete a juicio las grandes máximas que por antonomasia todos consideramos procedentes de *El Quijote*:¹⁰²

100. Revista digital www.ensentidofigurado.com, enero/febrero 2012.

101. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Yo soy Don Quijote de la Mancha y otros juegos con Cervantes*. Valencia, Episkenion, Octubre 2014, págs. 41 y 42.

102. *Op. cit.*, págs. 42 y 43. El subrayado es nuestro.

ACTOR/SANCHO.— Vale. Léete otra vez el libro entero y me señalas dónde dice que Sancho Panza es bajito y gordo. Tragón, sí, por guardar para cuando haya menos. Pero de gordo no dice nada. Eso es como lo de con la iglesia hemos topado.

ACTRIZ.— Eso sí lo dice.

ACTOR/QUIJOTE.— Dice con la iglesia hemos dado.

ACTRIZ.— Para el caso...

ACTOR/SANCHO.— O como lo de ladran luego cabalgamos.

ACTOR/QUIJOTE.— Eso no es del Quijote. Es de Goethe.

ACTOR/SANCHO.— No jodas.

ACTOR/QUIJOTE.— Es más o menos, tampoco es exacta. Pero en el Quijote no hay nada ni parecido. Lo que sí puede engañar un poco es lo de “cosas veredes, Sancho”.

ACTOR/SANCHO.— Eso sí.

ACTOR/SANCHO.— Eso tampoco.

ACTOR/SANCHO.— ¿Y tú como sabes tanto?

ACTOR/QUIJOTE.— **Porque llevo toda la vida estudiándolo. Pero, vamos, que puedes decir lo que quieras, no tienes más que decir, “como dice en el quijote...”**

ACTOR/SANCHO.— Igual que lo que dices tú, lo de “qué importa errar en lo menos”. Eso es del alcalde de Zalamea. Luego irá la gente diciendo “como dice Don Quijote...” y será culpa tuya.

Estas intervenciones demuestran claramente el estudio de *El Quijote*, por parte de nuestro autor. Cualquier ciudadano de a pie no reconocerá fácilmente si

las frases hechas y los refranes son o no de la novela cervantina. Sin embargo, y esta es la belleza que quiere rescatar Fernández, todos remitimos a la gran obra para otorgar a nuestras palabras máxima de autoridad:

ACTOR/QUIJOTE.— [...] Pero, mira, da igual, vale. **Don Quijote salió hace siglos de la novela y anda por ahí; la gente no se sabe más que tres o cuatro frases, pero ÉL está en el corazón de la gente** y perdona que me ponga cursi pero esa es la verdad. **Don Quijote se nos viene a la cabeza cada vez que alguien hace algo bueno**, cada vez que alguien no se comporta como un hijo de puta, así de sencillo. **Un tipo que devuelve un dinero que se ha encontrado en la calle, un alcalde que no roba, un jubilado que pasa las tardes ayudando en un comedor o en un sitio de esos que reparten ropa: tontos, bobos, inocentes, quijotes.** Pues eso es lo que quiero ser yo de mayor, como esos locos que hacen cosas por la gente en vez de aprovechar el río revuelto. **Ese es Don Quijote. Eso es lo que la gente tiene que leer en mi cara. Y no solo eso, porque dentro del Quijote está el rey Lear; y Max Estrella. Todo está ahí dentro. Todos los personajes que no he tenido tiempo de hacer están dentro de este señor de la Mancha. El enemigo del pueblo de Ibsen, Santa Juana de los mataderos, El hombre que mató a Liberty Valance...**

Pedimos disculpas por subrayar casi la totalidad del fragmento, pero se nos hace necesario remarcar la significación de cada una de las palabras que se usan en esta intervención. Cabe destacar aquí que el encargado de dar vida al ACTOR/QUIJOTE es el gran José Sacristán, y que Fernández tiene noticia de este hecho antes de la escritura del texto. Ello propicia de manera inequívoca parte del diálogo entre él y ACTOR/SANCHO, puesto que Sacristán es uno de los nuestros, parte de nuestra familia, nos es difícil pensar en el cine español sin venirnos a la mente este hombre, magnífico actor, que, dicho sea de paso, tan extraordinariamente interpreta esta obra.

Retomando el fragmento, la esencia de la obra de nuestro dramaturgo quiere reivindicar la bonhomía. Vivimos en un tiempo revuelto, un tiempo en el que el ser humano no confía en sus semejantes. El compromiso por parte de Fernández es, como siempre, impecable. Aquí no denuncia un caso particular ocurrido en

España —como en el caso de *Para quemar la memoria* o *El que fue mi hermano* (Yakolev); en *Yo soy Don Quijote de la Mancha* quiere proponernos una actitud: la bondad. Puede que seamos bondadosos, o personas que a priori no haríamos el mal, pero es que eso no es suficiente; cuando hablamos de actitud hablamos de una necesidad de aunar fuerzas en pos del bien social y común. Por todos es conocida la locura quijotesca de enfrentarse a todo, aun en detrimento de su integridad física, si la causa lo merece. Todas las desigualdades y las injusticias que suceden a los demás las deberíamos hacer nuestras, propias y en consecuencia luchar por ellas. El capitalismo difumina el sentido de sociedad y el ser humano se siente solo, individualista y ajeno al otro; Fernández quiere criticar este carácter y tratar de hacer salir de nuestro interior la bondad que de alguna manera cree que poseemos los seres humanos. Ya en *El libro infinito* habla de que uno de los mejores inventos del ser humano es la bondad, “aunque casi nunca saben qué hacer con ese invento”,¹⁰³ nos dice.

Invento o cualidad, es la bondad algo innegablemente necesario en nuestros días. Uno se lleva las manos a la cabeza cuando se acerca a un periódico, cuando escucha la televisión, uno se pregunta qué de humanos tienen los individuos que cometen infinidad de atrocidades a todos los niveles. La impunidad con la que los dirigentes roban a manos llenas, las leyes que dejan de lado su servidumbre al pueblo para ponerse al servicio de los poderosos, la nula importancia y el inexistente interés que se presta a la educación en nuestro país, porque como bien se sabe, de la ignorancia nace la mejor de las manipulaciones: a nadie conviene, si estás arriba, que los ciudadanos piensen.

En relación a la educación introduce nuestro autor en la obra al personaje de SANCHICA, a la que Don Quijote enseña las letras del nombre de la muchacha y a la que insta a aprender a leer con ayuda del cura. Tanto el personaje de SANCHO como el de SANCHICA hablan conforme a su cultura y educación. Como en el caso de Cervantes, Fernández caracteriza a sus personajes en relación a un registro lingüístico, en el caso de padre e hija es un registro que descansa en la oralidad, en

103. *Op. cit.*, pág. 176. La idea de la bondad como el mayor invento del ser humano está tomada del filósofo José Antonio Marina.

lo popular, alejado totalmente del registro culto proveniente de los libros y la lengua escrita:¹⁰⁴

SANCHICA.— Pero, ¿quién le mete a vuestra merced en esas pependencias? ¿No será mejor estarse pacífico en su casa y no irse por el mundo a buscar pan de trastrigo? Que muchos van por lana y vuelven tresquilados...

Sin embargo, lejos de quedar degradado este registro popular, se le otorga gran verdad y grandes pensamientos. Es SANCHICA justamente la que reconoce el mal en el ser humano:¹⁰⁵

DON QUIJOTE.— Sanchica, ¿Tú crees que el mundo está bien hecho?

SANCHICA.— Creo que lo que ha hecho Dios está bien hecho. Los pájaros están bien hechos. Y las olivas. **Lo malo del mundo es la gente.** Es lo que dice mi madre.

DON QUIJOTE.— Dice bien tu madre. **Son las personas las que hacen daño a las personas. Eso es lo que no está bien hecho en el mundo.** Pero para eso se creó la orden de los caballeros andantes, como yo. Si pudieras hacer algo para remediar a los que sufren, ¿lo harías?

SANCHICA.— ¿Pues cómo no iba a hacerlo?

Esta forma de diálogo recuerda a los usados por Platón para hacer que el discípulo llegue a la verdad por sí mismo. Del mismo modo Don Quijote en esta obra pregunta a Sancho y Sanchica para que ambos cuestionen aquello que creen saber. Y si este conocimiento está errado, el caballero andante se servirá de ejemplos, de las aventuras librescas, para ilustrar su intención y voluntad.

Pero el *Quijote* es, sobre todo, lo que hablan, lo que se cuentan don Quijote y Sancho, los discursos del ingenioso hidalgo, del caballero andante que demuestra con sus palabras —admirables para todos los que le escuchan— lo que no es capaz

104. *Op. cit.*, pág. 55.

105. *Op. cit.*, pág. 48.

de hacer con su brazo guerrero. Todo lo contrario de Amadís de Gaula. Todo lo contrario de los espejos ideales de los caballeros andantes.

[...]Esta es **la apuesta novedosa del texto de José Ramón Fernández**. La apuesta **difícil, arriesgada: adentrarse en las palabras del *Quijote*, en el mensaje universal y caballeresco del *Quijote***, dejando a un lado, en un segundo plano, esas aventuras que todos tenemos grabadas en la retina. Un texto para que nos llegue a los oídos, para que explote en nuestra mente. **Un texto de valores**. Un texto caballeresco que el bueno de Alonso Quijano bien hubiera podido conservar en las estanterías de su desmantelada biblioteca. **Y la apuesta no era fácil. Pero es realmente necesaria, y más en los tiempos que corren.**

Estas palabras de José Manuel Lucía Megías¹⁰⁶ refuerzan la idea que venimos comentando. La exhaustividad documental de la que hace gala nuestro autor en su estudio de *El Quijote* está subordinada al rescate del valor de los personajes. Para ello utiliza un lenguaje preciso para cada uno de ellos. Y en cada uno de ellos se encuentra el amor de Fernández por la lengua. Vocablos como “oíslo”, “zaquizamí”, “efeto”, “vuesa”, “albañir”, entre otros, dan muestra inequívoca de ello.

Por tanto, y como conclusión, esta exhaustividad documental, la importancia del lenguaje específico y el amor por la lengua que vemos en esta obra, dan un carácter propio dentro de la obra completa de Fernández. Es una marca de escritura que imprime a sus escritos belleza, riqueza, expresión, poesía y le otorga categoría de erudición. La preocupación por ser exacto en cada uno de los términos de un lenguaje específico que emplea dan cuenta de su afán por el estudio y la excelencia. No en vano cada una de sus obras consta de un trabajo inconmensurable y de un tiempo de dedicación inmenso. Nuestro dramaturgo se mueve en pos de la perfección y las obras que más ampliamente comentaremos, son la mejor muestra de ello. Todo un deleite para los ojos del lector y los oídos del espectador. Porque le devuelve el peso a la palabra, porque el castellano es uno de los idiomas más ricos y él lo sabe; y le da valor. Como buen filólogo es amante de las palabras y no duda en rescatarlas para así provocar la imagen justa; sopesando

106. LUCÍA MEGÍAS, José Manuel: “No hay dos sin tres. Ni tres sin cuatro.” *Yo soy Don Quijote de la Mancha y otros juegos con Cervantes*, de José Ramón Fernández. Valencia, Episkenion, Octubre 2014. pág. 19.

cada una de ellas, midiéndola, sosteniéndola hasta hacerla indispensable en sus escritos.

2. 6. Intertextualidad avezada e Intertextualidad cercana

La obra de José Ramón Fernández es un tributo constante al teatro, al cine, a la música y a la cultura popular de todos los tiempos, no sólo de España, sino de fuera de nuestras fronteras. Deudor de todas sus lecturas, nuestro dramaturgo se sirve de ellas para crear una escritura dramática muy reconocible y personal que se basa en los ejes que estamos defendiendo.

Sirva para introducir este eje la respuesta que él mismo dio en una entrevista para la revista *Estreno*:¹⁰⁷

Pregunta: ¿Qué obra literaria (de cualquier época o género de la historia de la literatura) te hubiera gustado escribir y por qué?

Los dramas de Chejov, Miller, Lorca y O'Neill, las novelas de Rulfo, Faulkner, Cortázar... también las de Vázquez Montalbán o Jim Thompson, o las de Vargas Llosa, claro. Valle-Inclán y Cervantes. Y los rusos. La belleza de las palabras de Lope, la contundencia de Sófocles, la penetración de Max Aub, la pura realidad de Galdós, la inteligencia de Valera... (Creo que **no tenemos sitio en esta revista para todo lo que me ha fascinado en literatura**)

Cuando afirmábamos anteriormente que Fernández es un “ratón de biblioteca” nos referíamos a este hecho: su pasión por la lectura. Es un lector ávido de conocimientos y de saber. A ello se une su magnífica memoria, es capaz de retener frases, citas, máximas, anécdotas no sólo dentro de una obra leída, sino de entrevistas que a los escritores de las mismas se les hicieron. La mente de nuestro autor es privilegiada, despierta, viva, única. Y su escritura es el lienzo en el cual todos estos hechos se conjugan de manera extraordinaria.

Pasemos a hablar de la división que hemos establecido con respecto a la Intertextualidad: Intertextualidad Avezada e Intertextualidad Cercana.

107. Revista digital www.ensentidofigurado.com. Enero/febrero 2012.

Hablamos de **Intertextualidad Avezada** como aquella que al espectador de a pie le pasa totalmente desapercibida. Encontramos dentro de ésta las referencias a otros autores, escritos, máximas reconocibles para los estudiosos y críticos literarios, eruditos del teatro y se englobaría en eso que podríamos llamar bagaje enciclopédico en su versión culta. Así pues encontramos a lo largo de varias de sus obras frases tomadas del teatro de Shakespeare, como en *Para quemar la memoria*, *La tierra* y *Las mujeres fragantes*; frase de Machado en *La tierra*, remisión a una obra de Azorín en *Nina...* por poner unos pocos ejemplos del ámbito literario. En referencia al mundo pictórico encontramos *Monólogo de la perra roja*, obra basada en el cuadro "El Suicidio" de George Grosz y *Si amanece nos vamos* basada en un grabado de Goya.

Frente a este tipo de intertextualidad encontramos la **Intertextualidad Cercana** o popular, que versa acerca de elementos más o menos reconocibles a priori por las personas que no son diestras en ninguna de las materias señaladas. Nos referimos a deportistas: jugadores de fútbol y ciclistas; cantantes y canciones de todos los tiempos: The Beatles, Andy Williams, Janette, Alfredo Kraus, Pino Donaggio, Les Surfs, Miguel Ríos, Tom Jones, Joan Manuel Serrat, Karina, Françoise Hardy, Frank Sinatra, Los Brincos, The Mamas & the Papas, Gino Paoli... Y si bien los nombres no son por todos reconocidos, se nombran algunas de sus canciones y los lectores/espectadores recuerdan de manera que les es conocido y cercano. Este recurso es sobre todo muy utilizado en las Comedias Zurdas, donde la música juega un papel fundamental.

En este apartado, como ejemplo ilustrativo de Intertextualidad Avezada hablaremos de *Mariana*. Para tratar la Intertextualidad Cercana comentaremos *La ventana de Chygrynsky*.

Mariana debe su nombre a *Mariana Pineda* de Federico García Lorca. Si bien no es necesario conocer a su homónima para que la intención de la obra quede patente en su lectura o representación, un lector experto reconocerá el *leit motiv* que mueve a Fernández en la escritura de la misma.

En palabras de Manuela Fox Guerra:¹⁰⁸

[...] se trata de los conflictos surgidos a raíz del Trienio Liberal, ya que **la mujer que da el nombre a la pieza es justamente Mariana Pineda**. El monólogo de la joven, encerrada en una celda, está dirigido a su novio ausente, en un flujo de conciencia que desvela sus ideales, sus sentimientos y emociones. La brevedad de la primera acotación ("*Una mujer. Una celda. Una bandera*" [11]) hace resaltar con su sencillez los **tres elementos fundamentales de la pieza: su protagonista, el lugar donde está encerrada y el elemento más simbólico de las vicisitudes de Mariana, o sea, la bandera, el objeto que ha delatado sus ideales y desencadenado los trágicos hechos**. Lo que destaca en el monólogo son las sensaciones de la mujer en la celda: soledad, miedo a la locura, a la oscuridad, el paso lento e inexorable del tiempo, la añoranza a su novio, la esperanza a que la rescaten, el sentido de injusticia, relatados con un lenguaje denso y eficaz. La referencia imprescindible, a la hora de encarar este personaje histórico en ámbito teatral, es Federico García Lorca y, de hecho hay alusiones a elementos típicamente lorquianos como la luna (escena 14), vinculada con pensamientos relacionados con la muerte.

No pasa desapercibido el hecho de que el texto se puede leer como denuncia al terrorismo de estado de los años setenta y ochenta (sobre todo cuando se montó en Argentina); en palabras del autor, la pieza:

surge de la lectura de Mariana Pineda, de García Lorca, pero atraviesa mi memoria, plagada de narraciones acerca de crímenes de Estado. La tortura y la guerra son parte de lo que han visto mis ojos. Cada generación tiene su ignominia; la mía creció con los relatos del horror en Chile, Uruguay y Argentina, fue joven con el terrorismo de estado en España y se hizo mayor viendo los disparos sobre Sarajevo. ("Demonios compartidos" 48)

Otra vez, un elemento que subraya la convicción del dramaturgo de que todos los conflictos son el mismo, a pesar de las diferencias geográficas o históricas.

108. Fox, Manuela: "El tema de la guerra en el teatro de José Ramón Fernández", *Estreno*, Otoño de 2014, págs. 84 y 85. El subrayado es nuestro.

El eco de la obra lorquiana está ya en el comienzo, en un elemento paratextual muy usado por Fernández, una máxima que reza:¹⁰⁹

«Estoy sola y soy la misma libertad»

F. García Lotca. *Mariana Pineda*

Este epígrafe es una declaración de intenciones y a lo largo del texto, que la mujer protagonista narra utilizando el recurso del monólogo; vemos múltiples puntos de conexión entre las dos obras.

Dividido el texto en veinte apartados, que podríamos llamar momentos — puesto que no se pueden considerar escenas en sí mismas— nos narra los antecedentes y los motivos que dejan a la mujer en esa cárcel. Nuestro autor nos conduce por diversas vías que arman el rompecabezas de la historia de Mariana, la cual se retrotrae en el monólogo hasta su niñez para explicar su condición de rebelde, las razones de su lucha, el enamoramiento, su entorno familiar, el pensamiento de sus captores, el concepto que ella tiene de patria, así como el trágico desenlace.

Se trata de una obra de teatro, pues, que más cabría enmarcar en una prosa poética, puesto que no encontramos acotaciones, ni más personajes que la propia Mariana. Es ella la que a través de su voz nos va narrando las circunstancias de su vida antes y en el momento en el que se encuentra. Y mediante sus palabras se revelan los antecedentes de las estampas de la obra lorquiana. Citaremos varios ejemplos para que ilustren nuestras palabras:¹¹⁰

Rescatarme.

Yo sé que es muy peligroso.

Que si podéis me vais a rescatar, lo sé.

109. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Palabras acerca de la guerra*. Madrid, colección Antonio Machado, Visor, 1996, pág. 9.

110. Los fragmentos escogidos se encuentran en las páginas cuyo número facilitamos al final de la cita. Utilizando para ello la edición *Palabras acerca de la guerra*. Madrid, colección Antonio Machado, Visor, 1996. Y en relación a la obra lorquiana remitimos a *Mariana Pineda*, Federico García Lorca, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009.

Ellos **me dicen que has cruzado la frontera. Pero no puede ser.**

Sé que tú no puedes consentir que me maten. Los demás podrán pensar en el peligro, en la estrategia, **pero tú vendrás aquí, aunque sólo sea para que nos maten juntos.**

(Momento 3, página 12)

—Fragmento que se conecta directamente con el de Lorca: *Estampa III, Escena III:*

ALEGRITO

No quisiera...

(MARIANA hace un gesto de impaciencia.)

El caballero don Pedro
de Sotomayor se aleja
de España, según me han dicho.

Dicen que marcha a Inglaterra.

Don Luis lo sabe de cierto.

MARIANA

(Sonríe incrédula y dramática, porque en el fondo sabe que es verdad.)

Quien te lo dijo desea
aumentar mi sufrimiento.

¡Alegrito, **no lo creas!**

¿Verdad que tú no lo crees?

(Angustiada.)

ALEGRITO

(Turbado.)

Señora, lo que usted quiera.

MARIANA

Don Pedro vendrá a caballo
como loco cuando sepa
que yo estoy encarcelada
por bordarle su bandera.

Y si me matan vendrá

para morir a mi vera,

que me lo dijo una noche
besándome la cabeza.

Otro momento de nuestra *Mariana* que se relaciona con la de Lorca es el siguiente:

(Momento 5, página 12)

No pueden matarme. No pueden hacerlo legalmente. Tendrían que hacerme desaparecer, o decir que me estaba escapando.

No puedo hablar de justicia, **no hay justicia.** No cabe más que luchar o rendirse.

Y en la obra de Lorca, *Estampa III, Escena V, página 301*).

MARIANA

(Exaltada y protestando fieramente.)

¡No puede ser! ¡Cobardes! ¿Quién manda dentro de España tales **villanías?**
¿Qué crimen cometí? ¿Por qué me matan?
¿Dónde está la razón de la Justicia?

Cabe destacar en este punto, que todos los ejemplos en los cuales encontramos conexión directa entre ambas obras se refiere al motivo del encarcelamiento. Otros momentos, sobre todo en los que la protagonista de Fernández habla de su infancia, son genuinos de nuestro autor. Éste quiere ahondar en la psique de *Mariana*, cómo el carácter de rebeldía ya desde pequeña —su madre le daba azotes y le preguntaba “¿por qué eres así?”— ha forjado la luchadora que es en el presente, encarcelada. Los personajes de nuestro dramaturgo, como ya hemos comentado “tienen carne”, son personajes que más allá de defender un ideal, como el caso de este personaje femenino, son seres humanos, con pasiones, con pasado, con características que han impreso un carácter que debido a sus circunstancias no podría haber sido de otra manera. Los momentos en que la mujer recuerda su infancia revelan el uso de la memoria y la reflexión que en torno a ella siempre nos propone nuestro autor. La reminiscencia de su pasado otorga luz al presente, pese a que en este caso, el futuro no se augura esperanzador. El final es claro gracias al recurso de la imagen de los cipreses que como es bien asumido por todos refiere a los cementerios, por una parte como elemento de muerte y, por otra

a los cipreses del Cortijo en Granada, hecho que remite a la obra lorquiana y a la Mariana Pineda histórica.

Queremos rescatar los momentos que son propios de Fernández, aquellos que como acabamos de explicar, ejemplifican la memoria de la protagonista y el carácter que se imprime en ella:

Cuando intento **pensar en mí antes de la lucha**, antes de todo esto, sólo me **recuerdo de niña**. Tiene que haber un espacio de mi memoria que ha quemado lo demás. Mi memoria no quiere sobrevivir, o ha decidido abrasarse en el vacío para que yo no pueda delatarte.

Ahora tengo tiempo para todo.

Es decir, **ahora tengo tiempo para pensar, para recordar**. Tengo tanto tiempo que puedo recordar cada momento con la misma respiración que lo he vivido, con la misma lentitud, como si lo representase en un teatro.

[...] Si recuerdo **un momento de cuando era niña** puedo ocuparme de construir el olor y los colores de las cosas, como si fuera un juguete, y los sonidos, y lo que decía mi madre. Cuando hacía alguna travesura, mi madre me cogía del brazo y me daba azotes en el culo, pero siempre me zarandeaba delante de sus ojos grandes y me preguntaba: «¿Pero **por qué eres así?**».

Ahora soy así porque tú me has hecho, porque tus manos han hecho mi cuerpo, porque **tus palabras han hecho mis ideas**.

(Momento 9, página 15)

Cuando me hacía daño, mi madre me decía siempre lo mismo. Yo me pasaba el día en la calle jugando con los niños. A mi madre se la llevaban los demonios, no quería que jugase con los otros niños, no quería que nos mezclásemos con los vecinos. Yo llegaba a casa corriendo, con heridas en las rodillas, de una caída, o de una pedrada. Mi madre me limpiaba y me curaba, y cuando yo gritaba por lo que me escocía, ella decía siempre «**que Dios no te dé todo el dolor que puedes soportar**».

Llevo noches pensando que **puedo soportar todo el dolor del mundo**. Llevo noches pensando que **no te voy a volver a besar**.

(Momento 16, páginas 20 y 21)

El subrayado de aquello que hemos querido destacar pone de relieve la necesidad de la protagonista por entender qué le ha llevado al lugar donde se encuentra. Si bien reconoce un carácter rebelde desde bien pequeña, llama la atención la manera de referirse a su presente: “ahora soy así porque tú me has hecho, [...] tus palabras han hecho mis ideas”. La protagonista es víctima del amor, como lo son la Mariana Pineda de Lorca y la histórica que propicia ambas historias en última instancia. Son mujeres apasionadas cuya pasión aúna el amor por un hombre y por un ideal. Aunque bien parece que en los inicios amar el ideal viene dado por el amor al hombre, y finalmente, tras la traición por parte del amado que las abandona, aman al ideal como muestra de lucha por la causa. Si ellos aman la libertad, ellas se erigen en estandartes de la Libertad con mayúsculas: “estoy sola y soy la misma libertad”. Sirvan de ejemplo:

MARIANA

(Saliendo.)

¡Yo soy la Libertad porque el amor lo quiso!

¡Pedro! **La Libertad, por la cual me dejaste.**

¡**Yo soy la Libertad, herida por los hombres!**

¡Amor, amor, amor y eternas soledades!

Escena última, página 327.

Encontramos en ambas obras el mar como recurso que refiere a la libertad. En el estudio crítico y literario de *Mariana Pineda*,¹¹¹ leemos:

Frente a los símbolos de opresión, uno de los símbolos más nítidos verbales de la libertad es el mar. **En la simbología mítica lorquiana la mujer representa siempre la tierra. Mariana, sin embargo, tal vez por ser hija de un marino. («Porque soy hija / de un capitán de navío, Caballero / de Calatrava»), o quizá por la asociación entre el mar y el comienzo de su nombre, se identifica con él.** En el frente de su casa hay pintadas escenas marinas, según la acotación del Prólogo, y está lleno de pinturas de barcos, según Fernando. El rol del marino es marcadamente masculino. El marino es la libertad:

111. Seguimos remitiendo a la edición de Cátedra para el estudio de esta obra. Pág. 59. Estudio de Luis Martínez Cuitiño. El subrayado es nuestro.

Hombres de acantilado y **mar abierto**
y, por lo tanto, **libres como nadie**.

En la obra que nos ocupa:

Echo de menos el mar. Siempre me ha pasado lo mismo **al estar frente al mar**. Podía pasar **horas sin hacer nada**. Sólo mirando el mar. Repasando la línea del horizonte. Nuestro mar, el trozo que podemos ver desde el acantilado. Es **bravo y vivo, y en él cabe todo mi país. Es fuerte**.

(Momento 17, página 21)

Como conclusión, en estos fragmentos se demuestra la deuda en cuanto a intertextualidad avezada que debe nuestro autor a la obra lorquiana. Si bien, como dijimos, no es imprescindible para el entendimiento de nuestra Mariana. La Mariana Pineda de Lorca es deudora del personaje histórico; la Mariana de Fernández, sin apellido, es universal y atemporal, puesto que nuestro dramaturgo universaliza su personaje al no identificarlo con ningún país específico, ni acotarlo temporalmente. Cualquier revolucionaria u opositora política puede ser Mariana. La protagonista tendrá sus propias connotaciones según el momento y lugar de escenificación y según sea el espectador que la contemple. Prueba de ello son las representaciones que se llevaron a cabo en Argentina, Venezuela y Uruguay, propiciando distintas recepciones y significaciones.

Por lo que respecta a la **Intertextualidad Cercana** hablaremos de *La ventana de Chygrynsky*. Obra escrita para la compañía Teatro el Zurdo, que escriben la siguiente sinopsis:¹¹²

Dmytro Chygrynskiy es un jugador de fútbol ucraniano fichado por el Barcelona, que tras 25 millones de euros y apenas una docena de partidos, fue devuelto a su club de origen, el Shaktar Donetsk. En la propuesta de Teatro el Zurdo, el futbolista

112. <http://www.teatrozurdo.com/la-ventana-de-chygrynskiy.html> (Última fecha de consulta: septiembre 2014).

abre ilegalmente una ventana en su apartamento de Barcelona y es denunciado por los vecinos. Pero Dimo no puede cerrarla, porque cada día, mirando por ella a las tres en punto de la tarde, ve a su madre barriendo la nieve en la parte trasera de su casa de Ucrania. En su inmueble vive un vecino que todas las noches se duerme en su cama y despierta por la mañana en otro sitio, una joven intérprete que oye lo que piensa la gente, una chica experta en colchones y en encontrar cosas y otro vecino al que sorprende el amor mientras piensa en el suicidio. Las historias de todos ellos se entrecruzan en 'La ventana de Chygrynskiy', un texto de José Ramón Fernández que nos habla de la nostalgia del emigrante, de la soledad presente en las grandes ciudades y del contacto humano como bálsamo para la una y la otra. Hay un algo de onírico, de poesía, de extrañeza y al mismo tiempo, de esa calidez que nos dejan los músicos callejeros.

El primer elemento de intertextualidad cercana que vemos es el propio protagonista, que pone título a la obra, el jugador de fútbol, Chygrynsky. Tanto es así que encontramos en el diario *Mundo Deportivo* publicidad respecto al espectáculo;¹¹³ periódico de ámbito no especialmente cultural.

La cercanía que suscita para el espectador —recordamos en este punto que una vez más el texto se encuentra inédito y podemos analizarlo gracias a la generosidad de Fernández— un jugador de fútbol que durante un tiempo fue repetidamente nombrado en los noticieros deportivos de nuestro país, invita a asistir al espectáculo.

Nuestro dramaturgo elige a este jugador y no a otro porque, como apuntamos en su momento al hablar de sus obras, “[...] tiene un aire de santo, un tipo muy fuerte, con una sonrisa muy limpia. Que parece que acaba de bajar de la montaña y no sabe lo que es la maldad de la gente.”

A lo largo de la obra los recursos que emplea y que nos hacen hablar de una intertextualidad cercana versan acerca del mundo del fútbol, principalmente del

113. Obra estrenada el 7 de enero de 2011 en la Sala Cuarta Pared de Madrid. Dirección de Luis Bermejo.

Futbol Club Barcelona. Uno de los personajes, el más hilarante de todos, confiesa que para dormir enumera datos acerca del Barça y así consigue conciliar el sueño:

NURIA: Para dormirse relajado lo mejor es recordar una fórmula. [...] Yo lo hacía de pequeña con las alineaciones del Barsa. Sadurní, Rifé, Torres, Costas, De la Cruz, Juan Carlos, Rexach, Asensi, Cruiff, Sotil y Marcial. Pero cuando te las aprendes ya no hace efecto.

[...] Yo ahora uso las estadísticas de la plantilla del Barsa.

[...] Liga 2009.2010. Valdés ha jugado todos los partidos como titular en la liga, 38, más 12 en la champions, en total 50. En la Copa no ha jugado porque ha jugado Pinto. Valdés ha recibido 24 goles en liga y 10 en la champions. Alves ha jugado 29 partidos de liga, 11 de champions y 3 de Copa. En total casi cuatro mil minutos. Ha metido tres goles y le han sacado once tarjetas amarillas y una roja. Chygrynsky sólo ha jugado catorce partidos: 12 de liga y 2 de copa...

El uso de este recurso tan cercano para el espectador, es un guiño al que se recurre constantemente en las Comedias Zurdas, donde Fernández y Luis Bermejo, director de todas las comedias, tejen una red de humor como lugar desde el cual hablar de temas importantes, en este caso la soledad que siente el inmigrante y la soledad de las grandes ciudades, como es el caso de Barcelona.

La obra pone de manifiesto una reflexión: la soledad y la difícil manera de combatirla. Los personajes, dispares y disparatados todos y cada uno de ellos, conforman una comedia fantástica en el más amplio sentido del término, en la cual las situaciones surrealistas dan lugar a la reflexión de la que venimos hablando. Un presidente de la comunidad que está pensando en acabar con su vida, circunstancia que sabe una traductora que puede escuchar lo que éste piensa, una vendedora de colchones que mata el silencio de su soledad parloteando sin parar a la mínima ocasión que tiene de estar con gente, un personaje que se levanta cada noche en un lugar distinto y que habla con el monstruo de su infancia... Y un jugador de futbol ucraniano que vio frustrada su carrera en el Barça porque no se acabó de acoplar. Todos ellos entrelazan sus vidas y lo que en ellas acontece en un edificio, que recuerda a series de televisión muy en boga desde hace unos años, que bien podrían remitir a su vez a *Historia de una escalera*.

El elemento fantástico de la nieve en la obra —en la casa de Chygrynsky comienza a nevar todos los días a las tres de la tarde si su madre abre la puerta de atrás de su casa en Ucrania, une la vida del jugador en una gran ciudad y la morriña que siente por su madre, su hogar, su ciudad. La soledad que siente alejado de los suyos. Un elemento que de manera muy visual y evocadora nos remite al principal tema de la obra del que venimos hablando, la soledad.

Por tanto, vemos cómo la intertextualidad cercana que emplea nuestro dramaturgo en esta obra pone de manifiesto su clara intención de compromiso con su época. Chygrynsky le sirve de ejemplo para hablar de la inmigración y de la soledad en las grandes ciudades. Fernández vive en Madrid y sabe qué significa para muchas personas vivir lejos de su familia, de su ciudad, y sabe lo que en estas personas pesa el amor por lo que dejaron atrás y las dificultades en muchos casos por encontrarse a gusto lejos de su entorno. Si bien el caso de esta inmigración no es tan dura como otras —aquellos que llegan a nuestro país en circunstancias deplorables, pone de manifiesto que los seres humanos somos seres sociales que necesitamos de la compañía de otros. Y de cómo esa falta de compañía, en muchas ocasiones, imprime pesadez de la vida, nos encontramos perdidos y a veces, sin ganas de vivir.

Un último caso de intertextualidad, que pasamos a comentar brevemente, es aquel que enlaza unas obras de Fernández con otras. Los admiradores de nuestro dramaturgo —y no sólo los estudiosos— reconocerán esta llamada que unos textos —o representaciones— hacen a otros.

Encontramos varios ejemplos de este tipo de intertextualidad entre:
Mariana “me miraste y yo **me perdí en tus ojos**”. Y la obra *Me perdí en tus ojos*.
La memoria del agua y *El barco encantado*:

HIJO.—Esta es la gran historia del barco encantado, en la que el valeroso caballero don Quijote y su fiel escudero Sancho Panza llegan a las orillas del río Ebro, y encuentran un barco que los llevará a recorrer los mares en busca de aventuras.¹¹⁴

La ventana de Chygrynsky y Hoy es mi cumpleaños:

EUGENIO: Y ahora qué haces.

MONSTRUO: Lo que todos los jubilados. Aburrirme. Me junto con el amigo invisible de Fernando y hablamos de los viejos tiempos.

Estas son algunas muestras de cómo nuestro dramaturgo remite a su propia obra, hecho que es un guiño hacia aquellos que conocemos su escritura. Cuando uno asiste asiduamente a las representaciones de sus textos, se da cuenta de hasta qué punto Fernández es un dramaturgo con un estilo propio, único y muy reconocible. Hecho que se manifiesta desde los inicios mismos de su escritura y que evoluciona a lo largo de veinticinco años —si atendemos a su última obra: *J'attendrai*— maravillándonos y dando muestras de lo que ya muchos afirmaban: José Ramón Fernández es uno de los mejores escritores de teatro de nuestro tiempo.

114. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Yo soy Don Quijote de la Mancha y otros juegos con Cervantes*. Valencia, Episkenion, Octubre 2014, pág. 203.

2. 7. Simbología/Evocación poética a través de las didascalias. Evolución a lo largo de estos veinte años de escritura

Si hay una característica que evidencia que nos encontramos ante un texto de José Ramón Fernández es el uso poético de las didascalias. Más allá de ser un elemento al uso dentro del teatro, en el cual se establece el lugar físico del personaje, una acción, un gesto o una intención, las acotaciones en la obra de nuestro autor expresan belleza. Te transportan a un lugar, entendido como espacio y tiempo unidos; te abren un mundo único: el del propio universo lírico de la obra. Hablamos de universo lírico porque es poesía y trasciende como tal.

A lo largo de los veinte años de los que nos ocupamos, años que transcurren entre *Para quemar la memoria* y *Mi piedra Rosetta*, José Ramón Fernández nos muestra una evolución de este aspecto en su escritura. Dicha evolución encuentra puntos de conexión dentro de sus obras, como el caso de *Para quemar la memoria* con *Mi piedra Rosetta*; *La tierra* y *Mi piedra Rosetta*; *Nina* y *Mi piedra Rosetta*... Este hecho es más que pertinente para hablar de una constante relevante, inequívoca de nuestro autor y que le otorgaría, a nuestro parecer, la categoría de poeta dramático. El dominio y amor por el lenguaje, que ya hemos comentado en líneas anteriores, le conceden a sus obras una belleza difícil de encontrar entre sus coetáneos. Además, no debemos olvidar que unido a este hecho se encuentra el rigor lingüístico en cada uno de sus personajes. De todo ello es deudor el que sus personajes sean de carne y hueso, nos sean cercanos, nos sean humanos y que de la escritura de sus obras se desprenda el compromiso con su época.

Si bien trataremos esta simbología y evolución a lo largo de las cinco obras escogidas para un estudio minucioso, cabe aquí poner como ejemplo algunas de las que más cuenta dan de este eje. La primera de ellas es *Me perdí en tus ojos*.

Rescatamos unas palabras de nuestro autor, para enmarcar esta obra:¹¹⁵

115. "Perspectivas críticas: horizontes infinitos: experiencias y reflexiones sobre el proceso de escritura de *Mi piedra Rosetta*". *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC., Vol. 39, Núm. 2. Madrid, 2014, págs. 461-483.

Una hora de danza de María Muñoz contiene más poesía que lo que yo sea capaz de escribir en toda mi vida.

[...] Yo, de momento, ya no sé si lo que acabo de terminar lo deberían decir dos actrices O lo deberían bailar Teresa y María. De verdad, no lo sé. Me apetecería mucho la segunda opción.

Se refería nuestro autor a *La tierra*. En ella existen una serie de escenas que son pura danza, maravilloso movimiento. Y la obra que nos ocupa, *Me perdí en tus ojos* lleva como subtítulo *Libreto para baile*, lo cual la convierte en una declaración de intenciones de música, de belleza, de poesía a través de la melodía.

Vemos a lo largo de esta obra acotaciones imposibles de representar *per se*. Son didascalias que tratan de imprimir en el actor o actriz un sentimiento, para que nos emocionen y, como siempre hemos defendido, a través de la emoción llevarnos al conocimiento y hacernos reflexionar.

Ya en la *dramatis personae* encontramos este carácter de “imposible” del que venimos hablando. Si bien no se trata de un imposible en su significación, puesto que Fernández pretende justamente lo contrario: hacer posible que el personaje cobre vida a través de la piel del actor y/o de la actriz y que estas didascalias “imposibles” sean esclarecedoras de la psicología del personaje y de lo que les sucede interiormente.

La descripción de los principales personajes es reveladora en este aspecto:¹¹⁶

YEDRA: Es una joven del pueblo. **Su luz es la única explicación de que todos la miren.**

RAYUL: Frente a su deber **aparece Yedra, y se rompe la línea de su vida.**

116. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Me perdí en tus ojos*, páginas 1 y 2. Publicada *on line* en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0v8r1> (Última fecha de consulta: junio 2014)

[...]

LA MUJER DEL HERMANO MUERTO: La muerte de su marido **ha cristalizado el odio en su sangre**. Su nombre es SALDE, que significa Plegaria.

EL HERMANO MUERTO: Su nombre es DIERA, que significa Memoria.

La manera que tiene nuestro dramaturgo de presentarnos a sus personajes es una declaración de intenciones. Más allá de su edad o fisionomía, que a veces sí nos detalla o da ideas, la descripción atiende a los protagonistas como parte de un todo en el que la psique y el pasado de los personajes gozan de importancia. Es lo que el autor quiere destacar, por encima del resto de características, para que el cuerpo que va a darles vida esté en disposición de dar voz a sus palabras; porque aunque nos resulte increíble, Fernández quiere dar importancia al silencio, al cuerpo, a los personajes más allá de las palabras que profieren en el espectáculo. Hemos de decir en este punto que, si bien nos parece loable su intención y su ayuda hacia el actor gracias a estos elementos, para los privilegiados lectores de sus textos, es un deleite y un punto de interés que buscamos en sus obras. *Mi piedra Rosetta* no sería para nosotros lo que es sin el texto; por más que la puesta en escena fuese extraordinaria, el texto en nuestra humilde opinión, lo es más, con creces.

Volviendo tras este paréntesis a la obra *Me perdí en tus ojos*, ésta nos plantea una historia de amor entre una mujer, Yedra, y un extranjero llegado de África, Rayul, al que se le han muerto su hermano y amigos cruzando el estrecho en patera. Se trata de un canto al amor irremediamente imposible entre una mujer que tras la marcha de su amor ya nada espera y un hombre que debe volver a su patria para honrar el cuerpo de su hermano. Las costumbres antagónicas entre el país de origen y el de destino propician la marcha del muchacho dejando a la joven desolada. En esta breve pero intensa obra, Fernández pone de manifiesto que en el amor no existen las razas ni las fronteras, el amor puede surgir de personas con cultura muy distinta; sin embargo el deber llama al muchacho, que movido por las súplicas de su cuñada y la aparición de su hermano muerto, marcha del pueblo de Yedra para volver a su tierra y así cumplir con su deber.

En este texto, tal como nos ocupa comentar, encontramos didascalias de las que hemos venido llamando “imposibles”. Son acotaciones dirigidas al elenco de actores y actrices para que les ayuden en su trabajo actoral. En múltiples ocasiones se ha manifestado nuestro autor a este respecto, siendo en una entrevista el núcleo de sus reflexiones:¹¹⁷

¿Ha tenido esta trayectoria alguna influencia en tu manera de concebir las acotaciones en tus textos? Si así es, ¿de qué forma y por qué?

Ha tenido que ver en los dos sentidos: por una parte, al venir de la literatura, aprecio la literatura. Las lecturas que me han formado, los escritores que me gustan, juegan este juego: Valle, Lorca, O’Neill, Chejov... Hace poco oí a Alonso de Santos, uno de los autores españoles claves en mi formación, que se puede dividir el mundo entre personas a las que gustan los cuentos de Chejov y las que no. Por la otra parte, **amo a los actores, me fascina el proceso creativo de los ensayos. Por eso escribo acotaciones que funcionan como un diálogo con el director y los actores. Es mi manera de comunicarme con ellos, de desafiarles, de proponerles cosas diferentes.**

Es en este sentido en el que hemos de leer y acoger sus didascalias, como un proceso de creatividad que deja en manos del actor un elemento muy valioso que éste deberá utilizar como tono del personaje y de la situación. Para el espectador pasa totalmente inadvertido en cuanto a verbalización —puede que el director decida incluir alguna de las acotaciones en off o como parte del diálogo del personaje— pero a priori no forman parte del texto hecho palabra. Es un texto pensado para sentir, para rescatar parte de la intimidad del personaje y que nos puede llegar a los espectadores a través de un gesto, de un silencio meditado, o de una larga y profunda mirada al infinito.

Muchas de estas acotaciones de las que venimos hablando son las siguientes:

117. Revista digital www.ensentidofigurado.com Enero/febrero 2012.

Al inicio de la obra:¹¹⁸

El lugar está seco por el castigo del sol, que golpea la tierra hasta cegar los pozos y las almas. A lo lejos, monte bajo, pedregal y jara agostada. En algún momento, **el sol arranca brillos de odio en las alambradas, en la frontera tan cercana como imposible**. El mar cercano es un sueño sonoro, que respira frente a los ojos de Encarnación; sentada, tal vez en el mismo lugar y en el mismo momento que veremos al final de la historia. Junto a ella, **como un mimbre astillado, YEDRA**.

Las didascalias son pura poesía. A lo largo de los años nuestro autor ha tratado de muy diversas formas este recurso dramático. Encontramos obras en las que prescinde totalmente de ellas y eso le otorga a la obra inmediatez, rapidez, diálogo en estado puro: es el caso de la obra *Mariana* por ejemplo. Sin embargo queremos resaltar su uso. Su uso como un elemento que más podría considerarse de otro género literario, por las intensas descripciones físicas y psicológicas que contienen. Podríamos quizás hablar de novela y de un narrador omnipotente que todo lo ve y todo lo conoce. Hablaríamos de poesía, teniendo en cuenta que las imágenes evocadas en dichas descripciones remiten al universo íntimo del personaje, haciendo de éste un ser complejo, con un bagaje personal repleto de pasado.

Un ejemplo de didascalia en la que vemos el sentimiento del personaje a través del paisaje lo encontramos en la página cuatro de la edición que manejamos:

La tormenta ha pasado y **la playa tiene un claror imposible, un reflejo acerado de la luna sobre la arena, de los deseos sobre el agua**. Se diría que YEDRA baila sobre la luz, con los pies descalzos sobre la luz de la luna. Como llevada en brazos de la voz de su madre. Las muchachas bailan con ella. La alegría les sale de la punta de los dedos. **Su baile tiene la luz de una mañana de junio**.

118. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Me perdí en tus ojos. (Libreto para baile)*. Publicada *on line* en la página web dedicada al autor en cervantesvirtual: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0v8r1> (Última fecha de consulta: junio de 2014).

Por lo que respecta al amor entre los jóvenes, no podemos dejar de comentar la siguiente didascalía que nos recuerda a los poemas de Neruda, en especial a su canción desesperada:

(RAYUL y YEDRA, cerca del agua. Cae la tarde y **el agua es de oro**. Caminan, se acercan, se separan. **Cruz y delicia, caricia o carne. Como palomas.**)

Y para describir el amor de aquellos que tras un maravilloso encuentro se despiden:

(RAYUL se despide de YEDRA, hasta mañana. Se despiden a la puerta de la casa. Se separan y vuelven a mirarse, **como si jugasen con un trocito de cuerda, como si fuera imposible que se separaran**. Por fin, la sonrisa de YEDRA, **la felicidad tan grande como el cielo**, se oculta tras la puerta.)

(RAYUL se queda solo, **como al borde de un volcán dormido**.)

Hemos querido destacar las frases que más difícilmente son ejecutables a nivel actoral. No nos habla del decorado de una estancia, no indica la entrada o salida de un personaje, no remite a un tono exacto al uso como podría ser “exclama”, “solloza”, “se desespera”, “ríe” o “llora”. ¿Cómo se representaría la acotación “como al borde de un volcán dormido”? Nos faltan las palabras; pura poesía. Una imagen. Fernández cree firmemente en que el actor que encarne a Rayul se servirá de estas palabras para rescatar de sí mismo una vivencia, la gestualidad corporal idónea que haga que el espectador viva en su piel esa soledad de la que habla y que augura que entre Yedra y Rayul habrá más distancia que la que supone separarse hasta el día siguiente.

Dos didascalías bellísimas y provocadoras de la necesidad del arte actoral son las que el autor une a los dos personajes protagonistas:

(RAYUL no puede mantener la mirada de YEDRA. **Hay veces en que las decisiones son más grandes que nuestros cuerpos, por eso los sacuden y los llegan a romper**. Cada golpe del aliento de RAYUL es la decisión de toda su vida, cada

decisión es la contraria a la que acaba de pensar. **RAYUL está muerto, decida lo que decida.**)

(En YEDRA se desata **la rabia de una vida que acaba de perderse para siempre, la desesperación: los besos, las caricias, los hijos que no tendrá. La muerte a solas.**)

Ambas didascalias están pensadas para, como el mismo autor nos dice en una entrevista acerca de las acotaciones a la que nos hemos referido en líneas anteriores «[...] **ayudar a los que leen la obra, en especial a los que leen la obra para montarla.** Quiero que si escribo que “el frío tiñe el final de la tarde”, eso le **sirva al actor para crear la atmósfera y el estado de ánimo del personaje.»**

El análisis de este eje en las cinco obras escogidas para este estudio de tesis reforzará la idea que acabamos de defender en estas líneas. Fernández es un autor que se caracteriza por un uso de las didascalias muy particular, un uso de este recurso dramático que se subordina al trabajo de los actores y del director en cuanto a su puesta en escena; pero a su vez es un recurso que deleita a los lectores, un regalo para los amantes de la palabra, de la poesía, de la lengua... porque sin duda alguna esta constante de su escritura está intrínsecamente relacionada con la anterior: un amor por el lenguaje que nos abre infinidad de términos, sonoridad, musicalidad y medida justa.

**SEGUNDA PARTE: ESTUDIO PORMENORIZADO DE LAS
OBRAS EN BASE A LOS EJES DE ESCRITURA QUE HEMOS
PRESENTADO**

En esta segunda parte trataremos una a una, de manera minuciosa y escrupulosamente crítica cinco obras, que son como apuntamos: *Para quemar la memoria*, *La tierra*, *Nina*, *La colmena científica o el café de Negrín* y *Mi piedra Rosetta*. En cada una de ellas abordaremos un apartado dedicado al proceso de escritura, en el cual trataremos aspectos como el encargo; un segundo apartado que comprenderá la sinopsis de la obra —a modo de resumen y puesta en situación; un tercer apartado en el que se incluirá la presencia de los ejes de escritura en la obra con un estudio analítico y por último unas breves consideraciones acerca de la puesta en escena y su recepción, si bien este apartado será el menos extenso y al que dedicaremos menos atención; pero adjuntamos un anexo (vid anexo II) con material fotográfico para ilustrar las representaciones. El motivo de no extendernos en este último aspecto reside en no ser trabajo directo de nuestro dramaturgo; sin embargo en *La tierra* y en *La colmena científica o el café de Negrín* prolongaremos este tema un poco más que en el resto.

Se trata en este capítulo de defender varias afirmaciones: que la escritura de Fernández es una escritura comprometida con su tiempo en todos las significaciones que de esta aseveración se pueden derivar, así como la defensa de unas constantes —o ejes— en los que podemos dividir y ver reflejada claramente su obra dramática. Nuestro dramaturgo se sirve de estos elementos para su causa y a través de ello reconocemos inequívocamente su mano, su voluntad y su intención.

Pasemos ahora al estudio de sus obras por orden cronológico en el que fueron escritas.

CAPÍTULO 3: PARA QUEMAR LA MEMORIA

3.1. Primer texto publicado, representado y primer premio de nuestro autor

Dos cosas llaman la atención al observar la producción teatral de José Ramón Fernández: la prolífica labor que ha realizado en veinte años (desde que recibiera el premio Calderón de la Barca en 1993), y los premios de prestigio que ha obtenido a lo largo de estos años.

Esto último es uno de los dos motivos que nos han movido principalmente a la hora de escoger *Para quemar la memoria*; en primer lugar por ser la primera de sus obras publicadas y representadas; en segundo, por ser Premio Calderón de la Barca en el año 1993. Si hay algo que se puede señalar como relevante y característico en nuestro autor, además del tener sus orígenes en el *Teatro del Astillero*, es el hecho de haber sido reconocido con varios premios teatrales de importancia. El mismo dramaturgo reconoce que es un gran incentivo para seguir trabajando en la escritura de textos teatrales. En una entrevista publicada en *culturalianet*,¹¹⁹ tras el premio Lope de Vega 2003 por *Nina*, se observa la importancia que en su escritura tienen los premios, desde el ámbito profesional, así como desde el humano:

PREGUNTA: Ante todo enhorabuena por este reconocimiento que no es el primero en tu carrera, ya que en 1992, recibiste el Premio Calderón de la Barca por la obra “Para quemar la memoria” y en 1998, fuiste finalista en el Premio Tirso de Molina por “La Tierra”. Seguramente pensarás que no tiene importancia, los premios no tienen importancia, pero sí suponen un estímulo y un revulsivo considerable para una carrera, ¿no?

J.R. FERNÁNDEZ: Sí, sí que son importantes y suponen un revulsivo considerable. En primer lugar, tienen una cosa muy buena y es que cuando escribes estás solo, estás perdido y no sabes si los amigos cuando te dicen que eso está bien, lo dicen porque son tus amigos y te quieren. En un premio, hay unos señores que no saben quién ha escrito eso, el nombre del autor está metido en un sobre y en

119. <http://www.culturalianet.com/art/ver.php?art=20656> (Última fecha de consulta: junio 2008).

consecuencia, cuando deciden que “eso” merece la pena premiarlo, están dándote una opinión sincera y te ayuda mucho como ánimo, desde luego, saber que si te dicen que está bien... Es que está bien, no porque te aprecian mucho. Eso por un lado. Luego que se decida una cosa así, por personas que saben mucho de este oficio y que tienen un acervo de lectura enorme... Eso casi te pone más alto de lo que puedas estar... Para mí es fantástico; es una alegría sobre todo y además luego te llama mucha gente, muchos amigos... Es estupendo (risas).

José Ramón Fernández destaca en esta entrevista por su humanidad, siempre patente en sus obras, las cuales se comprometen con el sentido de la vida, con la memoria histórica y la memoria personal de los seres que vivimos en sociedad, más concretamente en la sociedad contemporánea en la que escribe. Y este aspecto, que se desarrolla en la práctica totalidad de su escritura, es el rasgo más característico que vamos a analizar en la primera de sus obras publicadas y estrenadas, *Para quemar la memoria*.

3.2. Primer proceso de creación: la escritura

Aunque algunos fragmentos de *Para quemar la memoria* andaban en mi cabeza desde hacía años, este texto se pudo posar en el papel gracias a un taller de dramaturgia organizado por el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en 1992. Dirigió aquel taller Marco Antonio de la Parra, sobre cuyo magisterio en mi lamentable decisión de escribir he hablado siempre que me preguntan esas cosas. Gracias a él y a los compañeros que tuve en aquel taller fui capaz de escribir esta obra entre 1992 y 1993.¹²⁰

En este primer acercamiento al texto, a sus elementos paratextuales, vemos una de las características principales de José Ramón Fernández, sus inicios en el *Teatro del Astillero*, y por tanto su vinculación a un teatro comprometido con un colectivo de dramaturgos jóvenes y con intereses de renovar la escena.

Otro elemento paratextual de esta obra es el prólogo, que escribe Guillermo Heras, y en el que se expone lo que es y significa la escritura de José Ramón Fernández y de cómo para el prologuista ha sido un honor, además de la primera de las muchas participaciones que como director —y autor— van a propiciarse a partir de este momento con el grupo el Astillero; a partir de esta obra: *Teatro del Astillero*:¹²¹

[...] Podemos poner como elemento de interés el hecho del conocimiento cotidiano que un proceso de trabajos en común han situado al autor teatral de los textos y a quien esto escribe en varias de las últimas y más excitantes aventuras de la defensa de una dramaturgia española actual. Primero en el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas y luego en el colectivo El Astillero, donde ahora militamos —o navegamos— en busca de paraísos en mares de papel.

En este sentido del conocimiento cotidiano que refiere Heras es en el que hay que leer y entender *Para quemar la memoria*; desde una perspectiva que refleja una circunstancia histórica muy cercana al tiempo de la escritura, pero con el ojo

120. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Para quemar la memoria*. *La Tierra*. Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. 2000, pág. 25.

121. *Op. cit.*, pág. 9.

clínico de situar al personaje como un ser humano, que echando la vista al pasado, característica fundamental en la obra dramática de Fernández, se da cuenta de que su vida no ha sido lo que él esperaba y siente la desesperación de no poder hacer nada para cambiarlo.

Para quemar la memoria se escribe entre finales de 1992 y principios de 1993. La fecha en que se inscribe esta obra está llena de acontecimientos que quedarán en el recuerdo de todos: la Expo de Sevilla, las Olimpiadas de Barcelona, el quinto centenario del descubrimiento de América... Sin embargo, de todos estos acontecimientos quedan sólo referenciados, de forma velada, aquello que respecta al deporte —homenaje a los deportistas, más concretamente a los ciclistas, homenajeando y respetando el esfuerzo de antaño, valorando ante todo su honradez, tan difícil de ver hoy en día. El marco histórico queda reflejado en sus referentes político-sociales, que venían a reforzar que la felicidad aparente de una España en plena fastuosidad festiva, no por ello lo era en la realidad. La lectura de la obra, así como la puesta en escena de la misma, deja patente un problema muy concreto, una realidad menos festiva, llegando a sus máximas posibilidades de reflexión.

3.3. Sinopsis

Nos encontramos ante un personaje central que es, como bien aprecia Heras, “uno de los retratos más acertados de un momento político-social de nuestra historia reciente”. Alberto Monte es un constructor al que se le están derrumbando los edificios que construye y que ve cómo su vida, al igual que su empresa, está envenenada y está llegando a su fin. El hecho más destacable de este personaje, al igual que todos los personajes de Fernández, es que a través de la historia de su vida se extrapolan los elementos de un contexto histórico; en este caso del contexto histórico español. *Memoria Personal* que deja ver intrínsecos vínculos con la *Memoria Histórica*, haciendo a esta última más cercana y más aprehensible para el espectador ávido que quiera extraer el máximo jugo de ella.

El conflicto que mueve la acción es la cercana muerte del protagonista, a causa de una enfermedad que le acompaña desde su nacimiento, por herencia, y la situación en que tras dicha muerte se encontrará la empresa de la que es propietario. La empresa está dedicada a la construcción de edificios en la costa — referente muy conocido en la época más reciente al año 92— y los edificios han sido construidos con material defectuoso por su bajo coste; lo cual ha permitido que una buena parte de especuladores, se enriquezca. El nombre de la empresa está en tela de juicio; la vida de su creador, en las últimas... Es un barco que se hunde, metáfora que entronca con las palabras y el gusto que el protagonista profesaba por el mar; pese a no haber tenido una relación más dulce con el mismo.

La resolución del conflicto sería bien sencilla: el heredero natural de Alberto Monte —Carlos Monte— debería ocupar su lugar, dirigiendo así el negocio familiar, siguiendo la tradición de un nombre. Sin embargo Carlos no quiere hacerse cargo, él pertenece a esa generación que conoce su pasado y por ello se niega a seguirlo. Sabe quién es su padre, le estima en cuanto a persona humana, pero no tiene nada que ver con el legado que éste implica: un mundo empresarial lleno de fraudes con el único pretexto del poder económico.

Trasladando la situación personal-familiar que ambos personajes viven a las circunstancias político-sociales coetáneas a la obra, nos encontramos ante el compromiso que nuestro dramaturgo mantiene con su tiempo, como defendemos en este trabajo de Tesis.

3.4. Ejes

Trataremos en este apartado cada uno de los ejes o constantes en que hemos dividido la obra de José Ramón Fernández, y mediante el estudio pormenorizado estaremos en condiciones de afirmar que todos se unen a favor de la causa: el compromiso de denuncia, la necesidad de reflexión.

3.4.1. Conocimiento del pasado y su relación con el presente. La memoria frente al olvido

El conocimiento del pasado es una constante, como ya hemos apuntado, en la dramaturgia del autor. Éste se plantea el conflicto del presente: su angustia, la determinación, la situación de desesperación y ese estado de incertidumbre del futuro que a todos nos llega, como si nos encontrásemos en arenas movedizas. Los personajes de sus obras, como en el caso de Alberto Monte, sienten la angustia de un pasado que les pesa, que les aturde, que les recuerda que el transcurso de los años no tiene por qué haber significado *vivir*. Vida en cuanto existencia sí, pero no en el pleno sentido del verbo hecho acción: vivir la vida, hacer de ella lo que uno deseaba quizás cuando era niño y soñaba con un mundo mejor, con una lucha, unas creencias, unos sueños que imaginaba más factibles, porque durante la infancia todos los sueños parecen estar al alcance de la mano.

El pasado de Alberto Monte se puede remontar, gracias a sus palabras, a su infancia. De ella destacamos dos características: su enfermedad y que ésta le lleva a París, donde empezará a sentir profunda admiración por los ciclistas del Tour de Francia de los años 50. Estos deportistas no le engañan, no son artificio, su sudor es prueba de la verdad de sus acciones, de su honradez en el esfuerzo; esfuerzo con el que él atesorará los cromos que de ellos colecciona en su niñez. Sin embargo, es el paso del tiempo el que, al igual que su sangre enferma, hace enfermar sus ilusiones y su empresa, dado que de ella se deriva una enfermedad en las raíces; en esto vemos extrapolación de la memoria personal a la memoria histórica: los edificios que él ha construido sobre cimentación débil, enferma, acaban haciendo aguas, al

igual que su cuerpo, que va degenerando en males corrosivos que acabarán con su vida.

El presente, en el cual encontramos inmerso el conflicto, pone en tela de juicio los esfuerzos de los que se hacía gala, las aspiraciones que poseía en su juventud y que vienen a demostrar que la ambición económica es más poderosa que los sueños. Se contraponen varios elementos antagónicos: artificialidad/realidad; ambición/sueño; pasado/presente; tradición/renovación, que se corresponden con los principales personajes antagonistas de su obra, como son padre e hijo. Sin embargo, esta oposición, lejos de caer en extremos maniqueístas, difumina el tiempo y el espacio haciendo que el encuentro entre ambos puntos diametralmente opuestos, se produzca. El paso del tiempo, la comprensión del pasado —en definitiva su conocimiento y aceptación— son los motores del presente y la posibilidad de un futuro mejor.

El pasado en su relación con el presente es, pues, la única manera de poder avanzar, de llegar al entendimiento de la realidad y de su superación mediante el conocimiento. Sabemos dónde estamos y el porqué, gracias al conocimiento de nuestro pasado y a la herencia que de éste se deriva; otra cuestión es que aceptemos o no dicha herencia. La propuesta de *Para quemar la memoria* se erige en un rechazo de ella en pro de su extinción. Hemos de, una vez conocida y tenida en cuenta la memoria —esto es, nuestro pasado más inmediato, quemarla si de ésta no se puede obtener nada provechoso. Dos de los personajes de la obra quieren ser la continuación malograda de un nombre, por los beneficios que éste les puede reportar; frente a ellos y utilizando las palabras de su padre —momento o plano en que sus diferencias se difuminan y convergen en un punto en común— Carlos dice: “si algo quedaba en pie, eso merecía ser conservado”. Palabras que remiten a las de Alberto Monte: “lo que queda debería partir de la ceniza”.

José Ramón Fernández apuesta por el *ave fénix*, que renace de sus cenizas y se crea a sí mismo a partir de ellas; un presente con miras al futuro, que renazca del fuego emblemático con el que acaba la obra. Las arenas movedizas del presente quedan aisladas, superadas, de forma que ya podemos avanzar hacia el futuro. Al

igual que el ave fénix nace tras la pira funeraria que él mismo se construye, el edificio construido por Alberto Monte debe arder, y lo que quede, como él mismo repite en varias ocasiones en su discurso, debe partir de las cenizas.

Para entender al máximo estas cuestiones debemos hablar a fondo de uno de los personajes protagonistas, Carlos, el hijo menor de Monte. Carlos es el heredero único y directo del magnate; tras la muerte de su hermano mayor, Pedro, debe ser él quien continúe el legado empresarial. No se atribuyen a él más cualidades que el ser hijo legítimo de Monte, el fundador:¹²²

MONTE: No les vendo un dios, les vendo a mi hijo. Carlos es la garantía de un nombre, nada más. Si fuese extraordinario, le podría haber nombrado antes. Emilio, toda la gente no es imbécil.

Vemos perfectamente definida en estas palabras la necesidad de dejar constancia de su paso por el mundo, la necesidad de permanecer en la memoria y así no caer en el olvido.

A lo largo de toda la obra Monte recordará personajes del pasado, nombres de grandes deportistas, sobre todo del ciclismo, como analogía de lo que él quería para sí mismo. El moribundo no desea otra cosa más que ser recordado y admirado. Ejemplo de ello es la referencia a un jugador de bolos de su época:¹²³

MONTE: Yo quería ser El Lobo. El Lobo era un hombre grande y duro como un árbol. Cada juego que ganaba le hacía más grande, pero también daba felicidad a sus vecinos. Era del pueblo de mi madre. Yo quería ser como él. Quería ser admirado, que todos me diesen las gracias.

Él hubiera deseado hacer grandes cosas, pero le pudo el afán codicioso y de él sólo se recordará la gran estafa que sus edificios entrañaban; estafa que se puede

122. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Para quemar la memoria. La Tierra*. Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2000. Diálogo entre Emilio y Monte acerca del discurso de éste en relación a la sucesión de la presidencia de la empresa. Pág. 38.

123. *Op. cit.* Diálogo entre Monte y Carlos. Págs. 48-49.

extrapolar fácilmente a su vida. En la conversación con su hijo Carlos, instantes antes de morir, reconoce esa mentira que ha dominado por entero su vida:¹²⁴

MONTE: ¿Sabías que yo llegué a competir un año, cuando era joven? No lo hice mal para haber entrenado sólo en verano.

CARLOS: Sí, papá.

MONTE: Perdóname, hijo. Miento porque me he acostumbrado a dictar la realidad.

Estas palabras, las últimas que pronuncia antes de morir, son una declaración y resumen de lo que fue su vida. Dictar la realidad implica no atender a la realidad en sí misma, querer controlarlo todo por encima de las circunstancias y particularidades atendiendo sólo a un plan fijado: sus edificios; sus hijos —en uno de los diálogos con su mujer, ésta le recrimina que la obligó a tener un segundo hijo aún poniendo en peligro su vida porque quería tener un heredero de reserva; el casamiento de su hijo mayor, leemos: “lo casé con Teresa”, como hacedor del casamiento más allá de la voluntad de los principales implicados; el legado: el discurso que prepara Emilio dictamina que será Carlos el heredero natural y presidente de la empresa... Todo debía obedecer a sus deseos; sin embargo, una vez muerto ya nada dependerá de él; es por este motivo por el que decide que si no va a haber una continuidad de su nombre a través de su hijo, no merece la pena ser conservado y debe ser quemado. Prepara cada detalle hasta las últimas consecuencias, quiere dominar la situación más allá incluso de su muerte, cuando ya no esté. Si su principal voluntad no prevalece, nada debe quedar.

Otro aspecto relacionado con el estudio de la memoria frente al olvido es el que tiene que ver con las circunstancias históricas en el que la obra se inscribe. Rescatar el pasado a través del conocimiento implica “hacer memoria”, no dejar que quede en el olvido. Hablamos ante todo de una memoria histórica, puesto que nuestro autor —y prueba de ello es el título mismo de la tesis que nos ocupa— es un hombre de teatro comprometido con su tiempo. La obra se escribe y se inscribe en un momento histórico en el que la democracia no abarca siquiera tres lustros de existencia. En este tiempo se han elaborado y aprobado leyes que connotan una

124. *Op. cit.* Diálogo entre Monte y Carlos. Pág. 51.

intención más que evidente de hacer “borrón y cuenta nueva” para que el pasado más reciente, en este caso las atrocidades que en torno al boom del ladrillo, quede en el olvido.¹²⁵

Así, la lectura del drama sugería una analogía con el falso edificio levantado por la prosperidad franquista, basada en la represión, en la mentira y en la corrupción, que, tras venirse abajo, pretendía sepultar consigo su recuerdo, borrar la memoria molesta, hacer tabla rasa del pasado.

La crítica que la obra deja patente es la crítica de un momento de la historia de nuestro país, en el cual hay mil preguntas que nadie quiere responder y una voluntad más que evidente de que todo siga su curso de manera natural haciendo caso omiso de lo acontecido anteriormente. España venía de pasar por uno de los episodios más negros de su Historia y la sensación que desde los gobernantes se quería transmitir era de avance, de superación de ese pasado tan reciente. El problema de esta perspectiva impuesta desde los altos cargos gubernamentales es que no hay avance real sin la reflexión y el análisis de los errores cometidos. Nadie duda de que a nivel científico un experimento tiene en cuenta los pasos dados con anterioridad para establecer el porqué de un fracaso; ¿por qué no extrapolarlo y aplicarlo a la situación sociopolítica de la época? La respuesta es clara: no convenía. La planificación que se nos había impuesto requería un “dejarse llevar sin preguntar” de manera que todo aquello que se nos contaba fuese lo verdadero, lo único, lo incontestable, en definitiva: la realidad posible, sin cabida de ninguna otra. Desde esta perspectiva impuesta es fácil encontrar dichos elementos en la obra: Monte, como hemos apuntado anteriormente, dicta la realidad sin dar explicaciones del pasado (en ningún momento asume que el material con el que son construidos sus edificios es defectuoso). A los ciudadanos de este nuestro país no se nos cuenta en este momento histórico —ni hoy en día lamentablemente tampoco, los errores cometidos. No se entona un “mea culpa” honesto en el que detenerse a pensar acerca de lo acontecido para así proyectar un futuro con unas bases sólidas en la construcción de un país que realmente quiere salir y superar ese pasado negro del que hablábamos. Monte quiere que se perpetúe el nombre y se siga adelante sin

125. PÉREZ-RASILLA, Eduardo: “El teatro de José Ramón Fernández. La muerte y la memoria”. *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, núm. 2, 2004, págs. 36-41.

mirar atrás; los dirigentes que llevaron a cabo el periodo de Transición querían lo mismo: un avance rápido, inmediato, sin la realización de un profundo examen que pusiese de manifiesto los fallos para así no cometer los mismos en un futuro.

Esta obra, por tanto, a través de su historia individual pone de manifiesto a su vez la historia colectiva de los españoles. La solución final que propone nuestro dramaturgo es, desde nuestro punto de vista, doble. Por una parte se puede leer en clave de análisis, como crítica frente al olvido: con la quema de la empresa se destruye un pasado y se establece un “borrón y cuenta nueva”, tal y como hemos comentado anteriormente. Por otra parte, se puede leer en clave esperanzadora: tras las cenizas el ave fénix renace, lo cual significa una renovación, una savia nueva, un futuro esperanzador. Desde nuestra visión de la obra que nos ocupa dentro del análisis de todo el teatro de Fernández, creemos firmemente en que debe prevalecer la visión esperanzadora. Si como defendemos en este trabajo de tesis, el autor pretende comprometerse con su época y escribe “por y para las personas”, el sentido último que nos debe quedar es el de la puerta abierta a la esperanza. Es un toque de atención acerca de la revisión del pasado pero siempre —y esto es lo importante— con el fin de crear, construir un futuro mejor. No es una crítica destructiva que señala de forma autoritaria los errores para avergonzarnos y hacer que nos sintamos miserables. Se trata de un alto en el camino, una toma de consciencia en la que seamos capaces de aprender del pasado y así ser capaces de labrar entre todos un futuro mejor. Y, en nuestra humilde opinión, *Para quemar la memoria* cumple su cometido y refleja fielmente esta constante y recurrente dentro de toda la escritura de José Ramón Fernández.

3.4.2. Importancia de la muerte en sus obras

En este eje trataremos de analizar una de las perspectivas de las que hablaba el Dr. D. Eduardo Pérez Rasilla: la de una muerte prevista y anunciada, que se cumple de manera inexorable y trágica. Monte va a morir, parece además que porque él lo ha decidido así:¹²⁶

MONTE: (*Off.*) Voy a morir mañana por la tarde. Porque lo he decidido.

[...] MONTE: Tenemos que hablar. Me muero mañana por la tarde.

CARLOS: ¿Ya le has cursado la orden a Dios?

MONTE: No, por una vez no es voluntad mía, es una especie de araña ponzoñosa que hay en mi vientre. Dios no sabe nada de esto.

En ambas intervenciones asevera rotundamente la inminencia de su muerte. ¿Lo ha decidido porque quiere morir? Al día siguiente es su cumpleaños y el de su empresa, empresa que está en las últimas por los escándalos de sus edificios. Si su empresa agoniza, como así lo hace su salud, deben morir el mismo día. No se trata pues de su voluntad, como le dice a su hijo Carlos, es una cuestión de necesidad, debe acabar todo el mismo día, y esa es su decisión.

La muerte anunciada de Monte nos revela una perspectiva ante el personaje. Un ser moribundo, con una grave enfermedad que a priori debería provocarnos lástima, nos debería mover a la compasión, pero que más bien nos produce el sentimiento contrario cuando vemos su actitud en el trato hacia los demás. A su empleado más fiel lo trata de inútil, leemos que a su médico le paga un dineral y de ahí que lo trate a patadas... Es un ser que se nos antoja vil y despreciable a los ojos y en las palabras de todos los que le rodean, en especial en boca de su mujer, Amparo. Sólo hay un personaje —Carlos— que rescata la bondad, el amor, y elementos positivos, cuando habla de la infancia con su padre y su hermano muerto.

126. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Para quemar la memoria. La Tierra*. Escuela Superior de Arte Dramático, Murcia, 2000, págs. 34 y 47.

El hermano muerto, Pedro, se nos describe como el perfecto heredero de Alberto Monte, de haber estado vivo. La muerte presente de este personaje pone de manifiesto la segunda perspectiva de la que hablaba el Dr. Pérez-Rasilla: la de una muerte que transcurrió en un tiempo pasado, pero que sigue presente, y que paradójicamente determina las vidas de quienes tuvieron que ver con aquel que experimentó la muerte. En este caso determina el futuro de la empresa de Monte, en tanto que no puede seguir con el legado de la familia.

La muerte de Pedro apenas nos es descrita, si bien se habla de ella como una tragedia fortuita, en el mar:¹²⁷

CARLOS: He venido para decirle algo antes de que se muriera. He venido para decirle que **yo no maté a mi hermano Pedro. No le quería, pero no lo maté**. No sirve para nada romper los espejos. **Fue un accidente. Fue cosa del mar**. Tal vez mi padre se sentía culpable. Nunca pudimos hablar de ello. Tal vez sintió que la culpa del mar era su culpa. Él nos llenó los ojos de mar cuando éramos chavales.

A través de estas palabras Carlos nos revela una parte de Monte que nos lo acerca como humano. Si bien es cierto que el gran empresario fue un ser sin escrúpulos que construía con material defectuoso por puro enriquecimiento, no resta eso en la obra su carácter de ser humano. Tal y como apunta Magda Ruggeri Marchetti:¹²⁸

Pero J. R. Fernández no describe a Monte como a un personaje estático y totalmente negativo: al contrario, se aprecia en él una especie de rescate cuando frente a la muerte se da cuenta de haberse preocupado por cosas irrelevantes y de la inutilidad de la vida: «Yo soy un cuerpo miserable, un montón de carne envenenada. Mi vida no ha servido para nada, ese es el secreto» (p. 42).

A lo largo de las intervenciones y los diálogos con el resto de personajes, y en especial con Carlos, vemos la degradación física del gran magnate y al mismo tiempo, en contraposición, el arrepentimiento y el balance que hace de su vida.

127. *Op. cit.* Pág. 56. El subrayado es nuestro.

128. RUGGERI MARCHETTI, Magda: "Sueño y purificación en «Para quemar la memoria»", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*. núm.3, Alicante, 1998, pág. 54.

Es por tanto nuestro personaje protagonista uno de esos personajes “con carne” de los que se sirve Fernández. Para hacernos reflexionar, para incitar a la crítica, no sirve y no sería creíble un hombre en el que todo sea negativo. Monte es un ser humano, como lo es nuestro autor, como somos los que leemos o asistimos a esta obra, seres humanos con cualidades positivas y negativas, seres complejos. Y de esa complejidad nace el conflicto: entre lo que deseas y sueñas —como aspiración— y en lo que realmente te conviertes. En el caso del empresario, trata de inculcar en sus hijos la grandeza de los grandes deportistas, la verdad de su esfuerzo; frente a la forma en que se enriquece: destruyendo desde el inicio la construcción de edificios al utilizar material defectuoso.

El elemento de la muerte es, por tanto, revelador en este aspecto: la muerte nos llega a todos de manera inexorable y es por ello que debemos ser conscientes en todo momento de lo que queremos hacer. Hay una crítica velada que se materializa a través de los personajes de Emilio y Amparo, personajes que quieren mantenerse en su lugar pase lo que pase:¹²⁹

Puede que Monte sea una víctima. La crítica de J. R. Fernández se centra no tanto en él, como en la sociedad que induce a los individuos a renunciar a ellos en nombre de los ideales artificiales, pero necesarios para integrarse en ella. **Su crítica se dirige sobre todo a los que se adaptan con cómplice pasividad a este estado de cosas.** Las palabras que pronuncia Amparo son significativas de este derrumbamiento de la civilización actual: «todos los seres vivos creen que obedecen a alguien» (p.48).

No estamos del todo de acuerdo con el análisis de la profesora Ruggeri, puesto que Monte no es una víctima en ningún caso. Él decide cómo enriquecerse, él decide alejarse de ese esfuerzo que admira en los ciclistas y él decide —en palabras de su mujer— “violarla para tener un heredero de reserva”. Es por tanto una elección propia que antepone sus deseos a las necesidades de los demás, a la justicia para con sus semejantes e incluso familiares.

129. *Op. cit.*, pág. 55. El subrayado es nuestro.

Sin embargo sí estamos de acuerdo con el análisis de la crítica que realiza Fernández en la obra. Los individuos que se mantienen pasivos ante las injusticias, aquellos que miran hacia otro lado, son cómplices de la barbarie, de los abusos que cometen empresarios —como en es el caso de Monte— o de políticos —como en el caso de *El que fue mi hermano (Yakolev)*. El compromiso que adquiere y mantiene a lo largo de toda su escritura, radica en esa búsqueda de reflexión. Debemos movilizarnos y denunciar aquellas circunstancias que se nos muestran turbias y no dejarnos engatusar con el poder, el dinero, o simplemente la pereza y la comodidad de dar la espalda.

Cabe por último destacar el elemento que une el sueño y la muerte en la obra de Fernández. Y lo comentamos en este punto y no en el apartado general de sus constantes porque en esta obra se hace más patente y relevante.

Cuando Monte habla con sus hijos —en primer lugar con Carlos y en su conversación con éste se aparece Pedro— no sabemos si está soñando o ya está muerto. Más tarde cuando se comunica con su mujer, Amparo, sí sabemos que está en el más allá. Estas intervenciones fuera de la realidad que juegan con la del espacio —como comentaremos en el eje dedicado a este elemento— le sirven a nuestro dramaturgo para escribir teatro:¹³⁰

Nadie se puede sustraer al atractivo de los sueños porque todos sabemos que dentro de nosotros transcurre ese río subterráneo y conocemos una verdad indudable: nadie se aburre en los sueños. Estoy convencido, y en esto coincido plenamente con mi maestro, Marco Antonio de la Parra, de que **el espacio de la imaginación que más exactamente puede reflejar el teatro, frente a otras artes, es el espacio de los sueños**. La convención del teatro es casi la misma que la convención del sueño, por tanto la libertad de la escritura teatral debe ser la misma que la libertad que gozamos en la escritura del sueño.

130. FERNÁNDEZ, José Ramón: “La delicadeza de un mendigo ingrato”, *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*. núm. 1, Alicante, 1996, págs. 11-24. El subrayado es nuestro.

Los sueños, por tanto, juegan un papel importantísimo dentro de muchas de las obras de Fernández y en las cinco que nos ocupan trataremos este tema, relacionado con la muerte o con el eje que corresponda.

Para concluir con este aspecto remitimos a la profesora Magda Ruggeri Marchetti:¹³¹

Los ciclistas en efecto representan el sueño principal de Monte. Él se identifica con el gran Fignon, ya en su decadencia deportiva y por ello siempre preguntaba por él. **Nótese la función salvífica de los sueños como en Buero Vallejo. En efecto J. R. Fernández intenta encontrar algún sentimiento puro y auténtico en un hombre de negocios** y lo encuentra en los héroes que cada uno admira en la infancia y que le acompañan durante toda su vida [...]

Es revelador en este aspecto con respecto a las ilusiones, la vida y su final a causa de su muerte, que Monte diga al término de la obra:¹³²

MONTE.— La historia de mis sueños ha tenido la misma fecha de caducidad que la historia de mis entrañas. Seguramente es lo más justo.

Notándose en estas palabras que el sueño de que se le recuerde y se le eche de menos, la verdadera importancia de la existencia, no se va a producir; su cuerpo, su empresa y sus sueños acabarán juntos, a un mismo tiempo.

131. RUGGERI MARCHETTI, Magda: "Sueño y purificación en «Para quemar la memoria»", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*. núm. 3, Alicante, 1998, pág. 53. El subrayado es nuestro.

132. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Para quemar la memoria. La Tierra*. Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2000, pág. 61.

3.4.3. Búsqueda de la propia identidad y relación con el otro

La búsqueda de la propia identidad y la relación con el otro la vemos claramente en los dos personajes centrales y antagónicos de esta obra: Alberto Monte y su hijo Carlos. Dos hombres que saltan dos generaciones y que, por tanto, se ven alejados en valores e ideales.

Como hemos comentado, Alberto Monte ha vivido unido intrínsecamente a su empresa, de manera que la empresa y él se convierten en un mismo ente. La importancia que para el magnate supone su empresa se ve llevada hasta el extremo en el final de sus días. Sin embargo Monte busca en el agónico y postrero aliento de su existencia un motivo que lo salve a él, una salvación de su persona, más allá de la memoria de sus negocios de la construcción. Esta necesidad de encontrar algo que merezca la pena en su vida se relaciona directamente con su pasión y admiración por los deportistas, en especial los ciclistas, de todos los tiempos.

Alberto Monte es un ser humano complejo, con sus contradicciones como las que tenemos cualquiera de los mortales. Y es ésta la caracterización que desea que quede patente nuestro autor. Contrasta en él mismo la vena empresarial y la humana:¹³³

EMILIO: Conviene que se zanje el asunto del Sur.

MONTE: Las casas hechas de agua.

Sí, conviene que se olvide.

¿Cuánto vale un español?

EMILIO: Unos doce millones.

MONTE: **No es barato. ¿Cuántos han muerto?**

EMILIO: Seis.

MONTE: **Paga.**

[...] MONTE: **Tanta idiotez para acabar en esto.**

EMILIO: Ha sido un camino difícil. Pero ahora es usted un imperio.

133. *Op. cit.*, págs. 40 y 41.

MONTE: No digas bobadas. **Yo no soy un imperio. Yo soy un cuerpo miserable.** Un montón de carne envenenada. **Te diré un secreto, Emilio. Mi vida no ha servido para nada, ese es el secreto.** Ya ves: nuestros barrios se desmoronan. **Las casas que he construido se hundan. Al mismo tiempo que mis entrañas.**

Vemos claramente reflejado en estas palabras la frialdad con la que se puede hablar de las vidas humanas. Preguntar por el precio de un ser humano raya en la desfachatez, la impunidad, la vileza más cruenta que podamos imaginar. Más aún cuando dice que “no es barato”, como si con doce millones de las antiguas pesetas se pudiese realmente cuantificar y valorar la vida de un ser humano, en este caso la de un español, que parece diferenciarlo del resto de seres humanos, como si la procedencia de un ciudadano nacido en España valiese más que la de un africano, por ejemplo.

Y frente a esta muestra de omnipotencia y de lobo de las finanzas encontramos al ser humano que se despoja del traje, del maletín, aquel que se encuentra postrado en una silla, agonizando por una enfermedad dolorosa que no tiene cura. Es este el momento en el que Fernández dota de humanidad a Monte, es en sus últimos momentos en los que el hombre se da cuenta de lo que ha significado su vida. Cuando dice “soy un cuerpo miserable” y “mi vida no ha servido para nada” demuestra que lo importante no era construir una empresa —o al menos no una en la que los edificios se desmoronan; lo importante se ha perdido en el camino. No queda nada de lo que sentirse orgulloso, no hay nada que merezca quedar en pie para recordarle, por eso debe arder, “para quemar la memoria” del desastre, del vilipendio en que ha quedado la empresa y su nombre. Lo que quede debería partir de la ceniza.

Este ser complejo, este personaje “con carne”, típico de las obras de Fernández nos revela una parte que es digna de admirar y que nos propone la reflexión siguiente: ¿cómo una persona que admira el esfuerzo propio de los deportistas y de entre estos los ciclistas que sufren penalidades y sufren con sudor y lágrimas se ha dejado vencer tan fácilmente por la tentación del dinero fácil, del enriquecimiento con total impunidad?

A través de la reflexión propuesta Monte busca su propia identidad. Y en ella se relaciona con el otro, en este caso su hijo, del que sólo cabe rescatar los momentos vividos en la infancia. Es muy común en la obra de nuestro autor remitir a la infancia como el tiempo de felicidad por excelencia; “el tiempo de azúcar” leemos una y otra vez en sus obras.¹³⁴

Se refiere Monte a lo largo de su infancia con su hijo Pedro, el heredero natural que al fallecer acaba con el futuro de la empresa, con juegos y con su afán de imprimirle carácter: “yo quería que se fijase en los héroes.”¹³⁵ Pedro era su primogénito y recibía de Alberto Monte todas las atenciones, en detrimento de su otro hijo, Carlos.

Caso totalmente opuesto se desprende del personaje de Carlos. Es un ser tranquilo, que ama la sencillez de todas las cosas y la grandeza infinita del mar. La búsqueda de su propia identidad está establecida en contraposición inmediata a la de su padre. Le unen la sangre y el cariño que pese a todo siente por él, pero nada más. Las historias que uno u otro recrean de la infancia dejan patente que Carlos es un mero espectador de la relación padre-hijo con Pedro y no con él:¹³⁶

MONTE: [...] Yo **os contaba historias** de El Lobo **cuando erais pequeños**. No me puedo creer que te acuerdes.

CARLOS: En vacaciones. **A mí nunca me lo contaste. Se lo contabas a Pedro.**

Esto imprime en Carlos el carácter de un hombre que ama a su padre pese a lo que es: como empresario vil que permite construir edificios con material defectuoso. Lo quiere por las historias que admira de ese ser humano padre y no empresario. No se trata en ningún caso del desconocimiento de la faceta empresarial de su padre, sino de amar aquello que merece la pena ser salvado: la admiración por los deportistas, la puesta en valor del esfuerzo, de la grandeza que

134. Forma parte del título de una de las Comedias Zurdas: *Un momento dulce. La felicidad*. En la que se rememoran tiempos pasados de la infancia con la cocción de unas magdalenas que en la representación son obsequio para los espectadores.

135. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Para quemar la memoria. La Tierra*. Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2000, pág. 44.

136. *Op. cit.*, pág. 48. El subrayado es nuestro.

alcanza el individuo cuando pone en ello tesón, ilusión, motivación, pasión y trabajo duro. La función de Carlos es rescatar a su padre de la quema, de la memoria. Quiere rescatar esa parte humana y que realmente debe quedar en pie; aunque ésta se viese truncada por el encanto de una vida fácil, de enriquecimiento mezquino.

Carlos nos ayuda a que reflexionemos en torno a lo que propone Fernández: revalorizar las buenas cualidades, poner en el lugar más alto el esfuerzo, el bien hacer, el hacer bien porque queremos hacerlo, aunque con esto no nos vayamos a enriquecer, el amor por lo que uno hace: “Yo imaginaba a El Lobo disfrutando de la línea, del dibujo perfecto, de la parábola en el aire, del sonido de la madera chocando contra la madera”; frente a actuar mal a sabiendas, no disfrutando de lo que se está realizando en ese momento, ser perezoso y enriquecerse engañando y poniendo en riesgo la vida de los demás. Porque a todos, en algún momento de la vida nos llega la muerte y quizás no queramos ser los protagonistas de una vida plagada de vilezas, una vida en la que muchas de las cosas que hicimos no las disfrutamos, y donde también es necesario que tengamos en cuenta a los demás. No estamos solos y nuestras decisiones repercuten en los otros.

Si extrapolamos la historia personal de Alberto Monte y su hijo Carlos a la historia de la época en la que se inscribe y más concretamente a la de España de principios de los años 90, vemos cómo Carlos cumple una doble función. De un lado rechaza la herencia que de la Transición se derivó; jóvenes —nacidos en los años 60— que se hacen miles de preguntas cuyas respuestas no son contestadas por el poder estatal del momento. Y de otro lado una defensa de los valores que deberían primar en nuestra sociedad tras ese rechazo del pasado, basados en la conciencia del ser humano en sociedad. Un resurgir de las cenizas. Una nueva generación que, si bien no quiere que lo acontecido quede en el olvido, se sirve de ese rescate de la memoria para erigir un futuro esperanzador; al menos es la clave en la que leemos el final de la obra que nos ocupa.

Carlos se refiere a su padre desvinculándolo del poder, de su empresa, postrándolo ante nosotros como un ser humano que se muere. Un hombre que está en las últimas. Un hombre, que es su padre, al que aprecia pese a todo:¹³⁷

CARLOS: No. [...] no me gusta verte así, y no me importa nada si tus piedras son de cristal fino. **Te aprecio igual.**

De este modo la búsqueda de Monte por encontrar su propia identidad le viene dada por su relación con el otro. En su versión más desdeñable cuando se relaciona con Emilio, su secretaria o su mujer; en la versión que nos invita a cierta compasión dicha relación con el otro implica a su hijo Carlos.

Cabe aquí destacar que Carlos es sólo un repuesto, un reserva en la sucesión de su estirpe. En palabras de Amparo, su mujer, fue un peligro para su salud con el único objeto de “tener un heredero de reserva”. Estas circunstancias inscriben en Carlos el carácter de no deseado, de invisible, de poco o nada importante. Relacionando este personaje con la generación nacida en los 60, por parte del gobierno sucede lo mismo: una generación para ellos invisible e insignificante a la que no tienen para nada en cuenta. Una generación que sólo tendrá cabida y voz para ellos cuando los nacidos en los 50 ya no tengan presencia, como en el caso del hijo fallecido.

Carlos habla de que le pesa la vida y se le acusa de huir de todo, incluso de estar fuera del mundo. Tal vez Fernández quiera con ello llamar una vez más a la conciencia de los hombres y mujeres de su generación. Vivir en el mar sin tener un punto de llegada —tal y como el personaje lo describe— demuestra una apatía por la vida y el mundo que le rodea que le impide movilizarse. El mar sirve de acicate de tranquilidad, de libertad y de verdad; el mar no te engaña, es como es y muestra su fuerza a cada paso. Pero esa libertad debe darnos la fuerza de no callarnos y de luchar por lo que merece la pena contra las mentiras y las manipulaciones que desde las alturas del poder —o desde la majestuosidad de los edificios de Monte—

137 *Op. cit.*, pág. 50. El subrayado es nuestro.

se erigen, puesto que el material en que se edifican están podridos y llenos de falsedad, como las bases sobre las que la Transición se construyó.

La búsqueda de la propia identidad en ambos personajes protagonistas y antagonistas de esta obra se origina claramente en su relación con los otros. Monte es quien es debido a su relación con los demás como empresario y como padre, mostrando dos caras de la misma persona. Carlos es el resultado de un hijo que pese a tener a sus dos padres se halla huérfano en su crecimiento como persona. Es su capacidad de escucha y crítica lo que le salva, lo que le ayuda a renunciar a la herencia. Y son estas cualidades y estas características de los personajes las que dejan patente la crítica y el compromiso de nuestro autor con su tiempo. La reflexión está a la mano de todo aquel que quiera acogerla en su ser. Lamentablemente la historia se repite y aunque no con los mismos hechos — edificios que se derrumban por defectos de construcción y Transición— en nuestra más reciente actualidad el poder emana vileza y la sociedad responde en muchos casos con desidia y apatía. Este hecho refuerza la defensa de J.R. Fernández como escritor de una dramaturgia que es, a su vez, universal y atemporal. Y en ello radica su valor y su importancia.

3.4.4. El espacio como personaje (un personaje) principal (más). Los espacios determinan la historia

El espacio propuesto en el texto, que se reproduce con escrupulosa exactitud en la puesta en escena que más tarde comentaremos, es una sala de reuniones. Las salas de reuniones en las empresas tienen el carácter de centro neurálgico, de lugar de decisiones, de poder. Es en este sentido en el que el espacio viene a determinar la historia: distinto hubiese sido que la acción se desarrollase en la casa de Alberto Monte. Por tanto, el edificio de la empresa condiciona la historia, a la vez que la refuerza. El conflicto se ve delimitado por el espacio físico de la empresa y el futuro incierto que ésta va a correr a la muerte de su creador.

Sin embargo hay un espacio contenido dentro del espacio principal: el espacio difuso que hace entrar en contacto a padre e hijo y difumina el espacio real con el de los sueños, en el que Monte ve fantasmas en su cabeza, propiciada por la angustia de sus últimos momentos.

El espacio de fondo aquí es el mar, Carlos se encuentra navegando, punto de unión entre padre e hijo que rememora la infancia de éste. Lugar de encuentro que nos lleva a un pasado lejano en el que se desvelan ciertas incógnitas: la relación difícil entre padre e hijo desde los inicios; la predilección de Monte por su hijo mayor ya fallecido, Pedro; las diferencias entre Alberto Monte y su hijo Carlos, así como el distinto trato que ambos tienen con el mar.

El mar, como espacio presente, acentúa los rasgos antagónicos de los que veníamos hablando. El mar es naturaleza, realidad, frente al artificio que supone el querer aprehenderlo, como en el caso de Monte. En oposición a éste, Carlos convive con el mar, aprendiendo a vivir con un medio natural; frente a su padre, cuyo hábitat natural se ha venido estrechando cada vez más con el edificio de su empresa; hasta el punto de que cuando muere él, la empresa debe morir también.

El mar como espacio —o telón de fondo en este caso— se relaciona con la fortaleza, la resistencia, y determina el carácter de Carlos, que resiste a la herencia

familiar. Resiste, por tanto, a la herencia histórica que supone un mundo de especulación, de falta de escrúpulos a nivel empresarial —de falta de honradez; se opone con fuerza y espíritu noble —rasgos propios del medio que supone el mar— a un pasado que no quiere que se vuelva a repetir, y de esta forma se compromete con la memoria histórica en el tiempo en el que vive.

El mar es también el lugar en el que muere el heredero principal de Alberto Monte, Pedro. Así como el lugar donde éste se aparece a Carlos y a su padre:¹³⁸

Aparece un HOMBRE fuerte y joven. Viste un polo claro y lleva un suéter blanco sobre los hombros. Saca un paquete de cigarrillos sin filtro y fuma mirando al horizonte. No ve a CARLOS ni a su padre. Este queda perplejo al verlo; aquel sigue en su faena sin mostrar la menor sorpresa.

MONTE— ¡Pedro! (A CARLOS.) ¿Es Pedro?

CARLOS: Sí. **Se hace visible con el viento de levante, cuando me acerco al Estrecho.** Últimamente parece triste.

Parece innegable la oposición de términos y la significación que estos adquieren dentro de la obra. Los edificios se construyen en la tierra, ente estático —en la mayoría de casos, salvo en seísmos; la tierra como elemento de base sólida donde reposan construcciones magníficas que permanecen quietas a lo largo de los siglos. Frente a la tierra, el mar como todo lo contrario, lleno de movimiento que se percibe principalmente de forma superficial con su ir y venir de olas. Bajo esa superficie un mundo submarino de infinita belleza inaprensible para el ser humano por su inmensidad. La tierra como tradición, como algo que no se puede mover o cambiar, frente al mar que implica cambio, sin límites y libertad. No es casual, por tanto, que Pedro muera aquí, tal vez ahogado por esa necesidad de libertad que no es capaz de asumir. Su muerte, de forma simbólica cuando lo extrapolamos a la historia fuera de la obra, se produce en el ámbito de la libertad, de la verdad, de la no tradición... Es la opción de la generación inmediata a la de Monte, a la de la Transición; una opción de dejarse llevar por lo que hay y perecer en el mar, sin

138. *Op. cit.*, pág. 49. El subrayado es nuestro.

poder reaccionar. La muerte en este justo y preciso elemento de la naturaleza pone de manifiesto la inacción y es por tanto la generación siguiente, la de Carlos, la que vive con una libertad diferente, la de aquellos que no vivieron la guerra, o apenas las consecuencias de la dictadura, puesto que la adolescencia y la mayoría de edad de los nacidos en los años 60 se da cuando Franco ya está agonizando o desaparecido tras su muerte.

Un abanico de significaciones y de posibilidades simbólicas cuanto más estudiamos esta obra. El espacio principal, el edificio donde reside la gran empresa de Alberto Monte será quemada. Con ello se quemará la memoria de los despropósitos, de las vergüenzas de una construcción defectuosa que causa la muerte de seres humanos, a los que además Monte pone precio y paga. El centro neurálgico del poder será una amalgama de cenizas en que apenas quedarán elementos reconocibles. En contraposición el mar seguirá estando ahí, en su permanente cambio y en su apuesta por la libertad; permitiendo a Carlos navegar en él y, así lo creemos, llevándole a un futuro comprometido, nuevo, diferente, de cambio renovador y esperanzador en el que la voluntad sea la de construir algo nuevo que renazca de lo que se quemó, que ponga como vela la verdad, la crítica y la esperanza en una vida y tiempo venideros.

3.4.5. Exhaustividad documental. Importancia del lenguaje específico. Amor por el lenguaje

Ya en esta primera obra de José Ramón Fernández vemos la exhaustividad documental llevada al mundo de la construcción. Filólogo de corazón —y no arquitecto— le era más que necesaria la búsqueda de un lenguaje específico dentro de la edificación. Así pues vamos a encontrar diversos términos dentro de *Para quemar la memoria*:¹³⁹

taludes: Inclinación del paramento de un muro o de un terreno.

trinchera: Desmonte hecho en el terreno para una vía de comunicación, con taludes por ambos lados.

bulones: Tornillo grande de cabeza redondeada. (Término usado en Argentina, Uruguay y Paraguay).

gunitado: La técnica del gunitado es un sistema constructivo consistente en proyectar con un "cañón" o manguera a alta presión hormigón, pudiendo construir sobre cualquier tipo de superficie, inclusive la tierra, con el objetivo de conseguir un muro continuo, con mayor resistencia y menor espesor, para soportar y contener la presión ejercida por el terreno, con cualquier tipo de pendiente, ofreciendo una impermeabilización óptima gracias a la baja porosidad.

límites de Attenberg: Los límites de Atterberg o límites de consistencia se utilizan para caracterizar el comportamiento de los suelos finos, aunque su comportamiento varía a lo largo del tiempo. He aquí una errata, puesto que es con "r" Atterberg y no con "n" como leemos en el texto.

análisis granulométrico: medición y graduación que se lleva a cabo de los granos de una formación sedimentaria, de los materiales sedimentarios, así como de los suelos con fines de análisis, tanto de su origen como de sus propiedades mecánicas, y el cálculo de la abundancia de los correspondientes a cada uno de los tamaños previstos por una *escala granulométrica*.

prueba de compactación: uno de los más importantes procedimientos de estudio y control de calidad de la compactación de un terreno. A través de él es posible determinar la compactación máxima de un terreno en relación con su grado

139. *Op. cit.*, pág. 36.

de humedad, condición que optimiza el inicio de la obra con relación al costo y el desarrollo estructural e hidráulico.

Para un lector y/o espectador no versado en la materia, estos datos sólo revelarán unos términos imposibles de recordar, así como un lenguaje específico dentro de la construcción que les es indiferente y les pasará apenas advertido. Sin embargo, si entre los lectores/espectadores se encuentra un trabajador del oficio de la construcción, seguro que sonrío y sigue los datos con interés, escudriñando si Fernández comete o no un error. Este último e hipotético espectador no se molestaría en escudriñar si supiese de antemano quién es nuestro autor. Perfeccionista hasta la extenuación no da puntada sin hilo. Cuando escribe sobre una disciplina o profesión se documenta al máximo, entendiendo además, aquello a lo que se refiere.

Los términos, así pues, revelan una exhaustividad documental y un lenguaje específico que aportan verosimilitud y verdad a los personajes y a la obra. Y ponen de manifiesto, además, que Monte es conocedor de cómo debieran ser los valores en sus construcciones, pese a que no se cumplan.

Por lo que respecta al amor por el lenguaje encontramos algo muy habitual en sus obras: unos personajes corrigen a otros:¹⁴⁰

EMILIO: «Las razones para que un hijo mío sea nombrado consejero delegado de nuestra empresa están fundamentadas en una voluntad de equilibrio, aparte, por supuesto de su valía personal. Es fácil **inferir** las ventajas de la permanencia de unos apellidos al frente de una empresa»

MONTE: Inferir.

EMILIO: **Suponer.**

MONTE: Pues suponer. Mis accionistas no son académicos.

140. *Op. cit.*, pág. 37. El subrayado es nuestro.

Y en otro momento de la obra:¹⁴¹

MONTE: [...] Me voy a morir. Seguramente fulminado. Cáncer en el intestino, metástasis en el hígado y la columna... **Qué bella palabra. Metástasis.**

En las obras de Fernández siempre se ponen en valor los vocablos de la lengua española, focalizando su sonoridad, su ritmo, su belleza. En este caso es paradójico que una palabra bella contenga tanta tristeza en su significación. Y nuestro autor, a través del personaje de Monte nos hace caer en esta contradicción.

Para concluir con este apartado dentro de la obra que nos ocupa remitimos a unas palabras de la profesora Magda Ruggeri Marchetti:¹⁴²

El léxico es sencillo y los términos comunes expresan el fluir de una cotidianeidad sólo rota por un suceso, la muerte, que quiebra el mecanismo convencional de la vida social y psicológica. Algunas palabras están preñadas de significado: «sangre envenenada» es como una marca grabada en la familia Monte; «asco» indica la indignación y la repulsión del Autor hacia esta sociedad; «mar» representa la libertad, la pureza, la armonía con la naturaleza del mundo y del alma humana, [...]

Nuestro dramaturgo, insistimos, es un amante de nuestra lengua y somete la palabra a diferentes análisis para que sea justa para el entendimiento de lo que se quiere contar. No es una fácil tarea, pero a lo largo de los años Fernández ha demostrado una perfección y un dominio de la lengua poco frecuente entre los autores de su promoción o incluso entre los posteriores.

141. *Op. cit.*, pág. 45. El subrayado es nuestro.

142 RUGGERI MARCHETTI, Magda: "Sueño y purificación en «Para quemar la memoria»", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, núm. 3, Alicante, 1998, pág. 57.

3.4.6. Intertextualidad avezada e Intertextualidad cercana.

La intertextualidad que se hace más patente en esta obra es la **intertextualidad cercana** referida a los ciclistas. Probablemente el espectador medio que se acerque al teatro no conozca la mayoría de nombres que allí se enumeran, pero el ciclismo, con el *tour*, el *giro* o *la vuelta ciclista a España*, es algo fácilmente reconocible por todos. Y todos tenemos en nuestra retina guardada la imagen de esas grandes cuestas, el sudor resbalando por los cuerpos de los deportistas y el enorme esfuerzo físico y psicológico que se imprime en ellos en estas duras pruebas. Leemos los siguientes nombres y las diferentes etapas en la primera intervención de Monte con Emilio:¹⁴³

EMILIO: [...] Etapa decimocuarta: Sestrières - L'Alpe d'Huez. Ciento ochenta y seis kilómetros. Un puerto de segunda categoría, Montgenèvre, mil ochocientos sesenta metros. Tres puertos fuera de categoría: Galibier, de dos mil seiscientos cuarenta metros, Croix de Fer, dos mil sesenta y siete, y L'Alpe d'Huez, de mil ochocientos sesenta.

[...]

SECRETARIA: Están descendiendo en Croix de Fer.

[...]

MONTE: ¿Fignon?

Y más adelante, hablando con ellos en el idioma nativo de cada ciclista, encontramos intertextualidad avezada, puesto que no todo el mundo entiende italiano o francés.¹⁴⁴ También corresponde a este tipo de intertextualidad la lista de nombres de los ciclistas ganadores del periodo comprendido entre los años 1968 y 1972. Un espectador de cierta edad y con mucha afición al ciclismo puede que sí los reconociese. Caso distinto es el de nuestro querido Induráin, que justamente fue ganador de cinco *tours* de Francia durante los años 1991-1995; la fecha de su primera victoria es cercana al periodo de escritura de esta obra. Nuestro deportista

143. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Para quemar la memoria. La Tierra*. Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. 2000, págs. 35 y 36.

144. *Op. cit.*, págs. 42 y 43.

es de sobra conocido y reconocido por cualquier español, con independencia de ser aficionado al ciclismo o no.

Caso de intertextualidad que nos puede parecer cercana pero realmente es avezada es el caso de los olmos. Nuestro autor los utiliza en comparación con el cemento y las casas:¹⁴⁵

EMILIO: Es la vida. Nuestro cemento está enfermo. Igual de enfermo que los olmos españoles. Tan cerca de la muerte como los olmos de toda Europa.

Que todos los españoles sabemos qué es un olmo es obvio, pero que en el año 1985 toda Europa se vio azotada por una enfermedad conocida como *grafiosis* y propició la tala de miles de olmos, no. Probablemente Fernández leyó esta noticia en los diarios de la época y la dejó guardada en un rinconcito de su gran capacidad y memoria. Llegado el día de escritura de *Para quemar la memoria* se sirve de esta circunstancia para crear una analogía con el caso de los edificios que se desmoronan.

La canción *Le temps des cerises* que propone en una acotación, denota claramente el amor de nuestro autor por la música y cómo se sirve de ella en sus obras. En especial la encontramos en vivo y en directo con la presencia de uno o más músicos cuando trabaja junto a Luis Bermejo.¹⁴⁶

Volviendo al tema de la música dentro de la intertextualidad avezada, *Le temps des cerises*¹⁴⁷ al ser en francés, sólo podrá ser apreciada por aquellos que entiendan la letra. Sin embargo la música por sí misma imprime la melancolía que

145. *Op. cit.*, pág. 33.

146. Hablamos de las Comedias Zurdas y en especial de la presencia de un chelista en *Yo soy Don Quijote de la Mancha*.

147. Es una canción cuya letra fue escrita en 1866 por Jean Baptiste Clément y la música compuesta por Antoine Renard en 1868. Esta canción está fuertemente asociada con la Comuna de París de 1871, el autor fue él mismo un comunero que luchó durante la Semana Sangrienta. Durante la guerra de Francia y Prusia (1870), la Comuna de París quiso establecer principios de libertad contra la monarquía, y de allí nació esta canción que sirvió de himno. Se cuenta que la cantó un soldado francés a una enfermera en trance de morir. Es una canción de amor, un canto a la ternura de Jean-Baptiste Clément, joven cantante de Montmartre, que dedicaría más tarde a la enfermera muerta en la guerra.

impone ese momento: Monte finaliza su diálogo con Carlos y éste le dice que ha muerto. Acto seguido se le aparece a su mujer, Amparo. La música nos ayuda, y así lo hará en buena parte de las obras de nuestro dramaturgo, nos pone el tono del sentimiento, del hecho que supone el paso de estar vivo a pertenecer al mundo de los muertos.

Encontramos una cita que remite a la Biblia, que de no ser teólogos no podríamos saber con exactitud. Cuando Amparo reprende a Emilio en base al futuro de la empresa, éste nos remite a “Lucas 4,6” versículo donde leemos “y le dijo: «Te daré poder sobre estos pueblos, y sus riquezas serán tuyas, porque me las han entregado a mí y yo las doy a quien quiero.»” Esta cita bíblica puesta en boca del diablo y luego en boca de Emilio, refuerza la idea de poder en el momento justo y necesario. Y que nuestro dramaturgo lo utilice como caracterización del personaje para consolidarlo, demuestra un gran bagaje cultural, que pone al servicio de su escritura.

Vemos pues, cómo la obra reúne elementos de intertextualidad cercana. El espectador “de a pie” se verá atraído por aquello que reconoce fácilmente —el mundo del ciclismo en términos generales; y no será necesario que sepa de las distintas etapas del *tour*, ni los nombres de los deportistas a los que remite Fernández. Tampoco le será necesario saber francés, puesto que la música sin letra ya es reveladora acerca del momento en que se escucha. Para el lector curioso que no conozca la canción, le sorprenderá gratamente conocer una música antes desconocida. Y ésta es una de las mayores grandezas de nuestro autor: consigue mover a la gente hacia el saber, que “te pique la curiosidad” y sientas la necesidad de salir corriendo a recabar información o a leer una obra a la que hace referencia.¹⁴⁸

Así como intertextualidad avezada de todas aquellas personas que bien estén inmersas en el mundo de la construcción, que sepan francés, que sean aficionados fervorosos del ciclismo... Para ellos la intertextualidad avezada que les

148. Como curiosidad sirva esta anécdota: a la salida del estreno de *Yo soy Don Quijote de la Mancha*, Almagro 5 de julio de 2012, escuchamos a unas personas decir entusiasmadas “pues voy a leer *El Quijote*; me han entrado ganas de leer *El Quijote*”.

será reconocida, demostrará que Fernández se refiere a los datos y a los nombres con total exactitud, por su afán perfeccionista y su deseo de dar verdad a lo que escribe.

Durante sus primeros escritos a nuestro dramaturgo le gustaba incorporar en sus textos frase célebres de obras de William Shakespeare. Y en *Para quemar la memoria* encontramos una, proferida por Emilio —fiel servidor de Monte— cuando habla con Carlos acerca de la necesidad de que éste ocupe el puesto que deja su padre tras su muerte. Leemos:¹⁴⁹

EMILIO.— Yo no puedo. Soy un criado, y un hombre vulgar. Estoy capacitado para todo aquello en que son aptos los hombres ordinarios, y lo mejor de mí es ser diligente.

Que remite a *El rey Lear*, cuando Kent dice “Soy apto para todo aquello de que son capaces las personas ordinarias y lo mejor de mí es la diligencia”; Primer Acto, Escena IV de la obra shakespeariana.

Otro rasgo de erudición y por tanto de intertextualidad avezada lo vemos también en boca de Emilio:¹⁵⁰

AMPARO.— (A EMILIO.) Estás diciendo quién es el dueño de esta empresa, aún no sé con qué poderes.

EMILIO.— ¿Le parece Lucas 4,6?

Remite a la Biblia, evangelio según San Lucas capítulo 4, versículo 6 donde leemos:

y le dijo el Diablo: "Te daré poder sobre estos pueblos, y sus riquezas serán tuyas, porque me las han entregado a mí y yo las doy a quien quiero.

149. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Para quemar la memoria. La Tierra*. Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. 2000, pág. 58.

150. *Op. cit.*, pág. 59.

Cuyas palabras adquieren el siguiente significado: Monte deja encargado y responsable a Emilio, el cual se identifica en la Biblia con el diablo en un pasaje donde se habla de las tentaciones de Jesús.

En conclusión, referentes a las sagradas escrituras, al gran dramaturgo inglés, así como a elementos de la vida más cotidiana y reconocible a través de los medios de comunicación: ambos tipos de intertextualidad.

3.4.7. Simbología/Evocación poética a través de las didascalias. Evolución a lo largo de estos veinte años de escritura

Resulta muy interesante, a la par que importante, esta primera obra de José Ramón Fernández. La evocación poética que veamos en ésta, veremos cómo se lleva al máximo exponente en la última que analizaremos, *Mi piedra Rosetta*.

Veinte años separan una obra de otra. Y en estas dos décadas el gusto por este recurso que pone al servicio del resto de artistas: actores y director, como hemos apuntado en el apartado correspondiente; nos ayuda como lectores principalmente a admirar el imaginario del mundo de nuestro autor.

Veremos detenidamente en este texto esas didascalias que hemos denominado como “imposibles”, de las que tanto gustamos y por las que nuestro autor es quien es y no otro, es un sello claro de su escritura, sin lugar a dudas:¹⁵¹

([...] los ojos del ciclista no son humanos: son ojos pintados, como los de las figuras de los muertos de Camboya.)

Esta segunda acotación de la obra nos parece una declaración de intenciones de José Ramón Fernández en su escritura. Para el espectador esa acotación no existe, se trata de una indicación al actor para que éste se suma en un momento que pueda generar ese gesto, esa faz impertérrita que demanda para la escena nuestro autor.

Para los que leemos la obra estas palabras son imagen. Ayudan a que nos hagamos la composición de la situación, a que entendamos la gravedad del momento incluso antes del diálogo entre Amparo y Emilio.

151. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Para quemar la memoria. La Tierra*. Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. 2000, pág. 32.

3.5. Puesta en escena y recepción

A lo largo de este apartado analizaremos la puesta en escena y la recepción crítica que la obra tuvo en el momento de su representación. En primer lugar veremos el Programa de mano y ficha técnica:

Para quemar la memoria de José Ramón Fernández.
Premio Calderón de la Barca, 1993.

Reparto

Alberto Monte

Francisco Vidal

Emilio

Alberto de Miguel

Amparo

Charo Amador

Carlos

Ángel Sardá

Clicistas, ejecutivos

Toni Álamo

Carlos Casillas

Fernando Fernández

Marina Gómez

Cinta López

Producción ejecutiva Turkana

Realización del telón Álvaro Aguado

Vestuario ciclistas Vicenta Domínguez

Cartel y programa Emilio Torné

Iluminación Miguel A. Camacho

Espacio escénico y Dirección:

Guillermo Heras

Una producción Turkana, en coproducción con Cuarta Pared.

Con la colaboración de INAEM-Ministerio de Cultura

Para el visionado de la puesta en escena hemos utilizado una grabación con fecha del 11 de enero de 1996; Sala Cuarta Pared.¹⁵² Nos centraremos en ella debido a que el vídeo de estreno (Salamanca, Teatro de Juan del Enzina, diciembre de 1995) no nos ha sido posible conseguirlo. Por tanto, nuestras impresiones se basan en la temporada que hizo en la Sala Cuarta Pared, entre diciembre del 95 y febrero del 96.

Guillermo Heras hace una propuesta fidedigna al texto de José Ramón Fernández. En ella podemos seguir palabra a palabra el texto de nuestro dramaturgo. De fondo, como hecho visual, el mapa de Francia con los recorridos del Tour a los que Monte se va refiriendo en su discurso.

Se caracteriza la representación por su oscuridad¹⁵³ y ambiente algo tenebroso, caldo de cultivo de lo que será el final: el color del fuego que prende en la maqueta del edificio. La iluminación, siempre enfocada sobre los personajes que hablan en cada momento, nos centra la mirada sobre éstos, recayendo pues la importancia en las palabras, más que en los actos de los mismos. Así pues, se establece un respeto hacia el teatro de la palabra, como lo es el de José Ramón Fernández.

De toda la puesta en escena cabe destacar la resolución que Heras da al texto en uno de los momentos más difusos en cuanto a espacio-tiempo: cuando Monte habla con su hijo Carlos. Heras trata de objetivizar la historia, sacándola de la mente de un moribundo, que siente la angustia por medio de sueños, fantasmas, como peso del pasado y la memoria de la que es muy característica esta obra.

José Ramón Fernández, en su texto, sitúa a padre e hijo en dos espacios lejanos: despacho y mar. Tal y como apuntábamos en líneas anteriores, se produce un diálogo por medio de los sueños, en la mente de un Monte abatido, moribundo,

152. Facilitada por el Centro de Documentación Teatral. Ministerio de Educación y Cultura. A quienes agradecemos la excelente disposición y trato que nos han ofrecido para la realización de este trabajo de Tesis.

153. Debemos tener en cuenta que la calidad de la grabación, al ser en VHS no nos permite apreciar debidamente la iluminación total de la representación; lo que se observa de la obra es el enfoque del realizador.

angustiado por el final que se le avecina. Sin embargo en el texto son las palabras las que deben acercarnos a esa lejanía, cuando Carlos dice que está llegando a Tánger, para anunciarnos más tarde que cree que su padre ya estará muerto. ¿Cómo lo recibe el espectador? Debe ser un espectador concienciado, ávido de entender la obra, fuera de lo comercial y lo común, y que dejándose llevar por las palabras, llegue a entender la ruptura espacio-temporal de la que se compone la pieza. Los tiempos quedan difuminados, el tiempo presente o real unido al tiempo de los sueños y las apariciones —ya como fantasma— de Alberto Monte, nos deben poner en alerta y centrar nuestra mirada crítica sobre la puesta en escena.

La obra comienza con los momentos previos a la quema del edificio con riguroso respeto al texto. La obra finalizará recogiendo este inicio, como vuelta al presente para dar lugar a la resolución del conflicto: la memoria representada en el edificio, debe arder. Lo que quede de ello, debe partir de las cenizas. Llama la atención la música que José Ramón Fernández propone en su texto: *Le temps des cerises*, justo en el momento en el que lo propone. La música se escucha de fondo hasta el inicio del parlamento siguiente entre Monte y Amparo, su mujer:

*Quand nous chanterons le temps des
cerises*

*Et gai rossignol et merle moqueur
Seront tous en fête*

Les belles auront la folie en tête

Et les amoureux du soleil au cœur

*Quand nous chanterons le temps des
cerises*

Sifflera bien mieux le merle moqueur

Mais il est bien court le temps des cerises

Où l'on s'en va deux cueillir en rêvant

Des pendants d'oreilles

Cerises d'amour aux robes pareilles.

*Cuando cantemos en el tiempo de las
cerezas*

*el alegre ruiseñor y el mirlo burlón
estarán de fiesta.*

*Mujeres hermosas tendrán la locura en la
cabeza*

y los enamorados, sol en el corazón.

*Cuando cantemos en el tiempo de las
cerezas*

silbará aún mejor el mirlo burlón.

Pero es muy corto el tiempo de las cerezas

cuando vamos los dos a recoger

pendientes soñando

Cerezas de amor iguales que rosas.

La música acompaña la aparición de Monte ante su esposa. La melancolía de este canto a los sueños representa el canto a un tiempo breve, ese tiempo de cerezas que pronto caerán del árbol para anunciarnos el otoño inevitable, en el que tantas cosas cambiarán, desaparecerán o mudarán de aspecto. Tiempo, otra vez, de cambio, que se anuncia tras la muerte de Monte, tras la quema de la memoria. Vemos por tanto, que todos los elementos propuestos por el autor en su obra, apoyan el compromiso histórico de un cambio.

A continuación pasamos a hablar de las críticas que en su día recibió la obra. Hemos escogido las críticas de Itziar Pascual;¹⁵⁴ Javier Villán, *El Mundo*¹⁵⁵ y R. M. R., *El País*.¹⁵⁶ Las presentamos por el orden cronológico en que fueron publicadas:

Itziar Pascual:

Diario *El Mundo*.

«Los grandes emporios se resquebrajan. Es el fulgor y muerte del dinero fácil y el teatro de José Ramón Fernández es testigo de esta decadencia. «Para quemar la memoria», Premio Calderón de la Barca, recalca en la Cuarta Pared.»

Hemos recorrido tal río de sangre, que retroceder sería peor que avanzar». La cita de El rey Lear podría encajar en la crónica inmediata de cualquier sección de un diario. En la de internacional, sin duda, pero también en la de economía.

La última crónica de las caídas vertiginosas de los emporios económicos no está solamente impresa en tinta negra. José Ramón Fernández ha recreado esa atmósfera de derrumbe en Para quemar la memoria, Premio Calderón de la Barca, con la poética que ampara a la literatura dramática y la distingue de la Prensa.

Todo se fraguó en Londres. No en la capital británica, sino en la calle Londres, sede del local de ensayos del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. Allí, en

154. Itziar Pascual. *El Mundo*. 15. 12. 1995. (Última fecha de consulta: junio 2008)
<http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/12/15/metropoli/75824.html>

155. Javier Villán. *El Mundo*. 27. 12. 1995. (Última fecha de consulta: junio 2008)
<http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/12/27/cultura/73878.html>

156. R. M. R. *El País*. 04. 01. 1996 (Última fecha de consulta: junio 2008)
http://www.elpais.com/articulo/madrid/FERNANDEZ/_JOSE_RAMON_/TEATRO/premios/escenicos/suman/sola/obra/elpepiespmad/19960104elpmad_14/Tes

un despacho recoleto, abrigado por las estanterías que poblaban todas las ediciones del CNNTE y algunas más, el dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra impartió un taller de escritura.

Un taller con una duración prevista de tres meses y que se convirtió en una complicidad semanal de dos años, no quebrada a pesar del regreso a Chile de Marco Antonio de la Parra. De aquella mesa enorme surgieron textos como *El traductor de Blumemberg*, de Juan Mayorga, *Los malditos*, de Raúl Hernández o *Leda*, de Liddell Zoo, avalados por premios y ediciones.

Junto a todos ellos se fraguó el texto que ahora acoge la Sala Cuarta Pared, tras su estreno en el Teatro Juan del Enzina de Salamanca: *Para quemar la memoria*, de José Ramón Fernández.

UN DURO EXAMEN.— Fernández (Madrid, 1962) se sometió a la «pertinaz» crítica de sus compañeros de taller. Correcciones, revisiones, cambios y anotaciones se fueron añadiendo al bosquejo inicial. Es lo que Fernández define como «estar ante un paciente en quirófano, al que ves descoser la herida. Es bueno no conformarse con la primera escritura», añade el escritor.

Y lo que, como recuerda Fernández, sus compañeros definían con «maldad constructiva» «un borrador avanzado bastante interesante» fue madurando. «El magisterio de De la Parra ha sido muy útil para todos nosotros. La idea del trabajo progresivo da también unos parámetros de la dramaturgia como sacrificio».

Sin duda, el texto que nació de aquellas tardes en las que se cruzaban las alusiones al equipo Banesto con el fin del imperio de la gomina tenía estrella. Al Premio Calderón y su posterior edición le siguieron las publicaciones en las revistas *Primer Acto* y *Escena*, esta última en catalán. Y con ellas, el montaje de Mariana, texto anterior de Fernández, a cargo de la compañía Yacer Teatro, en la pasada edición de la Muestra Internacional de Teatro Alternativo.

En *Para quemar la memoria* anida el presente inmediato —hay quien ha visto tras el personaje del constructor Alberto Monte la sombra de Agnelli y Mario Conde— pero también los mitos del recuerdo infantil de Fernández. Mitos embutidos en chapas de juegos, que mostraban el Tour de Francia y las etapas de L'Alpe d'Huez

(1.860 metros) como la epopeya del sacrificio, lejos de la técnica precisa de «La Espada» y de Miguel Indurain.

Esta nueva generación rompe con la imagen del autor solitario y se involucra en los procesos de creación y producción teatral. El montaje de *Para quemar la memoria* no puede ser comprendido sin la experiencia de *El Astillero*, una aventura literaria en la que coinciden Raúl Fernández, Juan Mayorga, Luis Miguel González Cruz y el propio José Ramón Fernández.

«Nuestra intención es realizar un trabajo en el que se reúnan la promoción de ediciones y lecturas dramatizadas de distintos autores con la producción teatral», señala. Y esperan poner en marcha el montaje del último texto de González Cruz, galardonado con el Premio Rojas Zorrilla de Toledo.

Y en esa lujosa sala de reuniones, embadurnada por la presencia amenazadora de los bidones que alimentarán el fuego («Madre. No hay futuro») de la memoria y de esos mapas de Francia con sabor a superación, brilla también la presencia de toda una nueva corriente de autores que escriben por y para el teatro; conociendo sus claves, definiendo su técnica, afianzándola sobre el escenario.

PRIMERA DIRECCION.— Así lo cree Guillermo Heras, que afronta con *Para quemar la memoria* su primera dirección escénica tras su etapa al frente del CNNTE. Y lo hace con colaboradores de su etapa anterior, como Alvaro Aguado al frente del diseño de escenografía o Miguel Angel Camacho, en la propuesta de iluminación.

«Heras ha trabajado desde el respeto del texto a ultranza, al despojamiento en lo escenográfico y al trabajo riguroso con el actor», añade Fernández. Y lo hace con un equipo en el que, curiosamente, se reúnen experiencias muy diversas del teatro independiente español (Tábano, Tei y Ditirambo) con Charo Amador, Alberto de Miguel, Angel Sardá, Francisco Vidal, Marina Gómez, Fernando Fernández, Carlos Casillas, Toni Alamo y Cinta López.

«*Para quemar la memoria*», Sala Cuarta Pared (Ercilla, 17). Hasta el 8 de enero.”

Esta primera crítica va más allá de hablar del espectáculo en su puesta en escena, incluso parece indicar que todavía no se ha estrenado; como si nos hablase

el día del estreno. Habla de los prolegómenos del texto y de los inicios de Fernández y Heras. Es pues, un acercamiento más literario que crítico.

Javier Villán:

TEATRO. Diario *El Mundo*.

«PARA QUEMAR...» (****) Las cenizas del poder

Obra: Para quemar la memoria. Autor: José Ramón Fernández. Dirección y espacio escénico: Guillermo Heras. Intérpretes: Francisco Vidal, Alberto de Miguel, Charo Amador, Angel Sardá, Toni Alamo, Carlos Casillas, Fernando Fernández, Marina Gómez y Cinta López. Sala: Cuarta Pared. Premio Calderón de la Barca.

HAY que hacer de la memoria escombros y cenizas. Pero la memoria no muere; arderán en alguna parte las cosas, los símbolos, las realidades de una vida infortunada o feliz. Mas, en alguna parte también, éstas quedarán sin otro soporte que el rencor, la melancolía o el engaño. José Ramón Fernández ha escrito una obra, premiada con el Calderón de la Barca, asentada en dos sólidos pilares: una palabra limpia y lírica sin retóricas; una danza de imágenes que emanan del doble venero de una realidad inmediata y de la otra realidad de los sueños. El tiempo ahí deshilacha sus bordes, difumina sus fronteras, va y viene fragmentando la linealidad narrativa.

La mirada de Guillermo Heras sobre este texto es una mirada abierta que lo desnuda, ensombrece o ilumina. Y que lo fija, con precisión, en una oscura y sugerente imagería. No hay que sorprenderse de este simbólico tenebrismo. En definitiva, Para quemar la memoria es la dramatización de un fracaso: el triunfo económico de un constructor con la sangre literalmente podrida, la vida afectiva arruinada, la soledad... En eso queda el poder, que es «una habitación vacía»: en amenaza de cenizas, sombras de recuerdos, memoria incomprendida. Entra con esta obra José Ramón Fernández en el pantanoso terreno del activismo dramático. —Hace poco estrenó un excelente monólogo basado en Marianita Pineda que ha obtenido el segundo premio en el Certamen Nacional. Y habrá que pedirle que su presencia sea intensa y sin concesiones.

Pero la memoria permanece. Sobre la derrota última, sobre la afirmación de un autoritarismo excluyente y depredador, cuya impugnación José Ramón Fernández acomete con tacto y lucidez. Las cenizas de Para quemar la memoria quisieran ser también las cenizas de una autoridad perversa y criminal.

Hay una más que correcta interpretación. Especialmente vigoroso Ángel Sardá en el áspero Carlos; fría y dura Charo Amador; metódico Alberto de Miguel. Y hondo y seguro Francisco Vidal. Me sorprenden siempre estos actores con apariencia de derrota, de insignificancia. Parecen haber llegado a la decadencia sin pasar por el esplendor. Pero en el sedimento de esa decadencia hay una profunda raíz actoral. Y, para mí, Francisco Vidal es de esta clase de actores: intensidad esencial. Hay en ellos una fuerza interior que los impulsa y agranda.

En este caso la crítica se centra en el autor, en su intención y en lo que para el panorama teatral de la época supone. No entra en su crítica la estimación de si le parece correcta o no la puesta en escena; cosa que sí dice del elemento actoral: más que correcta interpretación. De la lectura de la crítica se desprende el sentido de la obra —en unas acertadas pinceladas— y ayuda al espectador que ya ha asistido a la representación, a entender ciertos rasgos que quizás no había captado, al igual que pone sobre aviso de la historia a aquellos lectores que serán espectadores futuros. Una crítica, pues, que sigue la línea de la anterior, ya que su mirada se concentra en la historia y en datos representativos del autor y el colectivo al que se inscribe.

R. M. R.:

TEATRO Dos premios escénicos se suman en una sola obra. R. M. R. — *El País*, Madrid — 04/01/1996

El texto que ganó el galardón Calderón de la Barca de 1994 se escenifica dirigido por el premio nacional de Teatro del año pasado. Para quemar la memoria, de José Ramón Fernández, es una obra que habla de la mentira, de la decadencia de una familia, de la crisis de una gran empresa, de los sueños de la infancia y de los viejos héroes del Tour de Francia como alternativa de honradez y de pureza. El director es Guillermo Heras, galardonado con el Premio Nacional de Teatro el año pasado. Heras ha optado por un escenario mítico. Un gran mapa de Francia con el itinerario del Tour aparecerá de vez en cuando para marcar el delirio agónico que sufre el personaje central, al que da vida el actor Francisco Vidal.

Para quemar la memoria es el primer montaje del Teatro del Astillero, un proyecto que nace de la unión de Heras y cuatro dramaturgos "para desarrollar el conocimiento de la dramaturgia contemporánea".

Para quemar la memoria, en la Cuarta Pared (Ercilla, 17; metro Embajadores).
Hasta el 4 de febrero. De miércoles a domingo, a las 20.00. 1.200 pesetas.

De esta última crítica podemos destacar, una vez más, la ausencia de opinión sobre la puesta en escena. Habla del dramaturgo, de sus orígenes, incluso del texto... sin embargo, hace caso omiso de la representación. Sólo le dedica unas palabras al elemento del mapa de Francia y nombra al actor que interpreta al protagonista de la obra; sin decir tampoco si el papel está bien o mal ejecutado. No creemos que sea por falta de espacio —es la más corta de las tres críticas que aquí estudiamos, sino a causa de su interés por atender otros aspectos que para él son más relevantes: dar a conocer al autor y al grupo al que pertenece.

En conclusión, *Para quemar la memoria* demuestra una madurez inusitada para un autor tan joven —apenas treinta años en el momento de su escritura. Dicha madurez ya dejaba vislumbrar una escritura con un estilo propio en el que se hacen patentes todos y cada uno de los ejes en que la hemos dividido.

La primera de sus obras, la primera premiada, la primera que somete a la crítica de esos amigos tan cercanos de quienes siempre aprende algo. La primera escritura que nos acerca a un José Ramón Fernández único, comprometido con su tiempo tal y como lo demuestra la importancia que otorga en su obra a una noticia de relevancia; a la desaparición de los olmos, en lo referente a la naturaleza de su entorno más cercano; en la universalización de la moralidad, como necesidad que se ha perdido a causa del sistema capitalista; el compromiso que adquiere con nosotros al proponernos una reflexión y una solución final que consideramos esperanzadoras.

Me hubiera gustado tener una relación más dulce con el mar. No supe navegar sintiendo el agua. No supe hacer las cosas con mis manos. Lo que queda debería partir de la ceniza.

Estas palabras con las que Monte se nos presenta al inicio de la obra y con las que se despide la obra en su final, resumen perfectamente el conflicto y la

solución de los que venimos hablando. En los postreros instantes de una vida, pesa lo que hemos conseguido vivir y disfrutar, lo que realmente importa no queda en pie tras la muerte, puesto que el recuerdo, que las personas te echen de menos no es un edificio, es algo inaprensible para las manos.

CAPÍTULO 4: LA TIERRA

4.1. Cinco años después: Finalista Premio Tirso de Molina

De *La tierra* contamos con tres ediciones, que por cronología son las siguientes: *Para quemar la memoria. La Tierra. Escuela Superior de Arte Dramático. Murcia. 2000*; *La tierra*, Caos Editorial Madrid 2002 y *La tierra*, Centro Dramático Nacional número 21, 2009 / 2010. El texto en todas ellas es el mismo, no hay cambio alguno que se pueda o deba reseñar; sin embargo hay una diferencia en la edición del Centro Dramático Nacional —en la que se incluyen elementos referentes a la puesta en escena. Se trata de la eliminación de uno de los dos elementos paratextuales que preceden al texto. En las dos primeras ediciones se incluyen un poema de Gamoneda y un fragmento de *La escritura o la vida* de Jorge Semprún. Dicha eliminación se debe a unas desafortunadas palabras del poeta asturiano sobre Ángel González y Mario Benedetti tras la muerte de ambos.¹⁵⁷

Vemos necesario contar con el poema de Gamoneda para el análisis principal de la obra y por tanto la edición que usaremos para el mismo será la de Caos editorial, que además fue la primera que tuvimos en nuestras manos.

La tierra fue finalista del Premio Tirso de Molina 1998 según la consideración de un jurado integrado por Antonio Álamo, Ana Marzoa, Guillermo Heras, Mauricio Kartún y Juan Margallo.

Cinco años separan ambas obras si atendemos a la cronología de los premios, sin embargo, sabemos que fueron más cercanas en el tiempo de escritura y que ésta ya rondaba por la mente de nuestro autor desde 1994.

157. “Un último detalle. Este texto se ha publicado en otras ocasiones con dos citas previas. Esta vez he preferido dejar tan sólo la de mi admirado Jorge Semprún y manifestar aquí mi respeto por dos poetas maravillosos llamados Ángel González y Mario Benedetti.” Pág. 9 de la introducción que bajo el título “*La tierra* en 2009” se encuentra en la edición del Centro Dramático Nacional.

Nos encontramos, pues, ante una obra que ya a finales del pasado siglo demostraba una fuerte personalidad autoral, un estilo propio y una manera diferente de hacer teatro. Una exhibición de talento y dominio, de la palabra y de compromiso con su tiempo.

4.2. Primer proceso de creación: la escritura

LA TIERRA FUE EL FRUTO DE TRES AÑOS DE SACRIFICIO; así lo recuerdo. Por una parte, el servicio al relato sobre cualquier otra consideración. Por otra, la certeza de que la forma que había elegido iba a suponer el rechazo de mucha gente. No me ha extrañado oír que “esto no es teatro”, aunque yo estoy convencido de lo contrario.¹⁵⁸

Estas palabras que el propio autor escribe con motivo de la primera edición de su texto, dan las primeras pinceladas de la grandiosidad de esta obra. Se trata de una declaración de intenciones y una rotunda aseveración: “tres años de sacrificio” y estar convencido de que *La tierra* sí es teatro. Es obvio que no podemos estar más de acuerdo, puesto que la incluimos dentro de nuestro estudio de Tesis.

*LA TIERRA SIGUE HABLANDO*¹⁵⁹

Tardé unos tres años en escribir *LA TIERRA*. Sospecho que se adivina el tiempo que me tomé para cada decisión, la lentitud con la que pesé y medí cada palabra. La ofrezco con la satisfacción de quien ha realizado un trabajo minucioso y ha respetado lo que estaba haciendo. Creo que ofrezco un trabajo honrado.

Una vez más insiste nuestro autor en el tiempo que le ocupó la escritura. Con ello incide en el aspecto de esfuerzo, de mesura, de amor por su trabajo y por esta obra en concreto, de la que es más que evidente que se siente muy orgulloso.

Tres años ocuparon el proceso de escritura; sin embargo la historia se fue forjando desde su infancia. Fernández como ser humano que se preocupa por lo que pasa, que posa su mirada en la normalidad de lo que no debiera serlo; unos ojos que observan y analizan la realidad por encima de la superficialidad con que lo hacemos la gran mayoría de los mortales:¹⁶⁰

158. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Para quemar la memoria. La Tierra*. Escuela Superior de Arte Dramático. Murcia. 2000, pág. 67.

159. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*, Caos Editorial, Madrid 2002, pág. 45.

160. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*, Centro Dramático Nacional, 2009 / 2010. Pág. 8.

Escribí *La tierra* entre 1994 y 1997. Pero las historias se van escribiendo solas, duermen dentro de nosotros durante tiempo y tiempo: tengo un recuerdo borroso, un reportaje sobre la paliza y la muerte de un muchacho, leído en la peluquería de mi barrio, siendo niño. Tal vez, lo más terrible de esta historia es que no es extraordinaria. La violencia es algo tan cotidiano que ni siquiera nos damos cuenta, que nos parece normal.

Donde la mayoría de los seres humanos vemos una noticia más, José Ramón Fernández pone el foco de atención. No sólo al hecho particular, no sólo a la muerte de un muchacho de una familia cualquiera, sino que denuncia esa muerte y extrapola su dimensión ampliándola a la historia de España, que podría muy bien ser la historia de cualquier otro país.

A través de la crítica, de la delación sobre la muerte de un muchacho inocente, se sirve para acusarnos a todos de permanecer inertes. Las personas que mueren de manera injusta, bajo atropellos de este y otros calibres merecen justicia. La necesidad de dignificación tras la muerte es una constante que vemos en la obra de nuestro dramaturgo. Si un ser humano, o un conjunto de ellos, muere por causas indebidas, los responsables de dichas muertes deben ser condenados. Su muerte clama justicia. Los culpables, reflexiona Fernández, no son sólo aquellos que propiciaron dicha muerte, también somos culpables aquellos que sabiendo la injusticia callamos y apartamos la mirada hacia otro lado. Somos cómplices también de la atrocidad y de la injusticia.

La tierra es una obra de teatro diferente, especial, única. Una verdadera obra de arte en la que José Ramón Fernández aúna los ejes de su escritura en su empeño de compromiso con el tiempo en que vive. Y es por ello que merece ser analizada de forma exhaustiva en este trabajo de tesis.

4.3. Sinopsis

Dividida en dos ejes cronológicos la historia se cuenta en el momento presente, lo que el autor llama AHORA y se intercala con escenas del ANTES, nueve años atrás. En el antes sucedió un hecho trágico en el que se ven involucrados varios personajes. A partir de ese momento sus vidas se entristecen, el tiempo parece detenerse y el campo se deteriora. Desde que ocurrió la tragedia no ha vuelto a llover.

En palabras de la profesora Magda Ruggeri Marchetti:¹⁶¹

La fábula puede parecer sencilla: una mujer vuelve a su pueblo tras nueve años de ausencia con el pretexto de la comunión de su sobrino, pero en realidad con la intención de esclarecer un asesinato ocurrido antes de su marcha y que ha permanecido impune.

[...] el verdadero líder y sin duda el más culpable («el rey de la manada»), es el hermano de la madre, que incita al grupo contra Pozo definiéndole como «animal». Éste, intentando ayudar, contribuye involuntariamente al accidente que deja cojo a Miguel y frustra para siempre su sueño de ser torero, pero él es un inocente que en realidad lo adoraba. En cambio todos lo consideran «el otro», el forastero, lo maltratan y terminan matándolo como a un perro. Pero el homicidio cambia la vida de estos jóvenes con la asfixia de la ley del silencio.

“Una historia pequeña, personal”, así define nuestro dramaturgo su obra. Una historia que recoge los ecos de una historia más grande y general, afirmamos nosotros, puesto que denuncia el silencio de todas las muertes que guardan el silencio “como un espejo de la historia de España del siglo XX, un silencio que perdura, porque todos callamos «ante los muertos de Irak, Etiopía, Afganistán, Sudán», etc.” Una historia que tiene vigencia en nuestros días porque asistimos al drama del conflicto de Siria; mientras muchos denunciarnos pero otros tantos callan y miran hacia otro lado.

161. RUGGERI MARCHETTI, Magda: “La tierra en el Teatro Cuarta Pared de Madrid”, *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* N° 59, Barcelona, 2007, pág. 135.

4.4. Ejes

Como en el caso de la obra anterior hablaremos de las siete constantes en que dividimos la escritura de nuestro dramaturgo, atendiendo muy especialmente por su relevancia al séptimo eje, dedicado a las didascalias.

4.4.1. Conocimiento del pasado y su relación con el presente. La memoria frente al olvido

El primer elemento que vemos en perfecta consonancia con la constante que nos ocupa es el hecho de dividir la historia en pasado y presente. El perfecto entendimiento de lo que acontece en el tiempo presente es producto o deudor intrínseco del pasado. Sin el conocimiento de ese fatídico suceso no podremos aprehender la realidad en sí misma que comprende el tiempo presente.

Ésta es una historia de la tierra y el cielo. El cielo ha escondido la lluvia porque la tierra ha escondido la cara de un muchacho muerto. Esta historia ocurre ahora, pero está cargada por lo que ocurrió antes, hace nueve años.¹⁶²

La obra que nos ocupa no parte de un hecho histórico real que podamos encontrar en los periódicos de la época en la que Fernández la escribe. Sin embargo podemos extrapolar el hecho trágico sobre el cual se construye la obra y ver cómo a lo largo de la historia de la humanidad ha habido muertes y muertos que avergüenzan al ser humano y cómo ante estos sucesos hemos dado todos en “mirar hacia otro lado”.

La Tierra plantea un episodio de violencia en un espacio rural. Los personajes en su momento presente —el ahora— son deudores de un suceso trágico del pasado —el antes. Un muchacho llamado Pozo, el “tonto” o “bruto” del pueblo es violentamente apaleado y como consecuencia de la tremenda paliza, muere. Nadie da la cara ante tal hecho y al muchacho se le entierra bajo un árbol. Muchos de los que cometen ese acto vergonzoso se van del pueblo para así borrar

162. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*. Madrid, Caos editorial, 2002, pág. 7.

o escapar de la culpa y de la relación con la muerte del joven. Es aquí donde el conocimiento del pasado es indispensable para poder entender el presente, a la vez que parte primordial de lo que significará poder avanzar. Sólo haciendo una revisión de lo sucedido y asumiendo las consecuencias de los actos llevados a cabo, se abrirá la puerta a un futuro, por más que éste no sea muy esperanzador.

La familia protagonista de esta historia está formada en su eje principal por un trío: Pilar, la madre y sus hijos Miguel y María. La madre es una persona que se nos presenta como poderosa y autoritaria, pero que pese a esa fortaleza física y psíquica, se ve derrotada y venida a menos por los acontecimientos en el pasado. Su hijo Miguel, instigado por un recuerdo del padre hablando del mundo del toreo se ve atraído por éste y motivado por su tío, hermano de su madre, comete una imprudencia con el resultado de ser cogido por un toro. A raíz de estos hechos Pilar sufre lo que parece ser un ictus o un infarto cerebral que la deja debilitada. María es una muchacha libre, soñadora que se aleja de la tradición bárbara del pueblo. Cuando su hermano sufre el accidente ella decide marcharse del pueblo, tras un amor prohibido —guardia civil casado y con hijos— que es trasladado a raíz de la cogida.

Estos tres personajes son tres visiones del pasado en sí mismas que tienen un punto en común: el accidente de Miguel y la muerte de Pozo. Pilar se ha ido debilitando, es una muerta en vida, tanto es así que puede hablar con su difunto esposo; Miguel vive consumido por la culpa, se avergüenza de sí mismo por ser partícipe en la matanza de aquel muchacho que siempre lo acompañaba. Siente el peso del pasado y el presente no le parece tal, se ha detenido el tiempo sobre su cabeza y hasta que no cuente la verdad, hasta que no se libere de esa culpa no podrá avanzar. En su caso, no basta con el conocimiento del pasado, sino que debe asumir esa culpa y ponerle remedio para que así se produzca la posibilidad de un futuro. Y finalmente tenemos a María como aparente superviviente del pasado. Ella elige marchar del pueblo y si bien lo hace persiguiendo al guardia civil, una vez en Madrid se da cuenta de que le sirvió de excusa para poder escapar del pueblo: de su barbarie, de su rudeza y del ser cómplice del homicidio.

Los tres casos, como venimos apuntando, posan una visión muy distinta del análisis del pasado: olvidar y dejar que pase la vida; sufrimiento en vida preso por la culpabilidad y huida de la situación para seguir con una vida que se aleja diametralmente de la que se tenía en el pueblo. Sin embargo, estas posiciones tan ajenas, tan opuestas o alejadas van a encontrarse en un espacio —el pueblo— en el que el tiempo no se ha movido un ápice. En el cuarto apartado de las constantes y recurrentes en la obra dramática de Fernández veremos cómo el espacio juega un papel determinante en su literatura y muy especialmente en esta obra.

Otros personajes directamente ligados a estos tres son: Fernando, hermano de Pilar, amante de la aventura e instigador de las fechorías que se llevan a cabo, el toreo prohibido en las dehesas y la muerte de Pozo; Mercedes, mujer de Miguel, que se nos presenta como paciente y correcta pero que se desvanece en sollozos ante la detención de su marido al final de la obra; Juan, hijo de Mercedes y Miguel, que encarna la descendencia, la savia nueva que ha de llegar y superar la barbarie y las tradiciones peligrosas, puesto que no se va a ver motivado o movido hacia la tauromaquia, sino hacia el fútbol. También está Juan abuelo, difunto esposo de Pilar, que se aparece a ésta y al nieto cuando están en la parte exterior de la casa y que profiere gran parte de las palabras más reveladoras y simbólicas de la obra.

En definitiva, todos los personajes están unidos no sólo por lazos consanguíneos, sino por el conocimiento de un hecho terrible que nadie ha tenido el valor de denunciar. Y es este hecho el que ha destinado a ese pueblo —en la obra se nos dice que ha llovido en otros lugares pero que en ese pueblo las nubes pasan de largo— a una sequía que los azota y castiga haciendo que la tierra sea infructífera, y que en ella sólo encontremos hastío y desolación.

A lo largo de la obra y con los saltos entre el antes y el ahora, podemos discernir que una vez conocido el hecho que determina la historia —la brutal muerte de Pozo— sólo queda su denuncia para en ese presente abrir las puertas

del cielo —a la lluvia, a la verdad y al futuro. Así leemos que Miguel, visitando el lugar donde está enterrado el muchacho, dice:¹⁶³

Aquí no se respira. La mayor parte de la gente se fue y no ha vuelto. La tierra se ha secado. Igual que nuestra vergüenza.

Voy a traer el agua. Voy a dejar que la gente sepa lo que pasó. Voy a dejar que la lluvia te moje la cara.

A través de la simbología que une la verdad con el agua, se nos anuncia la resolución de todo el conflicto que hila la historia. Cuando Miguel, movido por la insoportable culpa que no lo deja respirar y ante la cercanía de las máquinas hacia el lugar en el cual está enterrado Pozo se decide realmente a confesar, en ese instante comienza a llover. Por fin el cielo ha perdonado el crimen, puesto que ya no ha quedado oculto ante los demás. Las gentes del pueblo, ajenas a la existencia del muchacho —pues se nos presenta sin familia, como un animal olvidado en el campo— van a conocer el fatídico suceso. Sabrán de la existencia de un muchacho joven, rudo, algo bobalicón pero noble, que un día fue brutalmente apaleado hasta morir. Y sólo cuando esto se sepa y alguien pague por la muerte, el tiempo volverá a girar, habrá un presente estabilizador para el pueblo y las nubes ya no pasarán de largo dejando caer el precioso regalo de la lluvia, tan necesario para la tierra.

Tal y como hemos comentado al introducir esta obra, Fernández no la construyó en base a un hecho real acontecido en su época. Sin embargo, el suceso que mueve la acción en la obra es fácilmente extrapolable al mundo desde su Historia más antigua hasta nuestros días:¹⁶⁴

Cuando era chaval y me iba a cortar el pelo en la peluquería del barrio había revistas, y en una ocasión leí algo de una paliza que habían dado a alguien. Son cosas que se quedan en la cabeza, como la expresión lamentable *se nos ha ido la mano*. A partir de ahí hay las cosas van surgiendo; referencias personales, referencias literarias. Los personajes van creciendo y creando su propio mundo.

163. *Op. cit.*, pág. 34.

164. Cuaderno pedagógico n.14 del Centro Dramático Nacional, págs. 18 y 19. En una entrevista realizada a José Ramón Fernández. <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/14-LA-TIERRA-09-10.pdf> (Última fecha de consulta: octubre 2015)

No hay mucho más de hechos reales en la historia. Es cierto que cuando escribí la obra se hablaba mucho del caso de terroristas que fueron torturados y enterrados en cal viva y eso lo había hecho el Estado, por decirlo de alguna manera, la ley. Ahora casualmente se está hablando mucho del desenterramiento de los restos de Federico García Lorca. En mi obra también hay un muerto enterrado en cualquier sitio, escondiendo un crimen.

La obra de nuestro dramaturgo refleja un sentimiento histórico comprometido, puesto que aboga por la MEMORIA de las muertes de todos aquellos que fueron arrancados de la vida brutalmente y cuyos asesinos quedaron impunes. En la obra, refiriéndose a la tierra bajo la cual está enterrado Pozo, Miguel dice “Desde la noche que te dimos tierra.” Pero no se le dio sepultura. Si pensamos en los familiares de aquellos que han perdido a sus seres queridos de una forma trágica, inesperada, lo que de algún modo mínimamente les “consuela” —si bien es verdad que no existe consuelo real ante la pérdida de un ser querido— es el hecho de poder darles un entierro, una despedida, de tener un lugar donde dejarlos descansar en paz. Ser enterrado de cualquier manera, en fosas comunes, en lugares apartados, en cunetas, en sitios inhóspitos en los que nadie sabe que reposan tus huesos es condenarte al más profundo de los olvidos. El compromiso que adquiere el autor a través de su obra tiene, como estamos comprobando a través de toda su escritura, una finalidad última, la de denuncia. Y al mismo tiempo la súplica de no dejar caer en el olvido. No podemos permanecer impasibles ante las injusticias, ante los asesinatos, ante los exterminios. Si miramos hacia otro lado somos igualmente culpables. La manera que José Ramón Fernández tiene de llamar a nuestra reflexión y nuestro ánimo, es hacernos compasivos ante Pozo, un muchacho rudo, simple, ignorante de todo y de alguna manera feliz al que se le arranca brutalmente de la vida sin que nadie sea condenado por ello. A través de un personaje que gana nuestro afecto se traslada la situación a cualquier ser humano para así condenar el horror del que es capaz el hombre. *Homo homini lupus.*

4.4.2. Importancia de la muerte en sus obras

Apunta Pérez-Rasilla en el artículo que venimos utilizando para el análisis de la obra dramática de nuestro autor que:¹⁶⁵

[...] ha sintetizado ambas miradas en un texto ambicioso y brillante, como es *La tierra*, en el que contemplamos la muerte desde la premonición o el anuncio, pero también desde la memoria que nos remite a una muerte producida tiempo atrás, pero de nuevo configuradora de la vida en el presente.

La tierra parte de la muerte. Buena muestra de ello es el inicio mismo de la obra en el que el autor nos pone en antecedentes:¹⁶⁶

Ésta es la historia de la tierra y el cielo. El cielo ha escondido la lluvia porque la tierra ha escondido la cara de un muchacho muerto. Esta historia ocurre ahora, pero está cargada por lo que ocurrió antes, hace nueve años.

En esta obra más que bien merecida finalista del Premio Tirso de Molina 1998, la muerte es el eje y motor de toda la acción dramática. Una muerte que, por la vergüenza en la que queda oculta y prácticamente olvidada para la mayoría de los habitantes del lugar en el que sucede, ha teñido de gris la vida de los protagonistas de la historia.

Cabe destacar y apuntar aquí también cómo los elementos paratextuales de la obra nos ayudan a ver el tono que la misma va a adquirir. Tanto en la edición online para Caos editorial como en la que se edita junto a *Para quemar la memoria* hay dos textos (una poesía y un fragmento de novela) que revelan el sentido último de la obra. En el poema encontramos una máxima de Karl Max, que pasamos a analizar de forma pormenorizada:¹⁶⁷

165. PÉREZ-RASILLA, Eduardo: "El teatro de José Ramón Fernández. La muerte y la memoria". *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, año 2004, número 2, págs. 36-41, con el que estamos trabajando en nuestra tesis doctoral.

166. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*. Caos editorial, Madrid, 2002, pág. 7.

167. *Op. cit.*, págs. 5-6.

“La vergüenza es un sentimiento revolucionario.” Karl Marx

Si uno se para a pensar en toda la significación que tan sólo seis palabras contienen, no puede más que sorprenderse y al mismo tiempo detenerse a reflexionar. Hemos defendido a lo largo de este trabajo —y en esta línea continuaremos haciéndolo— que nuestro autor busca una reflexión de conjunto, una mirada crítica al pasado para comprender el presente, al presente para así poder rectificar en pos de un futuro esperanzador. Así pues esta máxima marxista nos acerca al horror del que es capaz el ser humano y de la capacidad que el mismo ha tenido a lo largo de la historia de mirar hacia otro lado o de, aún peor, seguir el camino sin poner remedio o solución a los errores cometidos. Que la vergüenza sea un sentimiento revolucionario ya en la época en la que Marx lo afirma —1843— y que no haya cambiado en según qué aspectos de la vida contemporánea en que escribe José Ramón Fernández, pone de manifiesto, en primer lugar, que el ser humano cae en los mismos errores del pasado una y otra vez. Ante lo que cabe preguntarse: ¿por qué siempre repetimos los mismos errores? ¿No tiene el ser humano la capacidad de razonar, de aprender y de así pues enmendar los fallos en vistas a un futuro en el que no se vuelvan a cometer? El ser humano tiene dicha capacidad, pero necesita de una parte muy importante que en múltiples ocasiones le es negada: la información. El desconocimiento de los acontecimientos pasados, la facilidad con la que miles de hechos no son conocidos, o son falseados, o son encubiertos, hacen del hombre común, no obrar en consecuencia.

La vergüenza es, desde ese punto de vista marxista que Fernández recupera para esta obra a través de este poema que a continuación analizaremos, un camino que dé luz. Es el camino mediante el cual se hace visible la inoperancia y se abren las puertas a la búsqueda de una solución eficaz que alumbre un futuro esperanzador.

El poema “Malos recuerdos” pertenece a la obra *Edad*, de Antonio Gamoneda. Después de analizar la máxima marxiana que encabeza el poema, pasamos a comentarlo en relación a la obra de nuestro dramaturgo.

Llevo colgados de mi corazón
los ojos de una perra y, más abajo,
una carta de madre campesina.

Cuando yo tenía doce años,
algunos días, al anochecer,
llevábamos al sótano a una perra
sucía y pequeña.

Con un cable le dábamos y luego
con las astillas y los hierros. (Era
así. Era así.

Ella gemía,
se arrastraba pidiendo, se orinaba,
y nosotros la colgábamos para pegar mejor.)

Aquella perra iba con nosotros
a las praderas y los cueustos. Era
veloz y nos amaba.

Cuando yo tenía quince años,
un día, no sé cómo, llegó a mí
un sobre con la carta del soldado.

La escribía su madre. No recuerdo:
<<¿Cuándo vienes? Tu hermana no me habla.
No te puedo mandar ningún dinero...>>
Y, en el sobre, doblados, cinco sellos
y papel de fumar para su hijo.
<<Tu madre que te quiere>>.

No recuerdo
el nombre de la madre del soldado.

Aquella carta no llegó a su destino:
yo robé al soldado su papel de fumar
y rompí las palabras que decían
el nombre de su madre.

Mi vergüenza es tan grande como mi cuerpo,
pero aunque tuviese el tamaño de la Tierra
**no podría volver y despegar
el cable de aquel vientre ni enviar
la carta del soldado.**

Este tan bien escogido poema resalta la importancia de dos aspectos: en primer lugar la memoria, el hacer memoria de lo ocurrido, de nuestro pasado y en segundo lugar el análisis o el sentimiento que de la revisión se desprende. Seguimos hablando de vergüenza, que más allá de ser un sentimiento revolucionario nos exige ser mejores y atender a un hecho desolador: no podemos cambiar el pasado. Muestra de ellos son los tres sentenciosos versos finales (destacados en negrita); no hay marcha atrás, no existe la posibilidad de enmendar el daño ocasionado. Pero sí podemos hacer algo: aprender de los errores para no volverlos a cometer.

El segundo texto que Fernández escoge para ponerle tono a la obra es un fragmento de *La escritura o la vida* de Jorge Semprún.

Un teniente americano se dirigía aquel día a unas cuantas decenas de mujeres, de adolescentes de ambos sexos, de ancianos alemanes de la ciudad de Weimar —cercana a muy pocos kilómetros del campo de Buchenbal. Las mujeres llevaban vestidos de primavera de vivos colores. El oficial hablaba con voz neutra, implacable. Explicaba el funcionamiento del horno crematorio, daba las cifras de la mortalidad en Buchenwald. Recordaba a los civiles de Weimar que habían vivido, **indiferentes o cómplices**, durante más de siete años, bajo los humos del crematorio.

Vuestra hermosa ciudad —les decía, tan limpia, tan peripuesta, rebosante de recuerdos culturales, corazón de la Alemania clásica e ilustrada, habrá vivido en medio del humo de los crematorios nazis, **¡con toda la buena conciencia del mundo!**

Las mujeres —un buen número de ellas— no podían contener las lágrimas, imploraban perdón con gestos teatrales. Algunas llevaban la actuación hasta hacer amagos de encontrarse mal. Los adolescentes se encerraban en un silencio desesperado. Los ancianos miraban hacia otro lado, negándose ostensiblemente a oír lo que fuera.

Las claves que unen este fragmento escogido y *La tierra* se desprenden de las palabras que hemos querido resaltar: “indiferentes o cómplices”. Ése es el motivo que une a la familia protagonista de *La tierra*, la complicidad. Para los que

se quedan viviendo en el pueblo, la complicidad los atenaza, los ha sumido en un tiempo que no transita, que no corre, un tiempo inmóvil. Para aquella que huye del pueblo el sentimiento es la indiferencia. La muerte les pesa de distintas formas y les marca. La muerte de los judíos en los hornos crematorios de los que habla Semprún en su obra, queda impune para los alemanes que pocos años después viven como ajenos a la barbarie y el horror allí vividos. La vergüenza —volviendo a Marx— es el sentimiento revolucionario que hará posible el cambio. El conocimiento de la historia, de esas trágicas y brutales muertes, dará paso a un cambio y un futuro esperanzador.

Puestos en antecedentes por estos textos tan bien traídos, el tono que se nos exige en la lectura es de un cariz cercano a lo fúnebre. Como si de un velatorio se tratase, los personajes de la historia irradian tedio, pasividad, inmovilidad, oscuridad en cuanto al tiempo “ahora” dentro de la obra se refiere. El pasado estuvo marcado por la vitalidad de la adolescencia, de la juventud, del amor pasional entre Miguel y Mercedes, aquellos pases de toreo en que sus cuerpos se acercaban.... Es la muerte de Pozo lo que detiene la obra y en la cual el tiempo se paraliza y no parece avanzar. Un día sucede al otro sin cambiar siquiera la meteorología. No llueve desde que el joven murió y su cuerpo fue enterrado como en un crimen.

Los términos utilizados para referirse a Pozo a lo largo de la historia nos ponen en alerta:

Un joven los mira desde un rincón. En su expresión puede más la indiferencia del sirviente que el asombro del espectador. —página 8—.

Pozo es un poco mayor que Miguel. Es un muchacho muy grande y turbio; sus pensamientos son tan oscuros y escasos como la sombra de una encina. Uno de esos hombres de los que no se sabe nada, a los que no se recuerda, que cuando se les llama no vuelven la cabeza, sino todo el cuerpo, como si llevaran un peso grande sobre los hombros. Un hombre que **parece destinado a matar a otro hombre de un mal puñetazo.** —página 10—.

“[...] se marcha con la tristeza de un cíclope.” —página 20—.

Los vocablos utilizados para describir —en primer lugar— y referirse a Pozo —más tarde— desde la voz de otros personajes, imprime en la imagen que nos hacemos del muchacho un halo de desaliento que nos hace sospechar e intuir que él será el muchacho muerto del que se nos habla al principio de la obra. El momento en que leemos cómo acontece su muerte nos reitera en la idea de ser considerado un animal:¹⁶⁸

“[...] Tropicieza con uno de los palos y mancha de vino a uno de los muchachos, que lo empuja con fuerza. Será subnormal. Pozo cae contra otro que lo empuja a su vez. Uno le golpea, luego otros. Todos.

Durante un instante interminable.

Dejan de golpear.

Ya está bien. Abren el círculo, dejando en el centro el cuerpo de Pozo, como un muñeco de trapo. No se mueve. Se ha muerto, el hijo de puta.”

Este es el hecho que motiva toda la historia. La muerte brutal y absurda de un muchacho que no hacía mal a nadie. La barbarie de un grupo de individuos rudimentarios y salvajes. Una “mala pata”, “se les fue la mano”. La obra condena el hecho ya no sólo de la muerte, sino de la impunidad con la que los hacedores de la misma quedaron. Sin embargo la muerte de Pozo pesa en uno de los protagonistas, Miguel. Desde entonces la culpa y la vergüenza lo acompañan día a día:¹⁶⁹

Ha vuelto María. Por eso vengo a hacerte una visita. Supongo que sigues ahí. O a lo mejor tu sangre ha servido para alimentar las hojas de este olivo, los espárragos que crecen por aquí. Hace tiempo que no hablamos. Desde la noche que **te dimos tierra**. Quedan muy pocos. La mayoría se fueron enseguida. Yo he cambiado mucho. Tengo **una culpa tan grande** que nunca he vuelto a hacer daño a nadie, ni un daño pequeñito. Nunca sonrío, nunca soy amable, nunca me niego a hacer lo que me piden. **Mi cuerpo hace las cosas como si no tuviera nadie dentro**. Todo el mundo confía en mí. Todos creen que soy una buena persona, menos los que saben. La gente me tiene por buena persona porque soy capaz de

168. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*. Caos editorial, Madrid, 2002, pág. 41.

169. *Op. cit.*, págs. 33 y 34. El subrayado es nuestro.

comprender a todo el mundo. **No hay nada que me parezca imperdonable.** Todos los que viven en este pueblo tienen una cosa en común y son los ojos. Sus ojos son débiles y ya no saben mirar de frente. No miran de frente ni a la gente ni a su familia, ni a sus padres ni a sus hijos, no son capaces de soportar la certeza, y si les pusiera delante de tus huesos y les dijera los nombres de los que rompieron esos huesos, dirían que miento y que eso no es posible porque tú no has existido jamás.

Aquí no se respira. La mayor parte de la gente se fue y no ha vuelto. **La tierra se ha secado. Igual que nuestra vergüenza.**

Voy a traer el agua. Voy a dejar que la gente sepa lo que pasó. **Voy a dejar que la lluvia te moje la cara.**

Este monólogo de Miguel ante el lugar donde está enterrado Pozo, enlaza directa y estrechamente con el poema de Gamoneda. Cuando dice “una culpa tan grande” habla de uno de los sentimientos más íntimos del ser humano. La culpa pertenece a lo que dentro de la metafísica y desde la concepción platónica se conoce como “alma”. El hecho no sólo de la muerte, sino de no dar sepultura — nótese que dice “dimos tierra”, pone al descubierto la peor de las bajezas humanas, puesto que un final digno para el ser humano reside en tratar sus restos mortales con dignidad. Y en este caso se le trata como a un perro, enterrándolo bajo un olivo.

Miguel se nos muestra como un ser que ha perdido las ganas de vivir y que ha perdido su alma: “Mi cuerpo hace las cosas como si no tuviera nadie dentro.” La conciencia, el sentimiento de culpa y de vergüenza han sumido a este personaje en un tiempo inmóvil, en una especie de arenas movedizas de las cuales no logra salir. Y desde esta perspectiva de arrepentimiento por la gravedad de los hechos cometidos, se explica que diga “no hay nada que me parezca imperdonable”. La situación en la que se encuentra le permite no juzgar nada como inadmisibles, dado que la barbarie cometida en complicidad con los otros es más que reprochable.

“Aquí no se respira. [...] La tierra se ha secado. Igual que nuestra vergüenza”. Hacen referencia estas palabras a la culpabilidad del conjunto. Si

extrapolamos esta obra desde lo concreto a la generalidad, no nos resulta extraño comprobar que en innumerables ocasiones los seres humanos damos de lado a las injusticias. Somos quizás en tantos casos cómplices que la vergüenza ni aparece.

En último lugar con respecto a las palabras de Miguel, vemos una revelación dentro de las mismas cuando dice “Voy a traer el agua. [...] Voy a dejar que la lluvia te moje la cara.” Revelación porque hemos de recordar que al inicio de la obra se nos dice “el cielo ha escondido la lluvia porque la tierra ha escondido la cara de un muchacho muerto”. La necesidad de la verdad, del conocer lo ocurrido, de dar luz a la oscuridad de ciertos hechos, la asunción de la culpabilidad es lo que devuelve el orden a las cosas. Más allá de una creencia en el karma, es una necesidad de tener conocimiento de los acontecimientos, reflexionar y cambiar hacia un futuro mejor.

La obra de Fernández, tal y como venimos defendiendo, parte de los hechos más conflictivos del ser humano, en este caso el salvaje homicidio cometido por unos cuantos, que se relacionan con el conocimiento del pasado —como vimos en el apartado anterior— para así entender el presente en pos de un futuro mejor.

Otro de los aspectos que defiende Pérez-Rasilla en su artículo¹⁷⁰ acerca de la doble perspectiva de la muerte es el hecho de que los muertos sigan conviviendo con los vivos. En *La Tierra* vemos este elemento llevado a su máximo exponente en tanto en cuanto el marido de Pilar —Juan— habla con ella y con el nieto que lleva su mismo nombre. Ya en la primera didascalia vemos un apunte de lo que procedemos a analizar:¹⁷¹

Juan, marido de Pilar, estaba muerto ya entonces, y ahora sigue muerto y fuma sentado en su piedra y habla con Pilar algunas tardes.

Más adelante vemos otra referencia a la presencia imperceptible de Juan por parte de los personajes de Pilar y Fernando:¹⁷²

170. PÉREZ-RASILLA, Eduardo: “El teatro de José Ramón Fernández. La muerte y la memoria”. *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, año 2004, núm. 2, págs. 36-41

171. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*. Caos editorial, Madrid, 2002, pág. 7.

172. *Op. cit.*, pág. 17.

Ambos ignoran la presencia de Juan, el marido muerto de Pilar, que talla una figura en un trozo de madera, manejando con destreza y sin ninguna prisa una navaja herrumbrosa, atento sólo a sus dedos, dejando que un cigarrillo se consuma entre sus labios secos, sentado en su piedra de siempre.

La cotidianeidad con la que este muerto convive entre los vivos —sea patente o no para estos últimos su presencia— impregna el relato de una muerte que no sólo se refiere a un pasado que sigue en el presente, sino que augura la muerte del joven. La omnipresencia que la muerte tiene en este relato nos sobrecoge y a través de esta emoción se nos acerca al conocimiento.¹⁷³

Este conocimiento abarca no sólo la situación dramática que propicia la historia, sino que nos sumerge en la comprensión de todos los elementos que la componen. Al parecer la obra se sitúa en una geografía muy concreta, probablemente Andalucía. Esta zona al sur de España tiene una característica y premisa básica de sustento: se vive de lo que da la tierra. En la obra, dadas las circunstancias, se reitera en el hecho de la falta de lluvia. Bien sabido es que la tierra no produce si no hay agua. El elemento de la muerte en su total poder de devastación ha llegado a afectar a todo un pueblo. En el pueblo de al lado llueve, pero en éste las nubes pasan de largo:¹⁷⁴

La tierra sin agua no vale dinero. Ya hace años que el polvo del camino se salió de madre y se confundió con la tierra de los campos. Parece que pisamos ceniza.¹⁷⁵

173. “Por la belleza se puede llegar a la emoción y por la emoción al conocimiento. Recibir una verdad a través de la belleza. He intentado ofrecer una reflexión a través de la emoción, que el espectador que sale se haga preguntas sobre lo que le ha tocado”. Palabras extraídas de una master-class en creador.es el 9 de septiembre de 2013.

174. “La puta lluvia, que visita todos los pueblos menos éste. Con todo lo que ha llovido en otros sitios y en este pueblo pasan las nubes de largo. Seis años de sequía y tres rabiando de ver cómo llueve en todas partes.

Vendría bien el agua para limpiarlo todo. Cualquiera diría que no ha vuelto a llover desde el accidente de Miguel.”

FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*. Caos editorial, Madrid, 2002, pág. 26. Mercedes hablando con María.

175. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*. Caos editorial, Madrid, 2002, pág. 14. Palabras que dirige Pilar a su hija María.

El castigo, pues, se extrapola a todo un pueblo que sufre las consecuencias de esa muerte callada, de esas voces apagadas que no han denunciado un crimen bárbaro e injusto. Este castigo que recibe todo un pueblo nos recuerda a *Edipo Rey*,¹⁷⁶ de Sófocles, con respecto a la peste de la ciudad de Tebas:

SACERDOTE: [...] La ciudad, como también tú ves, se tambalea ya en exceso y levantar la cabeza ya no puede de las profundidades de una vorágine sanguinaria, puesto que **consumiéndose está en los brotes fructíferos de la tierra** [...]

Al preguntarle a la divinidad acerca de cómo reparar el mal que asola a la ciudad, la respuesta es tajante, en boca de Creonte:¹⁷⁷

CREONTE: Con el destierro, o reparando una muerte con muerte de nuevo, puesto que **esta sangre es lo que está sacudiendo la ciudad**.

Aquí vemos cómo la tragedia griega deja posos en la obra de Fernández y nos permite apuntar que *La tierra* es en muchos aspectos una obra de género trágico.

Del mismo modo que el castigo que sufre Miguel por tener en su haber la mayor de las vergüenzas se generaliza en el castigo del pueblo entero, la muerte en sí de un joven cualquiera se generaliza en el Mundo con la muerte de civiles enterrados en las cunetas de nuestro país. La vergüenza de una persona, de un pueblo, se puede ver con gran resonancia en casos de ejecuciones y homicidios múltiples a lo ancho de la geografía mundial. Y es así como la dramaturgia de nuestro autor nos invita a la reflexión: que lo que se considera como normal —que haya muerto una mujer a manos de su pareja sin motivo aparente; que alguien muera porque a otro “se le fue la mano”— deje de verse de esta manera. En sus propias palabras “El oficio de un dramaturgo consiste en observar lo evidente como problemático”.¹⁷⁸

176. *Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey*. Sófocles. Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial. Madrid, 2009, pág. 234. El subrayado es nuestro.

177. *Op. cit.*, pág. 238. El subrayado es nuestro.

178. “La obra es también un acercamiento sociológico a la culpa colectiva, la capacidad de mirar a otra parte para no ser conscientes de la verdad. Esto ha sido notorio y palmario en los últimos 70

Como último apunte a este eje de escritura cabe comentar la muerte del padre, Juan. Una muerte por atropello, en la que el conductor se da a la fuga, de manera que queda impune. Parece que este pueblo está condenado a las tragedias, a las injusticias, como si los residentes en él fuesen seres de moralidad y ética inexistentes. Puede que, al ver Miguel que nadie pagó por la muerte de su padre, se vea movido a seguir ese ejemplo: callar, no confesar. Y otros del pueblo en huir, como aquel conductor, y al tomar distancia eliminar el suceso. Como si Pozo no hubiese existido nunca y por tanto su muerte fuese inexistente.

Para la comprensión del análisis que de ello se deriva rescatamos dos fragmentos:¹⁷⁹

Pozo dice tu padre se murió muy joven.

No se murió. Lo mataron.

Quién.

Un coche. Un hijo de puta que no paró. Mi padre estaba acostumbrado a cruzar la carretera sin mirar. Además ya veía poco, y seguramente era de noche. La carretera que hay entre el teso y los almendros. No miró y se lo llevaron por delante. El coche no paró. A mi padre lo encontraron cuatro días después, en la cuneta.

“Un hijo de puta que no paró”, una persona vil, que de haber parado hubiese evitado la muerte del padre. Juan, en su conversación con Pilar nos abre una puerta al entendimiento de los habitantes de ese lugar:¹⁸⁰

La culpa de que mataran a ese chico **es de la sangre. La gente de aquí tiene la sangre espesa y mala.** Pero hay que joderse, porque nos ha tocado este agujero.

años del siglo XX. Los 50.000 muertos enterrados en las cunetas de las carreteras españolas, los desaparecidos en países de Sudamérica, el humo de los hornos crematorios en los pueblos alemanes, son ejemplos de una actitud general que nos acompaña; no querer ser conscientes, no hacer preguntas, no querer saber.” Cuaderno pedagógico n.14 del Centro Dramático Nacional, pág. 19.

En una entrevista realizada a José Ramón Fernández.

<http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/14-LA-TIERRA-09-10.pdf>

179. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*, Caos Editorial, Madrid, 2002, pág. 16.

180. *Op. cit.*, pág. 36. El subrayado es nuestro.

Entroncan estas palabras con las de la tragedia de Sófocles:¹⁸¹

CREONTE: Con el destierro, o reparando una muerte con muerte de nuevo, puesto que **esta sangre es lo que está sacudiendo la ciudad**.

La sangre como elemento conductor de un cuerpo, que extrapolado al conjunto de la sociedad adquiere un carácter específico, como veremos en el siguiente eje de escritura de esta obra.

Por tanto vemos cómo la muerte juega un papel determinante en la obra desde un tiempo anterior incluso al «antes», puesto que la muerte del padre es anterior a la muerte de Pozo. Óbito que impregna las páginas de esta obra de principio a fin.

181. *Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey*. Sófocles. Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial. Madrid, 2009, pág. 234. El subrayado es nuestro.

4.4.3. Búsqueda de la propia identidad y relación con el otro

En esta obra la identidad de cada uno de los personajes se ve truncada del “antes” al “ahora”. Existe una grandísima diferencia entre los personajes y su vida que precede a la muerte de Pozo y el después que les acontece tras la tragedia.

Miguel era un joven vital, con sueños y aspiraciones relacionados con el mundo de los toros; un joven enamorado, con pasión y vigor, un muchacho con toda la vida por delante. Tras la cogida que sufre dejándolo cojo y su participación en la muerte de Pozo la vida de Miguel cambia, se puede decir que ya no es vida. La búsqueda de su propia identidad viene determinada por el otro, sin lugar a dudas. En el “antes” buscaba ser torero; en el “ahora” busca restablecer el tiempo, asumir su culpa para poder seguir:¹⁸²

Yo **he cambiado mucho**. Tengo una culpa tan grande que nunca he vuelto a hacer daño a nadie, ni un daño pequeñito. **Nunca sonrío**, nunca soy amable, nunca me niego a hacer lo que me piden. **Mi cuerpo hace las cosas como si no tuviera nadie dentro**.

Se alude en estas palabras a la inexistencia de alma. El silencio guardado durante casi una década inscribe en Miguel una personalidad y vida prácticamente fúnebre. No tener alma: ser un desalmado, comportarse como un autómatas que no siente, como un ser despreciable que participó en la muerte de alguien que le quería y siempre estaba ahí.

Es la relación con los otros lo que marca la identidad de este joven; en su pasado el ser sumiso a las instigaciones de su tío, en el presente la presencia de María, a la que Pozo adoraba en silencio lo alienta de alguna forma a remediar lo ocurrido y poner fin a esa vida en pena, a la muerte en vida.

182. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*, Caos Editorial, Madrid, 2002, pág. 34.

María es uno de los personajes que más abiertamente habla de identidad y de cambio, en su conversación con Mercedes, su cuñada. Sabemos que se marchó del pueblo hace diez años dejando una nota que rezaba:¹⁸³

Me voy, no aguanto más, no me busquéis.

Pilar, la madre, le recrimina que se fue de casa detrás del sargento de la guardia civil:¹⁸⁴

Hace nueve años. No aguanto más y no me busquéis. Es lo último que supe de ti. Todavía guardo el papel en la mesilla, aunque ya no lo puedo ni leer. Nueve años sin saber nada, nada más que te ibas detrás de ese hombre, poniéndote en ridículo de mala manera. Porque te fuiste detrás de ese hombre, no por otra cosa.

María en todas las estampas dedicadas al «antes» se nos presenta como una joven viva, apasionada, amante de la música y de la libertad, con gran imaginación y aspiraciones, que conoce el significado de canciones en inglés o en italiano:¹⁸⁵

María pone la radio, que descansa en el suelo, junto a la puerta. Los Waterboys gritan *The whole of the moon*.

¿Qué están diciendo?

«Yo hablaba sobre las alas y tú sencillamente volabas. Yo he visto el resplandor y tú has visto la Luna entera».

No lo entiendo. ¿Y Mercedes?

Está con la ropa.

Lávame esto. María se queda abrazada a la camisa de su hermano. Las palabras de Waterboys se enredan en los tobillos de Miguel mientras va hacia la casa. **A María le gustaría saber volar.**

[...] María fuma un cigarrillo junto a la ventana, y escucha música en la radio. Es la voz de Franco Battiato: «Veni l'autunno, scura più prestu, l'álbiri peddunu i foggghi e accunincia a scola; dal mari gà se sentunu i riuturi». Comienza a cantar en árabe,

183. *Op. cit.*, pág. 13.

184. *Op. cit.*, pág. 15.

185. *Op. cit.*, págs. 11 y 27. El subrayado es nuestro.

«Messumuka issmi khalifa adrussu ‘allurata al ‘arabiata likulli schain uactin ua azan» [...]

Letras que inyectan en su alma ansias de cambio, puertas a la emancipación de un pueblo que sentía como subyugante.

María soñaba con un amor de fantasía, más allá de la realidad tangible —lo demuestra el hecho de enamorarse de un hombre casado. Tras la muerte de Pozo el sargento marcha del pueblo y ella lo sigue, porque¹⁸⁶

Él aquí, era **lo de fuera. Allí era una cuerda que me ataba al pueblo y a todo lo que pasó.**

Con estas palabras María justifica su marcha repentina del pueblo. Si bien es cierto que él no correspondía su querencia, el vivir en Madrid sació su necesidad de salir del pueblo, un exilio forzoso para su espíritu libre.

Sin embargo su vida en la capital de nuestro país no le otorga la felicidad soñada y aspirada en sus anhelos más íntimos:¹⁸⁷

He aprendido a aguantar, rodeada de un mar de gente que hace lo mismo. Aguantan, sin ninguna finalidad. Siguen dejando pasar los días y **se conforman con premios muy pequeños, con un minuto dulce al día.** ¿Sabes cuáles son mis mejores minutos? Cuando vuelvo a casa en el metro, los viernes por la tarde, después de trabajar toda la semana. El vagón va lleno de gente joven que grita y que esa noche piensa pasarla en blanco. Después de unas cuantas estaciones va quedando **la gente del barrio. La gente como yo.** Llevan toda la semana trabajando. Llevan **toda la vida trabajando y ésa va a ser su manera de pasar por este mundo. Somos los que hemos perdido.** No sabría decir por qué tengo esa sensación. **Sé cual ha sido mi derrota y siento que soy como todos ellos.** [...] Ese viaje de metro es algo maravilloso, es **el único lugar donde la paz no cuesta nada.**

186. *Op. cit.*, pág. 25. El subrayado es nuestro.

187. *Íbidem.* El subrayado es nuestro.

Este fragmento que surge de la conversación entre Mercedes y María en uno de los momentos dedicados al presente, el «ahora», evidencia con claridad meridiana el eje de escritura que nos ocupa. María encuentra su propia identidad en su relación con el otro. El ser conjunto de una sociedad de iguales deja patente su espacio en el mundo; frente al pueblo donde todos se conocen, la gran ciudad es el lugar que difumina las particularidades y homogeneiza a los seres humanos. Por barrios, por edades, por ser parte del colectivo que trabaja en una urbe que les es ajena por su origen... Nuestro dramaturgo reflexiona a través de este personaje, una vez más, acerca de la crudeza y la soledad en las grandes ciudades. Este hecho marca la identidad de María, que habla de “derrota” cuando apenas ha empezado a vivir. Es una mujer joven, con toda la vida por delante, pero con una desidia y apatía por la vida que tal vez vislumbra el remordimiento de no haber denunciado la muerte de un ser noble que la admiraba y la deseaba en secreto. Tal vez ese sentimiento de derrota motive su vuelta al pueblo, con la excusa de la comunión de su sobrino, para vencer la culpa y hacer justicia sobre el muchacho brutalmente asesinado.

Otro tanto le sucede a Pilar, emblema matriarcal venido a menos a causa del percance que sufre Miguel, su hijo. Con respecto al pasado leemos:¹⁸⁸

Pilar tiene el peso de un dios. —Como acotación integrada en la descripción.

Como me entere de que lo llevas a una feria me bebo tu sangre. —En diálogo con su hermano Fernando, instigador del percance que sufre Miguel.

De estas palabras se desprende el carácter fuerte y la crudeza de la mujer, que, viuda, debe hacerse cargo de la familia asumiendo el rol dominante. Si bien sus palabras no impiden a su hermano llevar a cabo lo que pretendía.

Tras la cogida de Miguel, Pilar sufre una embolia, o al menos eso deducimos de sus palabras, que merma su vitalidad y fortaleza:¹⁸⁹

188. *Op. cit.*, págs. 10 y 18.

189. *Op. cit.*, págs. 13 y 15. El subrayado es nuestro.

Pilar sentada frente al huerto. Su cuerpo delgadísimo se acomoda en el sillón de mimbre lleno de cojines. Sus ojos gastados miran al vacío. Fuma cigarrillos negros, con hondura. **Pese a su postración, queda en ella un poso de mando.** Está consumida. Viste de cualquier manera, una camisa y un pantalón, ropa de hombre. [...] **Su cerebro funciona mal. El día que ocurrió todo, se le torció la boca y el entendimiento, empezó a no distinguir los sueños, empezó a ver a los vivos y a los muertos con la misma claridad.**

[...] **Mi hijo casi se me mata y a mí me dio un tantarantán.** He pasado años con una mueca en la cara que parecía que me estaba descojonando a todas horas. Ahora no sé leer, ni entiendo los números, ni me acuerdo de las cosas. **Me he quedado tonta,** ya lo ves. Pero si no hablo se me nota poco.

El primer fragmento, producto de una acotación, nos pone en antecedentes de lo que más tarde la propia Pilar nos dirá. Ambos fragmentos se producen en el «ahora» y dibujan plenamente el personaje que queda tras el fatídico suceso.

Cabe destacar en este punto las palabras resaltadas de la acotación. Pilar ya no pertenece única y exclusivamente al mundo de los vivos. Como en *Para quemar la memoria*, los muertos se hacen visibles donde antes estaban pero no eran perceptibles para los vivos. Juan, el marido de Pilar, permanece en la piedra donde se sentaba siempre a fumar desde que murió, pero nadie lo podía ver. En el tiempo relativo al «antes» Pilar no lo podía ver; hasta el día del trágico suceso, la cogida de su hijo y el ictus que sufre la sumergen en un mundo que podría denominarse de tránsito entre la vida y la muerte. Aunque ella lo achaque al duro golpe que sufrió su salud:¹⁹⁰

Yo te veo **porque estoy tonta**, pero Juan no tendría que verte.

Las palabras de Pilar se refieren al nieto, que puede ver y hablar con su difunto abuelo, porque es común en los niños creer en cualquier cosa, propio de la inocencia de no saber qué es verdad y qué no:¹⁹¹

190. *Op. cit.*, pág. 36. El subrayado es nuestro.

191. *Íbidem.* El subrayado es nuestro.

Tú me ves porque ya no sabes lo que es verdad, él me ve porque no la conoce.

El personaje muerto de Juan establece una de las mayores reflexiones dentro de la obra de Fernández con respecto a la identidad que nos forjamos. Somos lo que somos gracias no sólo a los que nos rodean en cada momento, sino también a aquellos que nos han dejado. La aparición de su marido muerto, el poder conversar con él es tal vez la forma de dialogar consigo misma acerca de su culpabilidad. Puede resultar el bálsamo necesario para poder soportar la vida; es la forma de que el pasado no se olvide y poder así entender dónde se halla, o entender por qué Miguel se aventuró intrépidamente aquella fatídica noche en las dehesas; hecho que propició la terrible muerte de Pozo:¹⁹²

Yo sé la verdad, sé que tengo la culpa.

La culpa de los toros a lo mejor la tengo yo. Miguel recordaba una cosa que conté, de cuando andábamos novios, te acuerdas, cuando aquello de la sillería del convento. Caminábamos con el maestro de la obra por la calle de las Sierpes. Al pasar por una puerta, que daba a un patio, le dije: mira. Ahí estaban Alvarito Domecq, el Gallo y Juan Belmonte. **Eran como dioses enormes, sentados en sillones de mimbre, hablando despacio a la hora de la siesta.** Te acuerdas que lo he contado muchas veces. **Al niño no se le olvidó aquella historia.** El día que hizo un año que me enterraron, vino por la tarde y me lo dijo. Se lo dijo a la piedra que está encima de mis huesos. **La culpa de que mataran a ese chico es de la sangre. La gente aquí tiene la sangre espesa y mala.** Pero hay que joderse, porque nos ha tocado este agujero. **Puede que mañana llueva.**

Una vez más la importancia de la VERDAD, que escribimos en mayúsculas dada la necesidad que entraña. Un pueblo sumido en la sequía más severa, la tierra infructífera que empuja a los habitantes a dejarla desierta... La verdad se erige como solución al conflicto simbolizada en lluvia reparadora.

“La culpa de que mataran a ese chico es de la sangre. La gente aquí tiene la sangre espesa y mala.” Estas palabras aluden a la condición o el carácter de los

192. *Íbidem.*

seres humanos; bien conocida es la expresión “tener mala sangre”, que el diccionario de la RAE recoge en un término unido como “malasangre” y define como “Dicho de una persona: De condición aviesa. Carácter avieso o vengativo de una persona.” Nuestro dramaturgo reflexiona acerca de la respuesta de los individuos ante las injusticias, puesto que la sangre es el principal motor del cuerpo humano, trasladado al conjunto de la sociedad: la voluntad es aquello que mueve al “cuerpo” de la masa social. Una vez más el compromiso de Fernández con su tiempo, la crítica que deja la puerta abierta a la reflexión; en esta obra no existe un futuro muy esperanzador. Tal vez el niño Juan, que presencia la detención de su padre sin entender nada, tomará ejemplo y no repetirá el patrón del pueblo. Un indicio de nueva savia es el hecho de que no le gusten los toros, sino el fútbol; puesto que el mundo del toreo —más allá de las consideraciones, que no compartimos, de ser considerado un arte— rezuma barbarie, sentimiento de superioridad del hombre frente al animal, brutalidad y denigración del animal, así como disciplina individual del hombre frente al toro. Por el contrario el fútbol es un deporte de equipo en el que las individualidades juegan a favor del resultado final y la victoria de un conjunto.

Por último comentar las palabras de Juan abuelo, el muerto que le revela a su viuda: “puede que mañana llueva”, advirtiendo de modo premonitorio el desenlace final de la obra.

Por tanto vemos cómo la búsqueda —o en este caso la formación— de la propia identidad se forja a raíz del contacto de unos personajes con otros, de sus relaciones familiares en esta obra en concreto. El núcleo familiar, formado por una madre y sus dos hijos, se ve fracturado por un fatídico suceso que al cabo de nueve años María viene a recordar con su presencia. La única persona que desea que todo siga igual es la madre, Pilar, que tras las palabras de su fallecido esposo leemos que siente:¹⁹³

Pilar lo mira, perpleja, deseando haberse vuelto loca y que no sea verdad lo que le ha dicho. Deseando con sus últimas fuerzas que la lluvia vuelva a pasar de largo.

193. *Íbidem*.

Como conclusión final a este eje de escritura tan sólo nos resta decir que los personajes se ven movidos a soportar la situación que viven a causa de un crimen callado y escondido; hecho que los marca y castiga a una vida que no es tal, a una existencia teñida de gris, sin apenas alegrías. La relación que unos y otros mantienen forja su propia identidad; tal vez aquí la búsqueda no es de la propia identidad, sino la búsqueda de una solución que permita la paz en sus vidas.

4.4.4. El espacio como personaje (un personaje) principal (más). Los espacios determinan la historia.

Sin lugar a dudas *La tierra* es una de las obras en las que el espacio juega un papel importantísimo y podemos hablar plenamente de un personaje principal más.

Il y a le Ciel et la Terre, les vivants et les morts toujours là, il y a ce dont on fait partie, qui nous dépasse et dont on dépend, la Nature, une sorte de divinité laïque qui est ici un **personnage à part entière**.

Personaje de pleno derecho, afirma Irène Sadowska;¹⁹⁴ afirmación con la que estamos totalmente de acuerdo y que pasamos a analizar pormenorizadamente.

La Naturaleza, y por ende la tierra en la que sucede la historia, es un personaje que determina la historia. Al inicio de la obra lo comprobamos como una declaración de intenciones:¹⁹⁵

Ésta es una historia de la tierra y el cielo. El cielo ha escondido la lluvia porque la tierra ha escondido la cara de un muchacho muerto.

Cielo y tierra como elementos de la naturaleza; y lluvia como una de las manifestaciones del firmamento, que en este caso no se produce por la vileza cometida a un joven inocente.

La tierra dividida en cuatro saquitos, provenientes de cuatro lugares: la de los viñedos del teso, la de los encinares, la del olivar de la vega y la de los almendros. De la enumeración las tres primeras pertenecen a las afueras del pueblo, la última se encuentra en el lugar principal de la acción.

194. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La Terre, Brûler la mémoire, La Mémoire de l'eau/ Le Bateau enchanté*. Préface de Irène Sadowska, pág. 9.

195. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*. Caos editorial, Madrid, 2002, pág. 7. El subrayado es nuestro.

Montoncitos de tierra que sufren cambio del «antes» al «ahora». En este proceso de transformación encontramos la de estar protegido por un murallón de piedra; amén del deterioro sufrido por la sequía:¹⁹⁶

No me has traído **tierra de los encinares**. Ya no te acuerdas.

Había un murallón de piedra.

No pasa nada. Lo puso el tío. Le ha dado por ahí. No le vayan a comer las bellotas.

[...]

Pensé que a lo mejor la había vendido.

Nadie compra nada. **La tierra sin agua no vale dinero**. Ya **hace años que el polvo del camino se salió de madre y se confundió con la tierra de los campos. Parece que pisamos ceniza**.

La encina es símbolo de solidez, longevidad y fuerza. Su presencia en la literatura es inconmensurable; sin embargo rescatamos un fragmento de un poema de Miguel de Unamuno, titulado “El mar de encinas”:

Y no palpita, **aguarda en un respiro**
de la bóveda toda el fuerte beso,
a que el cielo y la tierra se confundan
en lazo eterno.

Aguarda el día del supremo abrazo
con un respiro poderoso y quieto
mientras, pasando, mensajeras nubes
templán su anhelo.

Las palabras de Pilar que hemos destacado “La tierra sin agua no vale dinero. Ya hace años que el polvo del camino se salió de madre y se confundió con la tierra de los campos. Parece que pisamos ceniza” se relacionan directamente con las destacadas en el poema de Unamuno “aguarda en un respiro a que el cielo y la tierra se confundan en lazo eterno”. Porque existe una ruptura entre el cielo y la tierra dentro de la obra que nos ocupa, porque el día de la muerte del muchacho el

196. *Op. cit.*, pág. 14. El subrayado es nuestro.

cielo se cerró herméticamente y castigó a la tierra negándole el néctar de su vientre en forma de lluvia.

La tierra de los encinares es, pues, el reflejo del castigo al que se ve sometido el pueblo. Y es esta tierra la que aguanta en su deterioro por la fortaleza del tipo de árbol: la encina, que resiste perfectamente a épocas largas de sequía.

Los otros dos saquitos de tierra que pertenecen en el «ahora» a las afueras del pueblo, y lo que se nos dice de la tierra de los almendros:¹⁹⁷

La que meto en estos saquitos es de más lejos. **Me la traen para saber cómo está la tierra que tenemos fuera del pueblo, y la de los almendros.** ¿Sabes dónde están los almendros?

Al lado del frontón.

Ven, trae la mano. **Ésta es la de los almendros, que ya casi no sirven. Como está dentro del pueblo es tierra sucia,** sirve poco, tiene cal, mira, si aprietas el puño te quedan blancas las uñas, ¿lo ves? **Esta otra es de los viñedos del teso.** Desde el teso, si vas muy temprano, puedes ver todo el campo blanco, por el helor. Es muy bonito. **Pero la tierra del teso ya no es de este pueblo.** ¿Te ha dicho tu padre cómo sabes cuándo te has salido del pueblo?

No.

Por las campanas. Cuando no se oyen las campanas estás fuera de las tierras del pueblo.

¿Y esta otra?

Ésta es del olivar de la vega. A los ojos de Pilar vuelve el color mineral del miedo.

A Pilar le traen tierra de fuera del pueblo ya en el tiempo dedicado al «antes», pero no es hasta el tiempo dedicado al «ahora» en el que encontramos referencias de su significado. En el tiempo pasado María se dirige a Miguel diciéndole “es la hora de la tierra”, como un ritual, un ritmo casi mecánico que da cadencia a los días.

197. *Op. cit.*, pág. 39. Diálogo entre Juan niño y Pilar. El subrayado es nuestro.

Esa necesidad de Pilar por saber el estado de la tierra de distintos puntos de sus propiedades pone de manifiesto, por un lado, el poder matriarcal al que nos referíamos en líneas anteriores; por otro lado, una referencia casi velada a una simbología que va más allá de lo particular, que alude a la Tierra como parte de un cosmos. En este último sentido cabe destacar la separación, el elemento limítrofe que se establece entre el microcosmos del pueblo y el resto del mundo. La particularidad que se dirime de esta separación dará sentido a la Naturaleza como personaje principal, aspecto que defendemos en este apartado. El pueblo, delimitado por un murallón de piedra, el frontón que deja dentro a los almendros frente al resto de árboles, ambos delimitan una zona en la que la lluvia brilla por su ausencia.

La tierra de los almendros “como está dentro del pueblo es tierra sucia, sirve poco”, refuerza la idea del castigo en el que se ve sumergido el pueblo. Este árbol se ve directamente afectado por la escasez de agua, hecho que le impide florecer en las estaciones de crecimiento de la flor. La simbología que se alude a estos bellos árboles se relaciona con la juventud y el amor juvenil. Tal vez en esta obra el castigo de estas tierras tiene su origen en la muerte prematura del joven. Pozo, un joven al que se le arrancó de la vida muy temprano, al que no se le permitió llevar a cabo su pasión por María, a la que deseaba en silencio y con la que soñaba a diario.

La tierra de los viñedos del teso “ya no es de este pueblo”, lo cual significa que en otro tiempo lo fue. Ese tiempo relacionado con el pasado revela el cambio que se produce en el espacio a raíz de la trágica muerte de Pozo. Entendemos que ya no pertenece al pueblo porque allí sí que llueve. Parece que de las palabras de Pilar se deduce claramente la línea divisoria que la Naturaleza, en este caso el cielo, traza después del terrible suceso.

Por último habla de la tierra del olivar de la vega y “a los ojos de Pilar vuelve el color mineral del miedo”. El miedo porque sabe que allí está enterrado el cuerpo del muchacho, esperando justicia y denuncia del crimen sufrido. El olivo, el último olivo en el que la tierra esconde la cara del muchacho muerto, es símbolo de la paz.

Pozo se nos presenta a lo largo de la obra como torpe, animal, “un hombre que parece destinado a matar a otro hombre de un mal puñetazo” pero que en la pelea que lo lleva a la muerte no ejerce esa fuerza, no se defiende. Por tanto, un ser pacífico que es enterrado bajo el árbol que simboliza la paz.

La tierra, como espacio que determina la historia, remite a su vez a cierta obsesión por el telurismo,¹⁹⁸ en el que los personajes se ven influenciados por el lugar que habitan. En este caso desde el título mismo, con referentes constantes: “es la hora de la tierra”, los saquitos de tierra de diferentes lugares, así como la significación de haber dado tierra, que no sepultura, al muchacho sobre el que recae el crimen que se denuncia en esta obra.

Otros espacios que encontramos en la obra y que cabe señalar son el lugar donde se ensaya la ceremonia y las dehesas.

En primer lugar el lugar donde se ensaya la ceremonia:¹⁹⁹

Una **estancia oscura y grande, excavada en la roca**. Algún objeto recuerda un antiguo uso industrial, pero ahora sólo sirve para almacenar aperos, trozos de máquinas, **restos de naufragio de la tierra**. Humedad. Vaho.

La descripción nos evoca un submundo, como un lugar que debe guardar los secretos —o crímenes— que allí acontezcan. Un espacio sumergido en la oscuridad, en las tinieblas de la Razón, y por tanto en la ignorancia, donde se llevará a cabo la muerte de Pozo.

En ese lugar ensayan la ceremonia, como un rito, como una tradición. Parece aludir a la Semana Santa, teniendo en cuenta que hemos situado como

198. PÉREZ RASILLA, Eduardo: “El teatro de José Ramón Fernández. La muerte y la memoria”. *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, núm. 2, año 2004, págs. 36-41. “La obsesión por la muerte va así unida a lo telúrico desde los títulos -La tierra, La hierba, o incluso El silencio de las estaciones, Para quemar la memoria, Las manos, etc., y se manifiesta en un lenguaje de inequívocas resonancias y en el empleo de un tiempo que no avanza o que retorna inevitablemente, un tiempo más mítico que cronológico, más poético que realista”

199 FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*, Caos Editorial, Madrid, 2002, pág. 8. El subrayado es nuestro.

probable la zona de Andalucía. Si bien José Ramón Fernández no pretende que se pueda identificar una zona geográfica determinada.²⁰⁰

Dentro de este espacio cobran especial importancia los palos que utilizan en los ensayos de la ceremonia, puesto que fueron tallados por el padre de Miguel, Juan:²⁰¹

Fernando coge a Miguel y se lo lleva aparte. ¿Es que no le tienes respeto a las cosas? ¿Cómo se te ocurre dejar a ese subnormal que juegue con los palos?

Qué pasa.

Joder, qué pasa. Son los palos de la ceremonia. Son, fíjate, los palos que labró tu padre a mano para la ceremonia.

Se desprenden de estas palabras una fuerte importancia relativa a los objetos, una creencia que leemos en *J'attendrai*:

Las personas que no están siguen estando en los objetos; lo leí hace años, creo que en Proust, y creo en ello más que en ninguna religión

En su particular manera de intimidar y dominar a Miguel, Fernando remite a su padre porque sabe lo que el hijo siente por él. A través de los palos se rememora y hace presente Juan, muerto ya hace años, de forma que Miguel queda inmovilizado por el recuerdo y atravesado por el sentimiento de aversión que su tío le tiene a Pozo.

Los palos cobran vital importancia porque serán el arma utilizada para matar a Pozo. Si atendemos al uso primigenio de estos instrumentos, tallados expresamente para una ceremonia religiosa, podríamos afirmar que se produce inequívocamente el refrán: “a Dios rogando y con el mazo dando”. Los palos se utilizan para transportar la imagen del Cristo, en la semana grande de la Iglesia que celebra la muerte y resurrección de Jesucristo. Contrasta fuertemente que en

200. Cuaderno pedagógico n.14 del Centro Dramático Nacional, pág. 15. En una entrevista realizada a José Ramón Fernández.

<http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/14-LA-TIERRA-09-10.pdf>

201. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*. Madrid, Caos Editorial, 2002, pág. 4.

una ceremonia que venera el amor del hijo de Dios que muere por nosotros, dentro de la religión católica cristiana se mate a un pobre muchacho inocente. Usar los objetos pensados para rendir culto a Dios en un crimen bárbaro es, cuanto menos, irónico, y nos invita a la reflexión.

También los palos, al ser labrados por el padre, nos recuerdan que la muerte de Juan quedó sin culpable reconocido: un coche lo atropelló y se dio a la fuga. Una tierra bañada por la sangre de inocentes cuyas muertes han quedado huérfanas de justicia durante años.

Por lo que respecta a las dehesas, como lugar acotado en el que se encuentran los toros; es el espacio que propiciará la cogida de Miguel dejándolo cojo de por vida. Una zona cercada, al aire libre donde los animales pastan y campan a sus anchas, no están hacinados y encerrados como destino alimenticio, y por tanto existe cierta "libertad". En dos ocasiones se allana la propiedad privada: una para afeitar al animal y que así sea menos peligroso; otra para torearlo y hacer la luna.

Invadir la libertad de los toros bravos en las dehesas se debe interpretar desde dos perspectivas, ambas relacionadas con el respeto. Irrespetuosidad hacia la naturaleza, en este caso a los astados; irreverencia hacia la propiedad privada. En este segundo caso se advierte por parte de Fernando, inductor del allanamiento, una prepotencia extrema que desafía a todo lo que le rodea.

Vemos por tanto cómo el espacio adquiere una relevancia máxima, nos extiende un abanico de significación que no podemos dejar pasar inadvertido. La cuidada escritura de José Ramón Fernández, la perfección de la que gusta tanto, es una clara marca de su pluma. Y es por ello que hemos de analizarlo en todas sus obras.

4.4.5. Exhaustividad documental. Importancia del lenguaje específico. Amor por el lenguaje

La tierra es paradigma de esta constante en la escritura de nuestro autor. Si existe una obra que lleve al máximo exponente el amor por el lenguaje, la importancia del lenguaje específico y la exhaustividad documental, es ésta la primera que encontramos. Después, en *La colmena científica o el café de Negrín* lo veremos igualmente.

La primera pista de este hecho nos la da el propio Fernández:²⁰²

La tierra tiene muchos lazos con *Las manos*. Por un lado obviamente el mundo rural, pero sobre todo **mi interés por el estudio del idioma**. Ya en *La tierra* estuve estudiando y experimentando con la lengua, con los sonidos; palabras concretas que había ido tomando de aquí y allá.

Erudito de la lengua, “ratón de biblioteca” como apuntábamos anteriormente, amante de la lengua castellana en definitiva. Su acercamiento hacia el lenguaje es reflexivo y analítico:

Bucear en la riqueza del idioma me ofrece además la posibilidad de estudiar, dentro de la filosofía del lenguaje, si la palabra hace el objeto o el objeto hace la palabra. Un ejemplo fácil de entender es que el idioma inglés sólo tienen dos palabras para distinguir distancias, este y aquel *this* y *that*, y en español tenemos tres *este*, *ese* y *aquel*, tres maneras de medir. **De algún modo la palabra te da una posibilidad de aprehender una realidad.**

“Aprender una realidad”, ¡bella intención! La visión de nuestro dramaturgo en lo tocante al mundo en el que vive, a la realidad que nos rodea es tan comprometida que se sumerge en el idioma castellano para hacérselo llegar palmariamente; consiguiendo así la reflexión de los receptores.

202. Cuaderno pedagógico n.14 del Centro Dramático Nacional, pág. 15. En una entrevista realizada a José Ramón Fernández.
<http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/14-LA-TIERRA-09-10.pdf>

Y no sólo la reflexión, sino la belleza. La riqueza de un idioma abre posibilidades de aprehender la realidad, pero también otorga al que domina el lenguaje la capacidad de obtener sublimidad, belleza en estado puro.

En primer lugar hablaremos de exhaustividad documental. José Ramón Fernández es aficionado al mundo del toreo, hecho que no le da todos los términos a los que se refiere en la obra. Se documenta, analiza, estudia y sintetiza acerca de los toros, desde los bravos de las dehesas, hasta los toreros famosos y las escuelas de renombre. Leemos términos propios del toreo:²⁰³

Trincherazo: Pase que se realiza con la mano derecha, teniendo la muleta baja para recortar el paso del toro.

Naturales: ausencia de la espada para montarla en la muleta y de esta forma extender su superficie; se realiza el pase únicamente con la muleta colgando del estaquillador. Es un pase de alto riesgo, donde el torero ofrece al toro la menor superficie posible de engaño .

Ayudados: son los que hacen intervenir ambas manos, al sujetar una la muleta y otra el estoque.

Meter el pico: Cuando el torero se cruza, y considerando que la muleta debe ser una prolongación del brazo, cabe que el conjunto quede ligeramente oblicuo a la embestida del toro.

Medias verónicas:²⁰⁴ un lance igualmente dado a dos manos, que se inicia como la verónica, pero que termina con un recorte de la misma a media ejecución, de manera que el capote se ciñe al cuerpo del torero, dando salida al toro. Se suele utilizar en quites y en remates de una serie de verónicas u otros pases de capa. Juan Belmonte fue su inventor y su más brillante ejecutante.

203. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*. Madrid, Caos Editorial, 2002, pág. 10. Cabe destacar que los términos referentes al mundo del toreo han supuesto un verdadero quebradero de cabeza para los traductores.

204. *Op. cit.*, pág. 12.

Así mismo consignas por parte de Pilar a su hijo acerca de cómo torear correctamente:²⁰⁵

Dónde has visto torear de esa manera. Claro, en la televisión. Tú lo que tienes que hacer es echar para adelante la pierna contraria, no echar la otra para atrás. Y en el pase de pecho el codo tiene que tocar pelo, trae, así, lo ves, se tiene que manchar la manga y la chaquetilla. Con la muleta en la mano, Pilar tiene el peso de un dios. Se te tiene que bañar el hígado en la sangre del animal.

El lenguaje propio del toreo, pues, que para la mayoría de los lectores/espectadores es totalmente desconocido y extraño.

Con respecto al amor por el lenguaje:²⁰⁶

[...] son cosas que uno va descubriendo en este castellano riquísimo y precioso. **Tresbolillo**, por ejemplo, es una forma de plantar en triángulo. Se trata de un tesoro lingüístico que se va perdiendo. Pensando en chavales de 17, 18 años, son palabras que ellos no conocen pero que es posible que usaran sus abuelos y pueden ser un lazo de unión con ellos. Recuerdo por ejemplo, en *Las manos* utilizamos una palabra que a mí me descubrió una tía muy anciana a la que yo quería mucho, que es *zaquizamí*, desván. Es una palabra, obviamente árabe, que se utiliza en la zona de Zamora y Salamanca.

[...]Mi interés en el estudio del lenguaje se ha centrado también en la comunicación. Los personajes de *La tierra* no son elocuentes. Nosotros mismos, en nuestra comunicación con los demás tampoco somos elocuentes. Normalmente cuando queremos decir algo importante nos faltan las palabras, no nos sale lo que queremos decir, decimos una tontería, no acabamos las frases. Poder ajustar el idioma a esta realidad y que sonase bien y que resultase hasta donde se pudiera poético, era el desafío de este trabajo.

205. *Op. cit.*, pág. 10.

206. Cuaderno pedagógico núm. 14 del Centro Dramático Nacional, pág. 16. En una entrevista realizada a José Ramón Fernández.
<http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/14-LA-TIERRA-09-10.pdf>

Como él mismo nos relata: estudio del lenguaje, ajustar el idioma a la realidad y que resultase poético; un desafío. Una obra que escribe por gusto y como declaración de intenciones acerca de lo que en ese momento consideraba que era la escritura teatral.²⁰⁷ Así pues, un amor por el lenguaje que recupera palabras: “teso”, “helor”, “tresbolillo”, “zaquizamí”; un amor por el lenguaje que busca la belleza y que acepta un desafío: escribir en versos endecasílabos, aspecto que pasamos a comentar.

El endecasílabo es el verso usado en los sonetos y es este tipo de métrica el usado como ritmo del alma. Proveniente del italiano *sonetto* y éste del latín *sonus* que significa “sonido”, se considera un tipo de composición que suena bien, de lo que en época de Lope de Vega y Calderón se deduce que aquello que tiene un buen sonido será verdad. A sabiendas de estas características Fernández utiliza este verso para que sus personajes hablen cuando lo que dicen tiene una relevancia y un poder de verdad absolutos. Encontramos en las siguientes intervenciones el uso de este tipo de verso:²⁰⁸

Ha vuelto María. **Por eso vengo a hacerte una visita.**

[...] **Desde la noche que te dimos tierra.**

[...]

Tengo una culpa tan grande

que nunca he vuelto a hacer daño a nadie

ni un daño pequeñito.

Nunca sonrío, nunca soy amable,

Nunca me niego a hacer lo que me piden.

Estas palabras que pronuncia Miguel ante el lugar donde está enterrado Pozo, las que hemos destacado, son claro ejemplo de lo que venimos comentando.

207. “*La tierra* es la consecuencia de mi modo de entender el teatro. Pocos textos míos son tan radicales, porque *La tierra*, en el momento en que la escribí, tenía algo de manifiesto. Un manifiesto sencillo que decía: «Puedo escribir con absoluta libertad porque hay directores de escena y actores que harán con mi escritura materia de escenario, porque desde esa misma libertad serán artistas, creadores, traducirán estas palabras en gesto, en luz, en movimiento, en sensaciones. No tengo que explicarles nada, tengo que ofrecerles un mundo para que lo habiten, para que sean sus dueños.»

208. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*. Madrid, Caos Editorial, 2002, págs. 33 y 34. El subrayado es nuestro.

El endecasílabo otorga ritmo al alma de Miguel y de ésta nace la verdad que le angustia. Es el momento del «ahora» en el que el joven se decide a confesar y así devolver la lluvia al pueblo: “Voy a dejar que la lluvia te moje la cara.”

Así mismo Pilar, cuando habla con Mercedes en el «ahora», demuestra esa angustia y verdad de su alma con las siguientes palabras:²⁰⁹

Hija, yo
sé que has tenido que tragarte mucho,
y que yo he sido mala contigo,
que no te he mirado nunca.
[...] Me parece que nos queda poco
Que va a pasar algo. Puede estar cerca la lluvia,
o puede que yo me haya vuelto loca,
o que me haya muerto ya, porque
hablo con los muertos como si nada.
Tráeme más pastillas de éstas, hazme ese favor.
De verdad que no puedo soportarlo.

Y al final de la obra, es Pilar la que vuelve a utilizar el endecasílabo como solución final ante el arresto de Miguel. Como matriarca y persona de autoridad dice:²¹⁰

Era una canción inglesa. Mi madre me dijo que
podría tener días como éste.
Éste no es el peor de los días.
A tu hermano no lo van a matar.
Y a lo mejor cuando pague se cura de lo que tiene.
¿Y nosotras?
¿Qué?
¿Qué vamos a hacer nosotras?
Primero pensar. Y después morirnos.

209. *Op. cit.*, pág. 40. El subrayado es nuestro.

210. *Op. cit.*, pág. 44. El subrayado es nuestro.

El final de la obra es ambiguo pero no llama a la esperanza, si bien podemos rescatar la figura del niño Juan, que viendo cómo su padre paga por un crimen cometido le da el ejemplo que el pueblo necesitaba. Viene a cerrar un círculo iniciado con la muerte del abuelo, que fue atropellado por un coche que se dio a la fuga. Los atropellos, sean estos con coche o sea una paliza que deriva en asesinato, deben ser denunciados, para imponer justicia y que los hacedores paguen por ello.

4.4.6. Intertextualidad avezada e Intertextualidad cercana.

Encontramos en *La tierra* una clara Intertextualidad Avezada referente al mundo del toreo. Como apuntábamos en el eje anterior, el gusto por los toros no dan de sí para entender y saber todos los elementos que encontramos en la obra. Sirvan de ejemplo los términos específicos que hemos comentando en relación a la exhaustividad documental. Trataremos aquí ciertas referencias que remiten a toreros que entendemos no todo el mundo conoce y la significación que adquiere ser nombrados en la historia.²¹¹

Quiero que vaya a la escuela del Batán, donde el Yiyo y Sandín.

[...]

Sale Miguel y enciende la radio. Una locutora sin alma habla acerca de la muerte de el Yiyo.

Las referencias a un torero que se formó en una escuela de tauromaquia de Madrid, que a día de hoy sigue vigente. Que Pilar quiera que vaya a esa escuela y se forme como el Yiyo, tiene carácter premonitorio, puesto que Miguel sufre una cogida y si bien no muere, será un muerto en vida. La referencia a la muerte de este torero sitúa el año del «antes» en la obra, puesto que el torero murió en una cogida el 30 de agosto de 1985.

Estos elementos pasarán desapercibidos para la gran mayoría de los lectores y/o espectadores; siendo relevante sólo para aquellos aficionados que recuerden —por haber visto en la televisión o escuchado en la radio— la fatídica corrida de toros.

La música, marca de la escritura de Fernández, está presente también en esta obra. La primera canción remite a Los Waterboys y su canción *The whole of the moon*, que habla de una fantasía en la que la amada siempre va por delante del

211. *Op. cit.*, págs. 18 y 21. El subrayado es nuestro.

músico que le canta:²¹² “Yo hablaba sobre alas y tú sencillamente volabas. Yo he visto el resplandor y tú has visto la Luna entera”; a través de la letra se define el sentimiento y la vitalidad de María.

La segunda vez que María está escuchando música suena Franco Battiato:²¹³

«Veni l'autunno, scura più prestu, lálbiri peddunu i fogghi e accunincia a scola; dal mari gà se sentunu i riuturi.

[...] Messumuka issmi khalifa adrussu 'allurata al 'arabiata likulli schain uactin ua azan»

Cuya traducción es:

«Llega el otoño, anochece antes, los árboles pierden las hojas y empieza el colegio; desde el mar se escucha el estruendo del viento.

[...] ¿Cómo te llamas? Me llamo califa. Estudio la lengua árabe. Para cada cosa hay un momento y una llamada. Todo es sueño salvo la espera anunciada.»

La música de Battiato habla del paso del tiempo, del otoño como esa estación de transición entre el verano y el invierno en el que se vuelve al colegio, a la rutina. Se acaba un ciclo y empieza otro. El hecho de que María guste de Battiato, gran cantautor italiano, demuestra la mirada que proyecta María hacia el exterior. María a través de la radio y la música, principalmente, escapa a través de la imaginación del lugar en el que se halla.

Frente a esa libertad que le otorga la música extranjera a María encontramos el sentimiento que le genera a Miguel, cuando al escuchar estos fragmentos de Battiato dice:²¹⁴

¿Ya estás otra vez con los putos moros?

[...] Esa música no hay quien la soporte.

212. *Op. cit.*, pág. 11.

213. *Op. cit.*, pág. 27.

214. *Íbidem.*

Lo externo, lo de fuera, genera en Miguel un rechazo, al menos desde que se junta con los otros muchachos de la ceremonia. Parece que Miguel está anclado al pueblo, a su tradición y a las costumbres del lugar. Su vínculo con la tierra y el mundo del toreo —tradición— choca con las ansias de libertad de María.²¹⁵

La siguiente ocasión en que María se relaciona con la música pertenece al «ahora», justo al final de la obra:²¹⁶

La radio suena, tenue y distorsionada, apenas audible, a la entrada de la casa. Van Morrison deja caer las palabras como si supiera lo que está pasando.

[...]

La radio deja de sonar.

La mano de María acaricia la espalda de su madre. ¿Sabes lo que decía la radio?

Pilar mira a María. No responde. Sólo se mueven sus manos, enredándose en el pelo de Mercedes.

Era una canción inglesa. Mi madre me dijo que podría tener días como éste.

Se refiere en esta ocasión a *Days like this*,²¹⁷ una canción de Van Morrison a través del estribillo “mi madre me dijo que habría días como éste” refuerza la idea de que tenemos en nuestra mano el aprender de las circunstancias. La máxima que se repite para sentirse mejor al final de un duro día es rechazada por el cantante. Éste, endureciéndose a sí mismo contra las decepciones, no quiere sentirse bien en días buenos. La enseñanza que podemos obtener de esta canción es la constatación de saber que siempre habrá días malos, así pues, es cuestión de asumirlo.

El uso de esta canción al final de la obra no es casual. Cuando Pilar dice “éste no es el peor de los días” remite al pasado —puesto que peores días fueron el de la cogida y el del crimen sobre Pozo— y también se refiere a un futuro: “A tu

215. “María ve salir a su hermano y trata de recordar en qué momento ha empezado a odiar aquella casa. Hasta la estación hay sólo un paseo de media hora.” [...] María enciende el aparato y deja que su dedo haga bailar los silbidos; [...] se detiene su mano en una de las muchas músicas árabes que suenan, después de despreciar varias voces en español, dando noticias.” *Op. cit.*, pág. 28.

216. *Op. cit.*, págs. 43 y 44.

217. La canción se convirtió en un himno oficial del movimiento pacifista de Irlanda del Norte, y la Oficina de Irlanda del Norte la usó junto con *Brown Eyed Girl* como tema musical para un anuncio de televisión que pedía un alto el fuego.

hermano no lo van a matar. Y a lo mejor cuando pague se cura de lo que tiene.” Si bien *La tierra* es una tragedia, de algún modo el futuro se vislumbra un poco esperanzador si pensamos en que el remedio a la angustia de Miguel puede estar en pagar por la muerte del joven.

La música que acompaña a Miguel durante la obra es de carácter español. En primer lugar en el tiempo dedicado al «antes» en un momento en el que está con Pozo:²¹⁸

Por los labios de Miguel se pasean unas alegrías de Camarón, «yo pegué un tiro al aire, cayó en la arena, **confianza en el hombre nunca la tengas**».

Es un momento en el que Pozo y Miguel están fumando y hablan de la muerte de Juan, el padre de Miguel. Parece explicación y premonición al mismo tiempo: de un lado se explica que no se puede confiar en el hombre, puesto que en el caso del atropello huye. De otro lado nos alerta acerca de Miguel, dado que participa en la brutal paliza que los muchachos de la ceremonia propinan a Pozo causando así su muerte, no lo impide, no lo denuncia durante años; confianza en el hombre, pues, nunca la tengas.

Fernández se sirve de las canciones para marcar el tono del momento. Miguel vuelve a aparecer cantando, en esta ocasión se encuentra ante el olivo bajo el cual está enterrado Pozo. En esta ocasión se trata de hacer ver el nerviosismo y estado de angustia en que se halla Miguel:²¹⁹

Miguel, junto al último de los olivos de la vega. Ha bebido hasta borrar sus ojos. Entre sus dientes se enredan unas alegrías de Mercé, se ríe de su propia torpeza, «Una vez que te dije *péiname juana*, me tiraste los peines por la ventana». Habla con el suelo que hay bajo sus pies.

218. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*. Madrid, Caos Editorial, 2002, pág. 16. El subrayado es nuestro.

219. *Op. cit.*, pág. 33.

Lo destacable en este fragmento alude al estado de embriaguez, sin el cual tal vez no sería capaz de dirigirse al muchacho muerto. De ahí que cante unas alegrías que no tienen demasiado sentido en ese momento.

Caso de intertextualidad avezada encontramos en la página catorce donde Pilar dice “Ésta es tierra para el águila” que remite al poema de Antonio Machado “Por tierras de Castilla”²²⁰ en el que leemos:

Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta
—no fue por estos campos el bíblico jardín—:
son tierras para el águila, un trozo de planeta
por donde cruza errante la sombra de Caín.

Machado critica duramente el carácter del español y la dejadez con la que la tierra ha sufrido dicho carácter. “Son tierras para el águila”, “por donde cruza errante la sombra de Caín”, dibuja un paisaje desolador²²¹ sin posibilidad de futuro esperanzador. Ésta es la relación que une el poema de Machado con la obra de Fernández.

Referencias al mundo del toreo como intertextualidad avezada, debido a que no todas las personas tienen por qué conocer:²²²

María le ha traído a Miguel un regalo. Un vídeo con la corrida de Julio Aparicio en la feria de San Isidro de 1994.

[...] Mientras la máquina repite el movimiento angelical de Julio Aparicio y deja oír los comentarios de Antonio Chenel, **en la cabeza de Miguel hay un grupo de hombres encapuchados que ensayan una ceremonia**. Mueven los palos con ritmo majestuoso, **golpean el suelo, dejan caer los palos sobre la espalda de un muchacho con la lentitud de los sueños, con la exactitud del infierno.**

220. MACHADO, Antonio: *Antología poética*. Biblioteca Edaf. Madrid, 2003, pág. 110. El subrayado es nuestro.

221. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*. Madrid, Caos Editorial, 2002, pág. 14: “Parece que pisamos ceniza”,

222. *Op. cit.*, págs. 32 y 33. El subrayado es nuestro.

El visionado del vídeo que le regala María a Miguel le sirve a éste para recordarle el pasado. Como apuntábamos en líneas anteriores parece ser la visita de María la que remueve la culpa de Miguel y lo que de alguna forma lo empuja a confesar el crimen de Pozo. Se relaciona así la muerte del muchacho con el mundo del toreo; más allá de dejar de torear por su cojera, los toros le recuerdan la muerte del joven y acucian en su interior el sentimiento de angustia vital y culpabilidad.

También relacionado con el mundo del toreo encontramos nombres como Alvarito Domecq, el Gallo y Juan Belmonte. Se refiere a ellos el difunto Juan, en una conversación con su viuda Pilar. Los dos últimos diestros fallecieron en los años 60 y forman parte de los nombres famosos dentro del mundo del toreo. A través de la historia que nos cuenta Juan, entendemos la pasión que siente Miguel por este mundo, atribuyendo así la culpa de todo al padre.²²³

Referencias al mundo del fútbol como Intertextualidad cercana son los nombres de Butragueño y Mijatovic, cuando el niño Juan habla con su abuelo muerto.²²⁴

Intertextualidad Avezada al final de la obra, con una frase que remite a *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare, Acto III, Escena XIII,²²⁵ en la que Cleopatra pregunta: “¿Qué haremos, Enobarbo?” a lo que éste contesta: “Pensar, y morir.” Cabe destacar en este punto que si bien durante una temporada incluía frases escogidas de la dramaturgia shakesperiana, ésta resulta un poco forzada; como diríamos coloquialmente: la introduce “con calzador”. Produciría a bien seguro un extrañamiento en el receptor, desconocedor más que probablemente de la referencia del gran dramaturgo inglés.

La última palabra que encontramos en muchas de sus obras es el vocablo “Vale”, usado por Cervantes en *El Quijote* y con el que le gusta finalizar a nuestro autor.

223. *Op. cit.*, pág. 36, en palabras del muerto Juan: “la culpa de los toros a lo mejor la tengo yo.”

224. *Op. cit.*, pág. 34.

225. SHAKESPEARE, William: *Antonio y Cleopatra*. Madrid, Cátedra Letras Universales, 2001, pág. 449.

La intertextualidad referida a otras obras de Fernández, lo que se puede llamar “unas obras llaman a otras” también tiene su hueco en esta obra. El momento en el que Fernando y Pilar juegan a la petanca e ignoran la presencia de Juan, el marido muerto de Pilar; se relaciona con *Para quemar la memoria*, en la que Amparo y Emilio ignoran la presencia de Alberto Monte.

También el tema referido a la mala sangre remite a *Para quemar la memoria*, puesto que Monte tiene la sangre envenenada. Es como si los personajes que adolecen de cierta moralidad se viesen determinados por una característica genética —*Para quemar la memoria*— o de conjunto —como en el caso de *La tierra*.

Por último los elementos paratextuales, que si bien son desconocidos por los espectadores, sí tienen importancia para el lector. Los nombramos aquí como elemento que remite a una intertextualidad avezada, pero no los analizamos de nuevo porque ya lo hicimos en el inicio del estudio de esta obra.

4.4.7. Simbología/Evocación poética a través de las didascalias. Evolución a lo largo de estos veinte años de escritura.

La tierra es un caso especial dentro de este eje; junto a *Nina* y a *Mi piedra Rosetta* es una declaración de intenciones acerca de cómo entiende José Ramón Fernández el teatro:²²⁶

Desde el punto de vista formal *La tierra* parece una mezcla entre una novela y una obra de teatro ¿se trata de un experimento teatral?

De algún modo **en esta obra había algo de declaración de principios de lo que pienso que debe ser el teatro a estas alturas de la historia. No podemos escribir igual que cuando el oficio de director de escena no tenía estatus como creador y el de los actores era más o menos discutido, de tal manera que sólo se planteaba la capacidad artística del escritor.** Una de las grandes revoluciones del teatro en el siglo XX es que el director de escena toma claramente la categoría de artista, de creador y los actores siguen en ese camino. De esta forma **el autor tiene la maravillosa oportunidad de decir en el texto: *llueve a Dios dar agua* y ya habrá alguien que se encargue de que llueva en el escenario. No tiene que indicar cómo ni explicar nada. Simplemente puede ofrecer un sueño para que ellos lo habiten.**

Así pues nuestro dramaturgo escribe con total libertad, lo que quiere escribir y cómo quiere escribirlo. Esto demuestra plena confianza en el equipo que va a llevar a cabo la representación de la obra, puesto que él no impone su visión:²²⁷

Me parece interesante presentar un texto en el que director y actores puedan decidir qué partes se guardan para sí y qué partes se convierten en diálogo; hay frases que pueden ser dichas por el personaje o pensadas por él, incluso que pueden ser dichas por un personaje u otro. **Las didascalias, las acotaciones no**

226. Cuaderno pedagógico núm. 14 del Centro Dramático Nacional, pág. 17. En una entrevista realizada a José Ramón Fernández.

<http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/14-LA-TIERRA-09-10.pdf> El subrayado es nuestro.

227. *Op. cit.*, pág. 17. El subrayado es nuestro.

son propuestas directas; lo que hacen es conformar la realidad que luego los actores pueden desarrollar. Por ejemplo un párrafo de la obra dice *María sigue mirando hacia fuera; se va percatando de la herrumbre del columpio, de los árboles talados de la alameda, de las casas nuevas.* Eso no lo vamos a ver, pero puede ocurrir que haya otro personaje al lado de María que vaya narrando lo que ella ve, o puede que esto ayude a la actriz que encarna a María a transmitir la sensación de nostalgia del momento. **Es una propuesta muy abierta y en cierto modo es una declaración de amor a los actores y al oficio de director de escena.**

Decide además no utilizar apenas elementos de puntuación como son signos de exclamación o de interrogación, ni guiones para indicar la intervención de los personajes; las acotaciones —imposibles como veremos— se entremezclan con los diálogos:²²⁸

Continuando con el aspecto formal de la obra, está escrita sin marcar los diálogos, en ocasiones las acotaciones no se distinguen de estos, no hay interrogaciones... ¿Puede hablarnos de ello?

La obra no tiene signos de interrogación. No hay comas. Estoy proponiendo una manera de decir. A mí me cuesta mucho poner signos de exclamación e incluso colocar las preguntas entre signos de interrogación. **Me parece que es una manera de explicar al actor que no quiero énfasis; que en escena se hable como hablamos normalmente, dejando caer las palabras, no terminando las frases.** Esto significa una gran confianza en que los actores van a llenar el escenario de miradas y de silencios. **Parece un poco raro que lo diga yo desde la escritura, pero entiendo que en la escena la palabra tiene que aparecer cuando no queda más remedio.** Muy a menudo el gesto, la acción, la pura presencia del actor es suficiente. **Si este texto fuese una partitura tendría marcados muchos silencios.** Hay una cierta disposición en algo parecido a versículos de tal manera que es muy habitual el punto y aparte que no es frecuente en teatro. El punto y aparte en un texto teatral se usa para indicar que ha terminado el discurso de un personaje y empieza el de otro.

228. *Op. cit.*, págs. 17 y 18. El subrayado es nuestro.

La lectura de la obra implica concentración por parte del lector, puesto que como bien explica Fernández, no hay signos de interrogación ni hay marcas de entrada de uno u otro personaje. El salto de línea —o punto y aparte— nos da en muchas ocasiones la réplica del personaje anterior. Pero por el camino se intercalan didascalias imposibles que a menudo nos hacen perder el hilo de la historia. Por lo que respecta a la representación, será fácil seguir las intervenciones puesto que hay actores que realizan este cometido.

No estamos de acuerdo con parte de la declaración de nuestro dramaturgo en esta entrevista que hemos rescatado para el análisis de este eje. No creemos que “en la escena la palabra tiene que aparecer cuando no queda más remedio”. Es más, venimos defendiendo el poder que tiene la palabra en los escritores de la promoción de Fernández, y de cómo su teatro es un teatro que da importancia al texto, a la palabra.

Defendemos, pues, que nuestro dramaturgo siente pasión por la lengua castellana, por el origen de los vocablos, por el lenguaje que utilizan sus personajes... ¿Cómo puede al mismo tiempo afirmar que la palabra debe aparecer cuando no hay más remedio? Entendemos que por el gran amor que profesa por los actores y directores, pero ello no resta el que critiquemos esa declaración en concreto.

Ahora bien, esta libertad de la que él habla ha llevado a muchos a preguntarse por la existencia de mescolanza de géneros literarios en esta obra:²²⁹

La obra se puede leer como una narración, como una novela corta. No me gusta entrar en la división de géneros.

He dicho en ocasiones que **el mejor teatro de Max Aub está en sus novelas**. Marcar un género por la forma externa es algo que conviene ir dejando atrás. Me gusta mucho la idea de la dramaturgia; tomar unos materiales literarios, históricos y convertirlos en textos para la escena. Este es un texto para la escena y lo único que precisa es el trabajo del director y los actores. Se lo podría haber puesto más

229. *Op. cit.*, pág. 18. El subrayado es nuestro.

fácil y adoptar la forma tradicional *Personaje-texto* y marcar los diálogos. En el teatro también ha habido tendencias. Ha habido épocas con acotaciones inmensas, Eugene O'Neill por ejemplo, creaba personajes a los que oíamos lo que decían y lo que pensaban. Entre los griegos nos encontramos textos que son pura poesía. **En otras obras mías he evitado todas las didascalias, todo lo escrito es texto para ser dicho. En este sentido el momento actual nos da a los escritores la oportunidad fantástica de ser absolutamente libres.**

En *La tierra* nuestro dramaturgo se siente libre, de manera que hace lo que le nace en ese momento, aunque esto haga a muchos dudar de si pertenece al género dramático o no.²³⁰

Una vez establecida la visión de José Ramón Fernández con respecto al uso de las didascalias en esta obra, pasemos a ver detenidamente algunas de ellas. Si les hemos otorgado el nombre de “imposibles” es porque son realmente difíciles de representar, están enfocadas a motivar en el actor un recuerdo que se transforme en su representación. O tal vez a ser dichas en off, dependiendo de la decisión que tome el director de escena.

La primera larga acotación se encuentra al inicio de la obra:²³¹

Ésta es una historia de la tierra y el cielo. El cielo ha escondido la lluvia porque la tierra ha escondido la cara de un muchacho muerto.

Para los espectadores pasa inadvertida, a no ser que se incluya con la presencia de un narrador en off o un actor que haga las veces de su personaje y de transmisor de estas palabras. Lo que resulta evidente e innegable es la fuerza poética que se desprende de ésta y de la mayor parte de las didascalias que trataremos en este eje. Poesía que se pierde muy probablemente el espectador, puesto que nos resulta difícil de imaginar que se lleven a escena todas.

230. “Y eso es *La tierra*: un texto dramático en estado puro”. Palabras de Luis Miguel González Cruz en *Primer Acto*, núm. 276, Madrid, 1998, pág. 49; haciendo una crítica del texto en defensa contra aquellos que la tildaron de no pertenecer al género dramático.

231. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*. Madrid, Caos Editorial, 2002. pág. 7.

Como el texto está plagado de este tipo de acotaciones, hemos escogido aquellas cuya fuerza poética o narrativa sobresale de entre las demás. Es el caso de la *dramatis personae*, en la que encontramos más bien una descripción al uso de novela.

Ya dijimos que la obra está dividida en veintitrés escenas, de las cuales catorce pertenecen al «antes» y nueve al «ahora». La primera escena, perteneciente al tiempo pasado, nos desvela a Pozo con una de estas acotaciones imposibles: “En su expresión puede más la indiferencia del sirviente que el asombro del espectador”.

La segunda escena comienza con una didascalia que remite al género narrativo con toques de lirismo: “**A esta hora de la tarde, el tiempo se detiene a esperar.**” Para los lectores, si no pasa desapercibida, es como un toque de ritmo, al igual que la frase “es la hora de la tierra”. Imprimen en la obra una sensación de quietud, de inmovilidad, que marca el matiz pertinente en la comprensión de la obra.

Continúa la escena con una descripción que no se limita a dibujar los objetos sobre el escenario; deja libertad de acción al equipo que represente la obra: “Algo así como un cuarto para un hijo que no se llegó a tener.”

El personaje de María aparece en escena por primera vez y “se mueve sin rumbo, como buscando algo que la pueda reconocer”. Hecho que una actriz tendrá que interiorizar y más tarde exhibir con gestos, con actitud corporal, porque es una de estas acotaciones complicadas —imposibles— de las que venimos hablando. Hasta llegar en su conversación con Mercedes a la siguiente: “**A María le empieza a doler el tiempo**”. Hagamos un alto en el camino y reflexionemos... ¿No es acaso claramente impracticable esta acotación? En una novela estamos acostumbrados a leer que existe “un ojo” que todo lo ve, que todo lo sabe: el narrador omnisciente. En el teatro no es una costumbre, es algo más inusual —que no una novedad de nuestro dramaturgo; sino una característica poco común. Es este apunte el que dará a la actriz encargada de encarnar a María la que deba digerir estas palabras y

hacerlas vivas en el escenario. Para los lectores es un aviso de que el tiempo va a jugar un papel importante en la historia. Porque a María le pesa la vida, le duele el tiempo que parece haberse detenido en ese lugar.

La siguiente acotación es la que utiliza como ejemplo Fernández en la entrevista a la que nos referíamos en líneas anteriores:²³²

María sigue mirando hacia fuera; se va percatando de la herrumbre del columpio, de los árboles talados en la alameda, de las casas nuevas. **Le invade poco a poco una profunda sensación de desamparo.**

La tercera escena nos habla de Pozo, con descripciones igual de imposibles que la primera; por tanto no incidiremos más en ello. Pero sí debemos comentar la que sigue: “El sol es joven y se posa con dulzura en los hombros de los dos muchachos. Es el movimiento lo que les hace sudar”, explicación que no podemos percibir en la representación, por tanto el texto siempre resulta una gratificación.

Con respecto a Pilar vamos a encontrar muchas didascalias imposibles y no sólo referidas a la descripción del personaje. “**Pilar mira a su hijo y piensa en su marido muerto**”. Esta didascalia nos resulta premonitoria de tragedia y es en la lectura donde encuentra su máxima significación, sin lugar a dudas.

Cuarta escena que da comienzo a una descripción imposible:²³³

La habitación de arriba. Todo era igual. Apenas la blancura del visillo habla de **la inocencia del tiempo, que no ha comenzado a correr, porque todavía no ha pasado nada.**

Lamentablemente estas aportaciones poéticas, que dan belleza a la obra, se pierden en la representación. A no ser que se les dé relevancia siendo dichas por un narrador —en off por ejemplo— en el escenario.

232. *Op. cit.*, pág. 9. El subrayado es nuestro.

233. *Op. cit.*, pág. 11. El subrayado es nuestro.

El tiempo referido al «ahora» aparece por primera vez en la quinta escena, que tiene como protagonistas a madre e hija: Pilar y María. Extensa descripción de la situación en que se encuentra Pilar, de cómo la tragedia minó su salud. Conviene destacar una didascalia:²³⁴

El día que ocurrió todo, se le torció la boca y el entendimiento, empezó a no distinguir los sueños, empezó a ver a los vivos y a los muertos con la misma claridad. **La conversación se hace lenta, por la hora del día, por la inexistencia del tiempo.**

Una vez más la referencia al tiempo, que no existe, sobre todo en el ahora, como castigo de lo que sucedió, por la muerte de un inocente que no fue denunciada.

Pilar “**ríe con dulzura, para borrar el sabor acre de sus ojos ciegos**”; es una didascalia poética, que ofrece una imagen sinestésica repleta de significación. Y a buen seguro no se encontrará en una puesta en escena. Por ello nos reafirmamos en contradecir a Fernández. La palabra es importante, porque ofrece infinidad de colores, de apreciaciones, de matices que se pierden en la representación; por muy buen elenco actoral que haya es utópico pensar que un gesto de la actriz que dé vida a Pilar consiga esta imagen. Sin lugar a dudas nos transmitirá sensaciones, pero no la misma que las palabras escogidas por nuestro autor.

La didascalia del final de la quinta escena es irrealizable a todas luces:²³⁵

Mientras tanto, en alguna parte de la tierra, o tal vez en el fondo de los ojos de María, varios hombres entierran un cuerpo junto a un árbol.

Inaprensible para la actriz que represente al personaje de María; ni con gestos, ni actitud corporal... Es imposible, sin más. Y hay en ella referentes al núcleo de la tragedia: el cuerpo de Pozo yace bajo tierra junto a un árbol.

234. *Op. cit.*, pág. 13. El subrayado es nuestro.

235. *Op. cit.*, pág. 16. El subrayado es nuestro.

Todo el primer párrafo de la sexta escena, que vuelve a corresponderse con el tiempo pasado, es una didascalía de carácter narrativo:²³⁶

La pared y el suelo están frescos en la sombra. Casi fríos. El suelo está ardiendo dos metros más allá, donde nada lo protege del sol, **un Sol cruel que está en todo lo alto como un castigo**. Miguel y Pozo están apoyados en la pared, dejando que sus ojos se encandilen con el reflejo del sol en la tierra. Comparten un cigarrillo. **Fuman con tal lentitud que se podría pensar que puede durarles toda la tarde**. Miran al frente como si el de al lado no existiera. [...] **Es una hora de sangre espesa**.

Una vez más la sangre como recurso que da lugar no sólo a una significación, sino a múltiples, por lo que se refiere a las personas que residen en ese pueblo, por el matiz que le imprime al tiempo y por las características que de esa enfermedad se derivan.²³⁷

Didascalía relacionada con el mundo de la novela, con descripciones que dibujan en la imaginación del lector la situación concreta:²³⁸

María ha salido a la puerta y **mira a Pozo con la misma ternura que si viese a su perro volviendo después de un chapuzón en la acequia**. Pozo se avergüenza por la presencia de María. Juan, el marido muerto de Pilar, ha levantado la vista de su tarea, ha entrecerrado los ojos para alcanzar a ver a Pozo y ha sonreído en un gesto cercano al de su hija.

[...] Los ojos de Pozo se quedan en la puerta donde se ha ido María hasta que en su cerebro logran calar las palabras de la muchacha. Coge de nuevo los sacos y **se marcha con la tristeza de un cíclope**.

236. *Op. cit.*, pág. 16. El subrayado es nuestro.

237. La sangre espesa: el incremento de las células sanguíneas hace la sangre más viscosa (espesa), provocando derrames cerebrales, y daño en los tejidos y en los órganos. Puede entenderse que Pilar sufre un episodio de este tipo, o una trombosis; ambos relacionados con la sangre.

238. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*. Madrid, Caos Editorial, 2002, pág. 20.

En la novena escena, la cual pertenece al tiempo del «ahora», encontramos una didascalia de tono poético:²³⁹

Mercedes quiere recordar con María que fueron amigas del alma y que, antes que nada, en esa casa estuvo María, su prima María; **Mercedes quiere abrazar a María con sus palabras pero el aire está lleno de ponzoña y los abrazos están prohibidos, porque todo el mundo sabe lo que pasó y el silencio es como la savia de las hortigas.** Mercedes no sabe decir te he echado mucho de menos.

[...] María trata de ver lo que miran los ojos de su hermano, **más allá del lugar donde se mecían los álamos blancos.**

José Ramón Fernández utiliza la gran mayoría de didascalias para dar voz a los sentimientos de los personajes. Este sentir íntimo que nos ayuda a comprender mejor la psicología de los personajes, probablemente se pierda en la representación. A través de este estudio queremos poner en valor la simbología de las didascalias por su forma y su fondo; contradiciendo así de manera velada a la propuesta de nuestro dramaturgo.²⁴⁰

A lo largo de esta novena escena recorreremos el interior de muchos de los personajes, gracias a las acotaciones:²⁴¹

Mercedes recoge la mesa y **no quiere volver al lugar que le quema los ojos.**

[...] María no sabe bien a qué ha venido. **María haría cualquier cosa por no ver cómo se ha desvanecido la alegría de la carne de su prima. María no quiere ver que el cuerpo de Mercedes parece cubierto de ceniza.**

[...]

239. *Op. cit.* Pág. 23. El subrayado es nuestro.

240. José Ramón Fernández en la entrevista que hemos comentado anteriormente hablaba de la necesidad del silencio, más que de las palabras. No compartimos su visión, puesto que la mayor riqueza de *La tierra*, más allá del conflicto y la denuncia, reside en el lenguaje, el léxico escogido. En la representación se perderán muchas de estas didascalias, lo cual es una pérdida de la belleza de la obra. Plantear la lectura personal –íntima- o dramatizada son dos soluciones posibles a ese problema.

241. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La tierra*. Madrid, Caos Editorial, 2002, pág. 24. El subrayado es nuestro.

El silencio se ha dejado caer sobre la Tierra como si se hubiera detenido.

[...]

Mercedes quiere dejarlo estar. Piensa que es fácil marcharse y luego decir cómo se tenían que haber hecho las cosas. Sale y **deja sola a María**, que juega con las migas que quedan sobre el mantel y **escucha su corazón vacío**. Mercedes entra de nuevo y le pone a María sobre los hombros una de sus chaquetas. Aprovecha el gesto para abrazarla. María besa la muñeca de Mercedes. Creo que me voy a echar un rato. María se cruza con su madre, que sale de la habitación con el gesto abrumado, **como si los sueños fuesen sólidos y le hubieran aplastado la piel contra los huesos**.

Estamos convencidos de que esta escena representada sin un narrador en off pierde en relevancia y en significación. Es más que evidente que no se puede transmitir todo lo que propone Fernández en las didascalias, por más que el elenco actoral sea excelente. *La tierra* es teatro, no tenemos ninguna duda, pero es un teatro que como arte gana más en su lectura, por los elementos que estamos comentando. Se obtiene más beneficio como lectura interior, o para lecturas dramatizadas; o una representación que lleve a cabo de manera fluida las acotaciones, verbalizándolas.

La undécima escena comienza:²⁴²

Es el final del crepúsculo. El Sol acaba de meterse por el horizonte. María ha pasado unos minutos sentada, **viendo incendiarse en oro los cristales de la casa**.

Y finaliza:²⁴³ “Llega Miguel. **Descubre el cuerpo de María en los ojos de Pozo.**”

Se trata de una escena sin apenas diálogo en la que María está sola, pone música y baila hasta que se percata de la presencia de Pozo. Una escena para que

242. *Op. cit.* Pág. 29. El subrayado es nuestro.

243. *Íbidem.*

veamos el deseo que el joven muchacho siente por ella. Un momento del periodo temporal dedicado al «antes» y dirigido a que entendamos por qué la vuelta de María al pueblo nueve años después moverá a Miguel a confesar la muerte de Pozo.

Un lugar oscuro y húmedo como el infierno, un lugar que parece que sólo se pudiese ver desde la perspectiva de una serpiente. ²⁴⁴

Así comienza la duodécima escena. Imagen simbólica que demuestra gusto por la aprehensión de la realidad a través del lenguaje mezclado con la capacidad lírica de multiplicar las sensaciones.

La siguiente ocasión en que encontramos una didascalia digna de ser comentada remite a la escena decimoquinta. En esta ocasión Fernández se sirve de la acotación para narrarnos algo ocurrido en un pasado que se ubica entre el «antes» y el «ahora»:²⁴⁵

María y Miguel están solos en la casa. María le ha traído a Miguel un regalo. Un vídeo con la corrida de Julio Aparicio en la feria de San Isidro de 1994. **Miguel vio la corrida en un bar del pueblo, desde un rincón, tratando de evitar los comentarios de todos. Cuando terminó la faena de Aparicio, se metió en el retrete para poder llorar a gusto.**

[...]Mientras la máquina repite el movimiento angelical de Julio Aparicio y deja oír los comentarios de Antonio Chenel, **en la cabeza de Miguel hay un grupo de hombres encapuchados que ensayan una ceremonia.** Mueven los palos con ritmo majestuoso, **golpean el suelo, dejan caer los palos sobre la espalda de un muchacho con la lentitud de los sueños, con la exactitud del infierno.**

Volvemos a insistir en la imposibilidad de aprehender toda la obra y la significación a través de la representación, a no ser que haya una narración en off. Estas dos acotaciones que hemos elegido son muestra de la importancia de las didascalias en esta obra. De no ser por ellas no sabríamos la vergüenza y angustia

244. *Op. cit.*, pág. 29. El subrayado es nuestro.

245. *Op. cit.*, pág. 32.

que siente Miguel cada vez que ve una corrida de toros; o que el mundo del toreo pasó de ser sueño e ilusión para tornarse pesadilla y desesperanza.

En la escena decimoséptima cabe destacar la acotación que nos revela información sobre Juan, el difunto marido de Pilar; así como la premonición que de las palabras del muerto se derivan:²⁴⁶

Frente a ella está Juan, el muerto, **el carpintero que mejor arreglaba las astas de los toros. Tiene una gracia triste en los ojos.**

[...]

Juan ha visto el pánico en los ojos de Pilar. Ese pánico sin defensa, el miedo de un inocente, el miedo de los niños y los tontos.

[...] Juan comienza a liarse un cigarro. Pilar lo mira, perpleja, **deseando haberse vuelto loca y que no sea verdad lo que le ha dicho. Deseando con todas sus últimas fuerzas que la lluvia vuelva a pasar de largo.**

La decimonovena escena, perteneciente al «antes» es toda una larga acotación:²⁴⁷

María habla por teléfono en la cabina, **bajo un sol de bronce**. Habla con el hombre al que ama. Ha pasado la vergüenza de contestar cuando su mujer ha dicho quién es. Ha dicho está Pablo y **se le ha cortado el aire**. Han pasado muchos minutos hasta que la mujer ha dicho un momento. Se ha puesto el hombre y María pregunta qué ha pasado. El hombre responde de modo evasivo y María sigue preguntando lo que ya sabe. El hombre dice que se va, que lo trasladan, que no se volverán a ver. **En las pestañas y en los labios de María se confunden el sudor y el llanto.**

La importancia de la didascalia reside en los elementos que hemos destacado. Si no nos percatamos en la representación del calor que puede llegar a estar soportando María, la acotación final puede interpretarse únicamente como las lágrimas del amor; perdiéndose así la imagen que nuestro autor quiere

246. *Op. cit.*, pág. 35. El subrayado es nuestro.

247. *Op. cit.*, pág. 38. El subrayado es nuestro.

transmitir: “se confunden el sudor y el llanto” une a María con la naturaleza, los sentimientos de su alma con la meteorología; sudor y lágrimas comparten elementos químicos en su composición —agua y sales minerales.

La vigésima escena nos muestra el sentir de Mercedes:²⁴⁸

Mercedes está harta de vivir. Fuma como si quisiera matar al cigarrillo.

[...]

Mercedes mira por primera vez a Pilar y ve el pánico en los ojos acuosos de su suegra. Coge el papel de su mano y sale apretando los dientes y cagándose en Dios.

Las últimas dos escenas de la obra nos aportan didascalias que son poesía y como tal, simbólicas y bellas:

La mañana es hermosa como una manzana recién abierta.²⁴⁹

[...]

Mercedes mira a Miguel con el terror helándole la piel. Miguel bebe el último sorbo de su botellín y **se levanta con la calma de un muerto.** Se dirige hacia la vega y roza la mano de su mujer sin mirarla. Mercedes comienza a llorar, sus ojos sobre la espalda de su marido, **sus lágrimas mezclándose con el agua de una dulce lluvia inesperada.**²⁵⁰

También encontramos en estas palabras un ritmo fúnebre, como si la descripción aludiese a un baile, en el que cuerpos vagaran errantes hacia la muerte. Miguel se va a entregar, Mercedes lo sabe y su cuerpo lo asume como un final —con la tristeza que se siente cuando fallece alguien cercano. Muestra de ello además es la acotación imposible que encontramos en la última escena:²⁵¹

248. *Op. cit.*, pág. 39. El subrayado es nuestro.

249. *Op. cit.*, pág. 41. El subrayado es nuestro.

250. *Op. cit.*, pág. 43. El subrayado es nuestro.

251. *Íbidem.*

Mercedes deja escapar un alarido que sus piernas no pueden sostener. Las otras mujeres la toman por los brazos. Pilar sostiene la cara de Mercedes entre sus manos, sobre su regazo. Mercedes solloza palabras incomprensibles. **El niño parece una estatua de piedra.** El coche se va sin hacer ruido. **Llueve con mansedumbre sobre los vivos y sobre los muertos.** La radio suena, tenue y distorsionada, apenas audible, a la entrada de la casa. **Van Morrison deja caer las palabras como si supiera lo que está pasando.**

Las imágenes que se desprenden de la lectura de esta última escena, son reveladoras. La desesperación extrema de Mercedes, la estupefacción del niño, que no entiende nada... La lluvia, con la simbología de caer sobre los vivos y sobre los muertos —matiz importante que puede perderse en la representación. Por último la música que pone el tono del momento, la canción *Days like this* de Van Morrison, que parecen encerrar el momento en un círculo perfectamente avenido a las circunstancias.

Como conclusión a este eje decir que esta obra destaca por esta constante, por encima de las demás. Marca un antes y un después en la escritura de nuestro dramaturgo, que encuentra en las didascalias una manera particular de decir y de hacer teatro.

Veamos una entrevista en relación al tema de las didascalias:²⁵²

A la pregunta: ¿En el caso en que has asistido a talleres o cursillos de escritura teatral, te parece que estas formaciones han podido influir de algún modo en tu escritura actual (al nivel de las acotaciones en particular)? Nuestro dramaturgo responde:

En el asunto de las didascalias ha tenido que ver Marco Antonio (Parra) no porque él trabaje sobre ellas de un modo parecido al que yo lo hago, pero sí en su **concepción del teatro como una actividad pariente del sueño que negocia permanentemente con la poesía.**

252. Revista Digital www.ensentidofigurado.com, Enero/febrero 2012.

Estas palabras nos sirven para justificar plenamente el eje que nos ocupa y que hemos desgranado especialmente en *La tierra*, donde el tono lírico domina la gran mayoría de las didascalias que encontramos.

La entrevista plantea la cuestión de la función de las didascalias. “En tus obras, ¿qué función o funciones cumplen las acotaciones? ¿En caso de ausencia de acotación cómo se colma este vacío didascálico?” José Ramón Fernández propone:

Como he dicho, son tan parte de la obra como los diálogos. **Las acotaciones “tiñen” la obra, busca el ritmo, el clima, el universo en que respiran los personajes.** A veces, esas funciones están dentro de los textos de diálogo. Además, hay algo que me gusta hacer, que he usado en varias obras: un personaje dice “Mira” y describe el espacio, el paisaje que ve otro personaje, las acciones que no vemos.

Es más que evidente que en *La tierra* las acotaciones nos dan el ritmo —por la ausencia de tiempo, por ejemplo; el clima —narrativo e íntimo— y el universo que respiran los personajes —con respecto a las referencias del paisaje, entre otros. Por tanto la presencia de didascalias de carácter simbólico que remite a la poesía, es un elemento capital dentro de esta obra y motivo de querencias o desaveniencias por parte del colectivo crítico teatral; pero esto lo veremos con respecto a la representación y recepción de la obra en su apartado correspondiente.

Por último, una reflexión interesante acerca de los géneros literarios, puesto que nuestro autor es filólogo y en su escritura no sólo influye el género dramático, sino también el narrativo y el lírico:

¿Existe un deseo de escribir tus acotaciones partiendo de otros géneros? ¿Por qué?

Por supuesto, **en mis acotaciones hay una querencia, una proximidad, por la narración; incluso, por la poesía. Eso ha llevado a que algunas personas,**

cuando han leído mis textos, no hayan tenido claro en qué género encuadrarlas.

Para nosotros es incuestionable que *La tierra* pertenece al género dramático; si bien en ella hay elementos propios de la narración y de la poesía. Pero dichos elementos no le restan carácter dramático, más bien le otorgan un valor añadido del cual disfruta el lector principalmente. José Ramón Fernández concede libertad al director de escena y al equipo actoral: de ellos dependerá que esta singularidad de la obra se lleva a cabo en la representación o no. Más allá de esta decisión o de la recepción que la obra cause en los espectadores, *La tierra* es un texto dramático complejo, singular y lleno de posibilidades, gracias, precisamente, a este particular uso de las didascalias.

4.5 Puesta en escena y recepción

En primer lugar veremos el Programa de mano y ficha técnica:

REPARTO (POR ORDEN ALFABÉTICO)

Muchacho 2

Sergio Álvarez

Muchacho 3

Gabriel Andújar

Juan

Joel Guijarro Javier Macarrón

Pozo

Mariano Llorente

Pilar

Nieve de Medina

Pablo

José Melchor

Muchacho 1

Vicente Navarro

Fernando

Francisco Olmo

María

Marta Poveda

Miguel

Raúl Prieto

Muchacho 4

David Rubio

Mercedes

Andrea Soto

Espectro de Juan

Julio Vélez

EQUIPO ARTÍSTICO

Escenografía y Vestuario

Elisa Sanz

Iluminación

Pedro Yagüe

Música original

Eliseo Parra

Profesor de toreo

Iluminado Ménez Sebastián

Ayudante de dirección

Elvira Sorolla

Ayudante de escenografía y vestuario

Almudena Bautista

Realización de escenografía

Simcid, SL y Sfumato, CB

Alquiler de vestuario

Sastrería Cornejo, SA

Realización vestuario (sayales ceremonia)

Miguel Crespí

Efectos especiales

Efe X Efectos especiales

Utilería

Mateos, El Molino, Espartería J. A. Sánchez, Julio Algaba

Fotos

David Ruano y Paco Amate

Diseño de cartel

Isidro Ferrer y Sean Mackaoui

La tierra. Del 19 de noviembre al 27 de diciembre de 2009.

Finalista Premio Tirso de Molina, 1998.

La grabación que hemos utilizado es del día 2 de diciembre de 2009. CDT

Teatro Valle-Inclán. Sala Francisco Nieva.

Dirección de Javier G. Yagüe.

Javier G. Yagüe hace una propuesta fidedigna al texto de José Ramón Fernández. En ella podemos seguir palabra a palabra el texto de nuestro dramaturgo. Apenas se aprecia un salto en una de las escenas, de la octava pasa a la décima.

Las acotaciones acerca de la historia las verbaliza en voz alta Juan, el marido muerto de Pilar. Las que se refieren al personaje de María, son oralizadas por la misma, que además, marca el «antes» y el «ahora» pasando del pelo suelto y ropa liviana —propio de más juventud— a llevarlo en un moño y una chaqueta. El tránsito de cada uno de los personajes se realiza a través del vestuario y de la actitud corporal: Pilar viste como un hombre y aparece casi siempre de pie, erguida, cuando la acción corresponde al antes y para los momentos del ahora apenas se está de pie y aparece andando con dificultad o sentada, con una toca sobre el cuerpo, que nos recuerda a las abuelas de los pueblos cuando se sentaban a tomar la fresca. Miguel en el ahora viste oscuro, cojea y sus palabras pesan, como muestra del peso del crimen; frente al antes donde viste con una camisa blanca.

Hay un cambio en la elección de las canciones en la puesta en escena. En la decimosexta encontramos que canta “yo pegué un tiro en la arena, confianza en el hombre nunca la tengas” en vez del “péiname Juana” que propone nuestro

dramaturgo. En esta escena Miguel habla a Pozo, enterrado a los pies del olivo. Cabe destacar la angustia del personaje perfectamente interpretada por el actor, Raúl Prieto. El fantasma del padre muerto está en la escena, como en todas en la representación,²⁵³ de manera que imprime más dramatismo a la escena. Cuando Miguel dice “Voy a traer el agua. Voy a dejar que la gente sepa lo que te pasó. Voy a dejar que la lluvia te moje la cara” el actor que hace del espíritu de Juan parece celebrarlo con un baile sobre el que derrama arena, como símbolo de la lluvia.

Cuando el fantasma de Juan habla con su nieto un foco los ilumina a los dos, con una luz blanquecina, como de sueño —como cuando Pozo sueña con María— porque el mundo de los muertos se parece al de los sueños. Cuando habla con Pilar, después de irse el nieto, esa luz ilumina el suelo del escenario, y como de soslayo, a los personajes. Pilar —como novedad— llora y dice “no, no, no” entre sollozos cuando Juan le revela que “puede que mañana llueva”. Y una canción, que habla de que la luna llora y las estrellas tiritan, pone el tono trágico al momento.

Las escenas en que llevan a Miguel a casa tras la cogida, la llamada de María al sargento de la guardia civil, que ella narra para que el espectador sea consciente, el momento de la paliza... Todas y cada una de las escenas siguen el patrón establecido por la obra escrita, de manera que la palabra —ayudada por la puesta en escena— es la clave para ponernos en situación acerca de los acontecimientos.

Por poner “un pero”, un “esto no es como lo imaginábamos” destacar negativamente la decisión del director para con el personaje de Pozo y las escenas en las que aparece. Creemos exagerado al máximo —de manera que nos resulta

253. Esto marca una diferencia con respecto al texto. En palabras de Javier G. Yagüe: “El personaje de Juan es importante porque coloca la obra en cierta atmósfera de realismo mágico donde los vivos y los muertos conviven. Juan aparece en algunas escenas pero mi idea es darle una presencia mayor y convertirle en un testigo de todo lo que sucede. Se dirigirá al espectador dando su punto de vista sobre lo que va sucediendo. Siguiendo el espíritu de la obra, no tenemos intención de hacer un corte radical entre los vivos y los muertos. Juan puede ser visto y mantiene conversaciones con alguno de los vivos. Me parece éste un mecanismo que intenta traducir poéticamente algunos comportamientos que se dan en la vida cotidiana; es frecuente que las personas recordemos a los que no están y establezcamos con ellos una especie de diálogo interno imaginando conversaciones. De alguna manera la obra recrea esta necesidad y es lo que intentaremos reflejar en la escena”. Cuaderno pedagógico n.14 del Centro Dramático Nacional, págs. 29 y 30. En una entrevista realizada al director del espectáculo.

insoportable— el presentarlo como un discapacitado mental.²⁵⁴ En nuestra lectura de la obra, en nuestro particular imaginario, Pozo es un ser inofensivo por la ignorancia de lo que es la maldad, pero no por ignorante debido a una gran discapacidad psíquica. Y el trato que recibe por parte de Fernando, repitiéndole una y otra vez las cosas, es innecesario y pesado. Porque además el texto no lo marca, en ningún momento.

No creemos necesario extendernos mucho más en este apartado, puesto que no constituye de modo alguno decisión de nuestro dramaturgo.

A continuación pasamos a hablar de **las críticas** que en su día recibió la obra:²⁵⁵

Tres autores de los 80 en los teatros institucionales²⁵⁶

<http://www.artezblai.com/artezblai/la-tierrajose-ramon-fernandez.html>

Creado en 15 Enero 2010

David Ladra

[...]

1/ La tierra de José Ramón Fernández

La gente aquí tiene la sangre espesa y mala. Pero hay que joderse porque nos ha tocado este agujero.

Es un drama oscuro el que José Ramón Fernández publicara a finales de 1998 en las páginas de la revista Primer Acto. Un drama rural que no bebe de las fuentes cristalinas de la tragedia mediterránea lorquiana sino de aquellas aguas, mucho más revueltas y ponzoñosas, que afloraron en nuestra escena al comienzo del pasado siglo con autores como Guimerà o Benavente y se perpetuaron, a partir de

254. En *Mi piedra Rosetta* utilizaremos el término “diversidad funcional” para hablar de personas con diversas capacidades sensoriales o motrices. En este caso no querríamos hablar de Pozo con un término peyorativo, al menos no desde nuestra lectura de la obra. Sin embargo, la puesta en escena parece imprimir esa característica en el personaje.

255. La mayoría de periódicos reseñaron el estreno como noticia. Hemos escogido una crítica extensa –de la que hemos eliminado fragmentos– pero que supone una autoridad dentro de nuestro país.

256. Fecha de consulta 15 de enero de 2010. El subrayado es nuestro.

Enlace: <http://www.artezblai.com/artezblai/la-tierrajose-ramon-fernandez.html>

los años treinta, no tanto en el teatro como en el cine de realizadores como Florián Rey, Nieves Conde, Juan Antonio Bardem o Mario Camus. Y es que **hay mucho de guión cinematográfico en aquel texto que entonces nos planteara José Ramón, en donde las acotaciones escénicas y las intervenciones de los personajes forman un conjunto continuo que se manifiesta en escena mediante un encadenamiento de secuencias que recuerda la manera de contar del cine en blanco y negro de los años cincuenta, técnicas de “flash-back” incluidas.** No cabe duda de que el autor “ve” su obra como una cinta de celuloide que se proyectara en su cabeza y desea trasladar esa proyección al imaginario del lector sin tener que esperar a que el azar o el sosegado turno del escalafón oficial (once años ha tardado La tierra desde su publicación a ser representada en el teatro de Lavapiés) doten un presupuesto para ponerla en escena, como si el tiempo transcurriera para la obra de un autor contemporáneo como para la de un Cervantes, un Calderón o un Lope que, habiendo cerrado definitivamente la suya, nada pierden por esperar (los que perdemos somos nosotros por ignorarla).

Pero, ¿qué ve el espectador en esa cinta que tanta congoja le provoca? Una tierra y un cielo siempre a la greña, una pidiendo agua y el otro mudo, encapotado por esas nubes negras de sequía que nunca descargarán donde hagan falta. Y entre el cielo y la tierra, los hombres solos. Desolado paisaje del solar patrio que, tras don Francisco de Goya y Lucientes, nos legaron la retina, la pluma y el pincel de los escritores y artistas del 98 y contra el que luchamos desde entonces en nombre de una pretendida modernidad que nos hace correr detrás de un tren, el del progreso, que siempre nos deja en el andén. Porque esos personajes de La tierra que intentan sobrevivir en ese áspero pueblo de la mitad meridional de España — Pilar, la madre; Miguel, el hijo que quiso ser torero y salió cojo de una capea bajo la luna; María, la hija que se fue a Madrid y vuelve ahora para la comunión de su sobrino; la prima Mercedes, la que se casó con Miguel y lleva la casa tras el percance; el padre, Juan, ya muerto, que viene por las tardes a echar un pito y charlar un rato con su mujer; o ese “santo inocente”, retrasado y ciclópeo, que es el Pozo — están aquí, con nosotros, desde hace mucho tiempo y, a pesar de los goles, los encestes, los “set-points”, las europas o las enrevesadas estadísticas, no parece que nos vayan a dejar en un buen rato. En el fondo, se encuentran bien a gusto en esta tierra de toros, ceremonias, guardias civiles y cadáveres por enterrar como dios manda. Campos cubiertos de encinares, almendros, viñedos y olivares (¡ay, Federico!) donde conviven o conmueven muertos y vivos, fantoches y fantasmas

que no nos dejan descansar. Como el de Juan, que cruzaba la comarcal un tanto ido y lo atropelló un coche que no se paró, o el del Pozo, que ofició de chivo expiatorio y fue sacrificado en una “ceremonia” de esas que tanto gustan en los pueblos, o los de esos cientos y cientos de cadáveres que andan por ahí, tirados, en los arcones de nuestras carreteras. De ese hervor de una tierra mil veces removida nace la angustia que el texto de *La tierra* provoca en el lector. Texto antiguo, sin duda, que bien podrían haber firmado algunos de nuestros dramaturgos de la generación realista, un Martín Recuerda, un Gómez Arcos, un Mañas... Bien escrito, como procedente de un autor que hace poco — y con la inestimable ayuda de una intérprete enorme — nos hizo comprender qué quería decir “ser o no ser” en Hamlet. Y con algún tachón como se debe: alguna imagen tópica, alguna ingenuidad como pudiera ser el don de lenguas de María o algún exceso de carga literaria en algunos pasajes que, mira tú por dónde, son los que más despuntan por su valor dramático en la función (la vuelta a casa en metro al salir del trabajo, el viernes por la tarde en Madrid). Y todo bien tensado por un halo poético que lo mantiene en pie desde el principio al fin.

Y sin embargo, **el tránsito que lleva de la lectura a la puesta en escena no es todo lo fluido que podría haber sido. Ni que decir tiene que el montaje de Javier G. Yagüe es, como todos los suyos, excelente y que sus intenciones y su visión del drama coinciden plenamente con los propósitos del autor, por lo que habría que preguntarse por las razones que hacen que la representación no termine de encajar del todo con lo prometido por el texto.** Lo inmediato sería culpar de esa falta de sintonía a los actores, en cuanto éstos no se adecuaran convenientemente a sus papeles. Pero, **aunque la actuación de alguno de ellos fuera mejorable — me estoy refiriendo en especial a las de la pareja Juan— Pilar, en cuanto puede que a ambos les falte una mayor corporeidad y cierta enjundia, y a la del Pozo quien, aún respondiendo al físico de hombretón que describe el autor, podría haberle sacado más partido a su papel simbólico de cabeza de turco (en realidad, él es el toro que se sacrifica en nuestra “fiesta”) — el conjunto coadyuva eficazmente a la comprensión de la obra.** Por otra parte, escenografía, movimientos, luces y proyecciones están perfectamente ajustados a las inexistentes condiciones escénicas de la sala Francisco Nieva del teatro Valle-Inclán del CDN (¡un teatro construido de nueva planta!) de modo que tampoco se podrían achacar a fallos de estos elementos los ya mencionados desajustes.

Y es que las posibles discordancias provienen, al menos desde mi punto de vista, de la propia condición de texto-guión de la que se hablaba al principio. Como en el teatro de Valle, en La tierra la didascalia no sólo acompaña al texto que dicen los personajes sino que forma parte entera de él. De ahí viene ese aliento poético del que antes se hablaba. Así, los personajes se mueven en un entorno dramático muy marcado por las propias acotaciones:

Mercedes ofrece a María la punta de una sábana. ¿Me ayudas? / Las mujeres cogen una sábana por sus esquinas y la doblan. / No se les ha quitado el apresto. / María va a unir las dos esquinas de la sábana. Mercedes le corrige. / Así no, por debajo. / Doblan otra sábana en silencio. Mercedes coloca las sábanas cuidadosamente. María, mientras tanto, se apoya en la pared que da al balcón y mira hacia fuera. Hay una mujer sentada abajo, junto al huerto. Una mujer mayor, con el pelo gris, la piel renegrida, las manos tristes. Es Pilar, la madre de María y suegra de Mercedes. Pilar parece estar mirando hacia el balcón. / Mercedes dobla las piezas más pequeñas. / Mercedes dice Hay que bajar dos mantas. / (...) / Nos está mirando. / Hace años que no ve. / A María le empieza a doler el tiempo. (La tierra, Escena 2).

Pareciera que la cámara de Víctor Erice estuviera siguiendo a las tres mujeres a medida que transcurre la escena. De hacerlo, estaría transcribiendo al pie de la letra y sin ningún problema el guión del autor mediante un único plano-secuencia. Pero, ¿cómo llevar esa transcripción no a un medio virtual, como es el cine, sino a otro material como es la escena? Ni más ni menos que “representándola”, me dirían ustedes. Y ahí es cuando **surgen los problemas, porque una cosa es el lenguaje de la narración, que es el del cine, y otra muy distinta la textura dramática que conforma el teatro. Porque en vez de ir a cosa hecha, como parecería aquí a primera vista en cuanto la atmósfera del drama ya está especificada en el libreto, para materializarla sobre la escena el director tiene primero que desmontar un todo que ya era autoportante de por sí para reconstruirlo por entero a partir de los materiales del derribo, con el riesgo evidente de que la traza original quede afectada. El escenario pide tersura y concreción — ¿habría que decir realismo? — para que, por ejemplo, el público vaya cogiendo onda de los cambios de época (el “antes” y el “ahora”) con los que se suceden las escenas o no pierda detalle de un desenlace que, de no estar atento, resultaría un tanto atropellado.** Una concisión que a veces trabaja un poco en contra del poder alucinógeno del texto. Lo que tampoco quiere decir que no haya momentos en que el tiempo parece suspenderse y volver las aguas a su cauce: las escenas entre las dos primas, el ya citado monólogo del metro,

Pozo soñando el cuerpo de María, o el planto de Miguel sobre su tumba: Voy a traer el agua. Voy a dejar que la gente sepa lo que pasó. Voy a dejar que la lluvia te moje la cara.

La crítica llevada a cabo por David Larra pone de manifiesto algo que a lo largo de nuestro trabajo venimos comentando: “el tránsito que lleva de la lectura a la puesta en escena no es todo lo fluido que podría haber sido. [...] por lo que habría que preguntarse por las razones que hacen que la representación no termine de encajar del todo con lo prometido por el texto”. Ésa es la sensación que la visualización de esta puesta en escena nos transmite, la falta de fluidez, la diferencia abismal que existe, desde nuestra opinión, entre el texto y la representación. Y es que si seguimos leyendo apunta este crítico al elemento fundamental y es que “en *La tierra* la didascalía no sólo acompaña al texto que dicen los personajes sino que forma parte entera de él”. Es clave tener en cuenta este hecho, como bien ha señalado David Ladra, tal y como hemos venido defendiendo a lo largo de nuestro estudio de las didascalías en la obra de J.R. Fernández.

Con respecto a los actores, esta crítica sólo destaca la falta de corporeidad de Juan y Pilar, y en el personaje de Pozo el no haber explotado al máximo sus posibilidades, sin embargo alude a este último como “retrasado” —en su lectura del texto— cuestión con la que estamos totalmente en desacuerdo. Un poco simple, bruto, producto de haber sido abandonado y falto de las enseñanzas que puedan otorgar un hogar sí, pero “retrasado” no es algo que nosotros extraigamos de la obra, en ningún caso. De ahí que comentásemos la exagerada puesta en escena de este personaje, que se sale de la caracterización que nuestro imaginario deduce de la obra original.

En la obra se pierden las concreciones temporales entre el antes y el ahora, hecho que lleva a que *La tierra* no sea comprendida únicamente con la representación.

Como conclusión a esta crítica decir que ha puesto de manifiesto la complejidad de esta obra, las características que la hacen un texto que guarda cada uno de los elementos tan unido a los demás —las didascalias, entre otros— que resulta difícil desmenuzarlo para crear una escenificación que esté a la altura del escrito. Esta crítica reafirma nuestra defensa de que se gana más con su lectura —ya sea ésta dramatizada o para uno mismo en silencio; o quizás habrá que esperar a que otra puesta en escena nueva y diferente dé el merecido tributo a la original.

Como conclusión a *La tierra* tan sólo nos resta decir que es una de esas obras en las que vemos a la persona, al J.R. Fernández de los años en que escribió la historia. El texto nos revela su sentimiento de culpa por el mero hecho de ser humano. Nos dice:²⁵⁷

Yo quería hablar de una sensación de culpa colectiva, sin historizarlo de modo que estuviésemos hablando de eso solamente, porque eso solamente podían ser muchas más cosas. Aquí hubo un episodio histórico terrible, muy amargo en la Historia reciente de España, que fue el terrorismo de estado. La aparición de los cadáveres de los terroristas con las uñas arrancadas. **En cierto modo yo tenía la sensación de que no había hecho nada, no había matado a esa gente, pero había respirado el mismo aire de los que la habían matado.**

La tierra en su búsqueda de esta reflexión aúna elementos intertextuales de diversa índole, emplea un lenguaje específico y una lengua cuidada y tratada con mimo, a cada paso, a cada sílaba. Las constantes en que hemos dividido su escritura se unen para dar al texto una profundidad extrema, para crear un mundo rural que no existe en el mapa pero que paradójicamente se encuentra en muchos lugares del planeta. Y es en estas circunstancias en las que encontramos a nuestro dramaturgo, su pulso, su respiración, sus inquietudes. En cada uno de los ejes ha llevado al límite de posibilidades los recursos. Es una obra de la que se siente muy orgulloso porque demuestra su verdadera voluntad a la hora de escribir, la manera justa en la que él quiere contar historias de género dramático.

257. Entrevista a José Ramón Fernández. Sala Cuarta Pared, Madrid, 22/IV/2003.

Finalizamos con las mismas palabras con las que empezábamos el apartado referente al proceso de escritura de *La tierra*, con palabras de nuestro autor:²⁵⁸

Tardé unos tres años en escribir LA TIERRA. Sospecho que se adivina el tiempo que me tomé para cada decisión, la lentitud con la que pesé y medí cada palabra. La ofrezco con la satisfacción de quien ha realizado un trabajo minucioso y ha respetado lo que estaba haciendo. Creo que ofrezco un trabajo honrado.

258. FERNÁNDEZ, José Ramón: “*La tierra* en 2009” Edición Centro Dramático Nacional. Temporada 2009/2010. Pág. 9.

CAPÍTULO 5: *NINA*

5.1. Año 2003, Premio Lope de Vega

Cinco años separan a esta obra de la anterior. *Nina*, Premio Lope de Vega 2003, es la tercera obra que vamos a analizar. Hemos elegido esta obra por dos motivos. El primero de ellos es porque el Premio Lope de Vega es de una relevancia indiscutible; el segundo es que conjuga en sí misma todos los ejes de la escritura de José Ramón Fernández.

La humanidad que destacábamos en nuestro autor se hace plenamente patente en el texto que vamos a analizar por dos motivos principales. El primero de ellos es que revela el gusto teatral del dramaturgo por Chejov, al que llega a llamar “dios padre”.²⁵⁹ El segundo, crear a través de su obra un personaje que ante todo es humano, con sus defectos, su desesperación, pasión y facilidad para cometer errores. *Nina* es una historia con la que podemos identificarnos cualquiera de los mortales... si entendemos que cualquier persona, en un momento determinado ha echado la vista atrás y ha sentido el peso del tiempo en sus hombros, el peso de un tiempo de sueños malogrados o no llevados a cabo como se esperaba.

A continuación el análisis pormenorizado de la obra, atendiendo al esquema que hemos seguido con la anterior.

259. *Orígenes de la sala Cuarta Pared*. Información facilitada por miembros de la sala. El subrayado es nuestro.

5.2. Primer proceso de creación: la escritura

Comencé a escribir una primera versión de *NINA* hacia el verano de 2002, cuando terminaba una etapa larga y muy intensa de escritura: me refiero a los cinco años de elaboración de la trilogía de la juventud, una propuesta de Javier Yagüe que supuso un largo abrazo con él y con Yolanda Pallín, que dio como fruto las obras *Las manos*, *Imagina* y *24/7*, además de una amistad inquebrantable con estos dramaturgos. *NINA* respondía a una cierta necesidad por mi parte de reencontrar mis querencias en la escritura, que inevitablemente tuve que disolver en una dramaturgia colectiva.²⁶⁰

Bajo el apartado “La vida de *Nina*” el autor nos habla de los inicios y de la intención que le lleva a escribir esta obra: el reencuentro con el proceso de escritura en solitario, atendiendo en este caso a una reflexión a la que llevaba tiempo dando vueltas, como él mismo nos comenta:²⁶¹

NINA surge de una reflexión que me provocaron conversaciones con mis alumnos de la RESAD —fui profesor de la RESAD apenas un par de meses, en 2001[...] La cercanía de aquellos jóvenes con los seres varados de los textos de Chejov empezó a darme vueltas en la cabeza. Recuerdo una conversación con mi amigo Ignacio Amestoy en que le comenté las dos ideas que tenía en el telar por aquellos días: la de *NINA* y otra que sigue dándome vueltas, acerca de la memoria de Mauthausen.²⁶² Ignacio me aconsejó que escribiese primero *NINA*. Creo que ha sido bueno para mi proceso de escritura. Creo que si consigo escribir esa otra obra, lo haré mejor de lo que lo habría hecho en aquellos meses. La redacción definitiva de *NINA* —da un poco de risa el adjetivo— es de la primavera de 2003, después del tamiz de varios buenos amigos, que me criticaron y aconsejaron con talento y sin piedad.

Nina se escribe entre 2002-2003, diez años justos después de *Para quemar la memoria*, tiempo que no pasa en balde y que supone una evolución clara en su escritura, así como un importante reconocimiento: el Premio Lope de Vega 2003.

260. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Nina*. Madrid, Caos Editorial, 2007, pág. 59.

261. *Op. cit.*, págs. 59-60.

262. Esta obra que lleva toda la vida queriendo escribir es *J'attendrai*, obra que habla de la memoria de Mauthausen; inédita y de reciente escritura, como comentamos a lo largo de este estudio de Tesis.

Este paso del tiempo enriquece la obra completa de José Ramón Fernández a muchos niveles: creación en solitario —cabe destacar *La tierra*, como hemos visto, creación de forma colectiva, así como trabajos dramatúrgicos de importancia. La escritura de *Nina*, atendiendo a estos hechos, significa la madurez creativa y la evolución de un proceso creativo impecable. Para la elaboración del texto incide otro aspecto relevante, su vinculación con los jóvenes.²⁶³ Las inquietudes dramáticas que llevan a nuestro autor a escribir este texto hacen patente la necesidad de reflejar al máximo el bagaje teatral —lecturas y enseñanza— que le es inherente como filólogo, dramaturgo y profesor. Cabe destacar en este punto otro de los elementos paratextuales que encontramos en la edición que hemos manejado: el uso de tres citas, dos de ellas de dramaturgos y una de un fotógrafo estadounidense. Veámoslas con detenimiento:²⁶⁴

Pero no consigue llegar hasta ella, que parece no oírle. Se da por vencido, encerrándose en sí mismo, sereno y sobrio, sin poder protegerse ya con el alcohol.

Eugene O'Neill, *Largo viaje de un día hacia la noche*

La primera de estas citas nos transmite dos de las constantes que con respecto a *Nina* hemos señalado: el bagaje literario-teatral de nuestro autor y el sentimiento de impotencia humana, pasión muy presente en todas sus obras. Como él mismo reconoce en “La vida de *Nina*”, Eugene O’Neill ha influido considerablemente en “esta forma de escribir” a la que algunos han tildado de *poco teatral*,²⁶⁵ para referirse a las acotaciones que establece como diálogo con el director de escena, e incluso con los actores.²⁶⁶ Y *Nina* es un texto que goza de muchas de esas didascalias, las cuales —en nuestra humilde opinión— consideramos un rasgo bello, poético y más que pertinente, que le devuelve al texto dramático su sentido lírico y su acercamiento al género literario. Por todo ello no es de extrañar que José Ramón Fernández se sienta muy orgulloso y encariñado con esta creación, como él mismo nos confesó en nuestra entrevista.

263. Una vez más presente, esta vez con cierto tipo de juventud: alumnado de una escuela superior de arte dramático, como lo es la RESAD.

264. *Op. cit.*, pág. 4.

265. Como en el caso de *La tierra*, las didascalias son pura poesía y hay quien considera (según palabras del propio J. R. Fernández) que estos elementos deberían quedar fuera del género dramático. Hablaremos de ello en el último eje del estudio de esta obra (2.3.3.7. Página 275 de esta Tesis).

266. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Nina*. Caos Editorial, Madrid, 2007, pág. 59.

La segunda de las citas remite a Edward S. Curtis, fotógrafo estadounidense empeñado en documentar pictóricamente la vida del indio norteamericano, desde el más profundo de los respetos, lo cual le permitió ganarse la confianza de los indios. La cita elegida por nuestro autor pone de manifiesto la admiración que siente por este artista de la imagen:

A nadie le interesa el pesar de las almas perdidas ni sus tormentos.

Edward S. Curtis

Chejov es el elegido para la tercera de las citas, con lo que queda más que demostrado su homenaje y el respeto que profesa nuestro autor por el gran dramaturgo ruso:

Y se hace el silencio, alterado tan sólo por los hachazos que alguien descarga, a lo lejos, contra los cerezos del jardín.

A. P. Chejov, *El jardín de los cerezos*

Tres citas que expresan un gusto cultural selecto y nos ayudan a entender mejor *Nina*, así como el conjunto de su obra, puesto que el interés y la reflexión mediante la fotografía es una constante a tener en cuenta dentro de su escritura.

En base al esquema seguido por el análisis de la obra anterior, procedemos a estudiar *Nina*, bajo los siete ejes principales de la escritura que señalamos en su momento; así como atendiendo a su representación y recepción, en última instancia.

5.3. Sinopsis

“NINA es un combate entre la desesperación y la voluntad de vivir, de seguir viviendo mañana por la mañana.”²⁶⁷

Nina es la historia que responde a la pregunta de nuestro dramaturgo acerca de qué pasa con la Nina chejoviana.²⁶⁸ Al igual que en la obra colectiva *¿Qué hizo Nora cuando se marchó?*, Fernández se plantea qué hizo la Nina de *La gaviota*. Y su respuesta es esta obra, que de forma autónoma hace a su Nina una mujer de nuestro tiempo, pero al mismo tiempo atemporal y universal, que transita en nuestros días mostrándonos “la grandeza de la miseria humana”, al igual que lo hizo Chejov en su obra.²⁶⁹

Nina llega a un hotel de la costa levantina²⁷⁰ en el que trabajan dos hombres de diferente edad —Blas 36; Esteban 47. Su llegada viene precedida de un encuentro con la realidad, puesto que ha ido a visitar la casa en la que vive un antiguo amor. Empapada y destrozada decide volver a Madrid, su lugar de residencia, hasta que se encuentra con Blas, antiguo amigo de cuando eran adolescentes. Ambos hablan con sabor agrídulce del pasado, rememorando historias y anécdotas de otro tiempo, la adolescencia. Blas y Nina tienen un encuentro sexual que desencadenará en un final de doble bifurcación: Nina ya no huye, sino que supera ese pasado a través del entendimiento y decide cambiar la agonía de su presente con una intención: conseguir un futuro mejor. Blas decide luchar por su mujer y su hijo, dejando de ser inmóvil, dejando de mostrar pasividad. Un tercer personaje —Esteban— es relevante en esta historia pues

267. Contraportada de la edición del Teatro Español, Temporada 2006. *Nina* de José Ramón Fernández. Premio Lope de Vega 2003. Frase que se extrae de un artículo titulado “Verías el infierno”, que el propio autor escribe para la edición que acabamos de citar. Pág. 73.

268. “Hay una repetida y palpable referencia a *La gaviota* que recorre todas las páginas de *Nina*. Efectivamente, me planteé un ejercicio como punto de partida de la escritura de esta obra: vamos a seguir a Nina, de *La gaviota*, a ver qué hace cuando deja a Kostia, al final de la obra de Chejov.” *Op. cit.* Págs. 78 y 79.

269. PALLÍN, Yolanda: “Corta distancia: a propósito de *Nina*, de José Ramón Fernández.” *Estreno*, volumen XXX, núm 2, Otoño de 2004, pág. 16. Leemos: “**Nina** les hablará de lo que nos habla **La gaviota**: de la grandeza de la miseria humana. Ni más ni menos.”

270. Pese a la querencia de nuestro dramaturgo por no concretar geográficamente el lugar de la obra, estamos en posesión de poder afirmar que se trata de la costa levantina, probablemente del pueblo de Oliva, donde José Ramón Fernández veraneó durante años.

propicia el encuentro de ambos, empujándolos de alguna forma a enfrentarse con la realidad.

Esta obra nos habla de las miserias humanas, de la desesperación, del peso de la vida, de la frontera que suponen los treinta, como en el caso de las Comedias Zurdas; de la historia de cualquiera de nosotros en un momento concreto de nuestras vidas.

5.4. Ejes

Seguimos el esquema utilizado en las obras anteriores, atendiendo de forma especial al eje dedicado al estudio de las didascalias por su importancia en esta obra.

5.4.1. Conocimiento del pasado y su relación con el presente. La memoria frente al olvido

Lo primero que llama nuestra atención es la descripción minuciosa de la situación en la que se encuentra Nina, arreglada para una ocasión y abatida por la desesperación. José Ramón Fernández describe estas circunstancias en la didascalia que precede a la acción, de la cual destacamos las siguientes palabras que hacen referencia al personaje protagonista:²⁷¹

Ha llorado y gritado por el camino. Ya sólo queda en su cuerpo un apremiante deseo de quietud. Ha caminado durante largo rato. Está empapada. La ropa, ligera, de quien se ha confiado al ver la luminosidad del día. Se **había puesto** guapa para alguien.

El uso del pretérito pluscuamperfecto nos indica una circunstancia pasada, se refiere a un tiempo anterior. El origen de ese pasado —para aquellos que hemos leído a Chejov es más que evidente— lo encontramos en *La gaviota*. Como nos dijo el autor en la entrevista ya citada, “Nina vuelve de donde termina *La Gaviota* y... lo que ocurre es que, poco a poco, Nina va entrando en mis días, en el final del Siglo XX... En nuestra propia geografía.” Nuestro dramaturgo recupera para sus fines una de las grandes obras de finales del siglo XIX y la actualiza un siglo después, demostrando con ello que las pasiones humanas son atemporales.

El conocimiento del pasado en *Nina* se puede estudiar bajo dos perspectivas: el pasado teatral —*La gaviota*— que envuelve exteriormente el texto y el pasado de los personajes, que participa del anterior y proporciona información

271. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Nina*. Madrid, Caos Editorial, 2007, pág. 6.

acerca de éstos en el diálogo que se produce entre Nina y Blas, personaje que recuerda claramente a Medvédenko, el maestro de escuela en la obra chejoviana.

Ambas perspectivas se complementan puesto que no podemos captar todo el sentido de la obra de Fernández sin atender a sus raíces en la obra del dramaturgo ruso. Para un lector y/o espectador que desconozca a la Nina original, el texto y/o la representación tiene autonomía propia por lo que esta carencia de antecedentes teatrales no le impide conocer el trasfondo vital que en ella se esconde.

Nina llega al hotel en que se hospeda después de enfrentarse cara a cara con su pasado. El transcurso de diez años pesan en su alma y abatida se dirige a recoger la llave de su habitación. En ese momento ya ha decidido huir del pueblo como lo hizo a los dieciséis años; y ahora con veintiséis se encuentra en el mismo punto de partida. Como inmovilizada por arenas movedizas —que expresan el sentimiento de desesperanza y frustración de no haber obtenido de la vida lo que uno esperaba de ella— ha decidido marchar, como en aquel otro tiempo, del pueblo en el que creció. El recuerdo del pasado y las ilusiones rotas la empujan a una nueva huida. Sin embargo Esteban —personaje que hace las veces de padre de Blas y Nina por lo que a consejos respecta— trata de retenerla sin que ella lo sepa. A través de una fotografía —que siempre alude al recuerdo, al pasado que recobra vida— reconoce a Nina y rememora el tiempo en que formó parte de la pandilla de su hija. Esteban es un tercer personaje taciturno que propicia la acción inicial y el desenlace final, o cuanto menos ayuda a que ambas se produzcan.

Atendiendo al eje que estamos analizando, debemos tener en cuenta que los tres personajes se conocen “de toda la vida” —lo cual implica paso del tiempo— y por tanto tienen un pasado común. Ese pasado debe ser superado en el presente para así poder alcanzar una posibilidad de futuro. Nina utiliza de espejo propio a Blas para poder examinar su pasado y de esta forma salir del estancamiento en que se encuentra en el presente: huir o morir. Su diálogo con Blas, propiciado por Esteban, y el posterior encuentro sexual con aquél, determinará que no se produzca ninguna de las dos soluciones; porque Nina, al

final de la obra no huye, sino que decide apostar por un futuro mejor y prometedor, o al menos intentar luchar por ello. Este hecho implica resistir ante las dificultades de la vida y un rechazo a que el pasado determine sin remedio su presente y su futuro. Al igual que en *Para quemar la memoria*, se debe apostar por la esperanza.

Blas también tiene un pasado que le atormenta: la sensación de no haber decidido y luchado por nada en su vida, y el error que de esta falta de elección se ha venido derivando. Casado con María, con un hijo, antiguo maestro —elementos todos que nos recuerdan al Medvédenko de *La gaviota*— se ha dejado llevar por la inercia y por su falta de decisión durante toda su existencia. No ha vivido, si por vivir se entiende lo que comentábamos en *Para quemar la memoria*;²⁷² se ha derrumbado ante la sensualidad de Nina y parece que vaya a seguirla con la misma indiferente voluntad con la que ha ido transcurriendo su vida. El encuentro con Nina también le sirve de espejo a él para poder observar lo que diez años le han supuesto, en los cuales sólo cabe destacar el haber tenido un hijo —y aún éste siente la ausencia de su madre al igual que él de su mujer. Matrimonio fracasado... o quizás ni se pueda llamar fracaso porque como se dice casi al final de la obra: “para ser un fracasado hay que conseguir fracasar en algo”.²⁷³ Fracasar en algo significa intentarlo, luchar, tener una meta y no alcanzarla; no hacer nada no es fracasar, es simplemente pasividad.

A lo largo de la obra leemos términos que se refieren al pasado en tonos positivos y negativos. Lo relativo a la niñez adquiere siempre un matiz de felicidad, al que Fernández se refiere una vez más como “los años de azúcar”.²⁷⁴ Por lo que respecta a la adolescencia, ese periodo de transición que supone el paso entre la infancia y la adultez, encontramos un paisaje más sombrío:

272. Vid. apartado 3.4.1. de esta tesis.

273. *Op. cit.*, pág. 55.

274. *Op. cit.*, pág. 21. Cabe destacar que no es la primera ni última vez que se refiere a la niñez con términos parecidos. En *La tierra* —“un minuto dulce” y *Un momento dulce. La felicidad* —título que lo ejemplifica, encontramos ese campo semántico. “Tiempo de azúcar” de Juan Luis Iborra es el título de una película del año 2001, film que parece haber influido de forma velada también en esta obra.

NINA [...] Allí estaba yo, como esas lllisas que nadan en la orilla y que parece que están pidiendo que las pesque alguien. Un día se sentó a mi lado Gabi y se puso a hablarme de cine y de teatro, y de las cosas que escribía. Y otro día me trajo un poema que había escrito para mí. Un poema extraño que hablaba de sueños. No recuerdo lo que decía. Sólo recuerdo eso, «sueños oscuros». Y otro día empezamos a besarnos y a meternos mano. Nos metíamos mano como si tuviéramos prisa. Y luego vinieron muchas noches. Aprendimos a la vez. En la playa. Después llegó el mes de junio aquel. **Aquellos tres días que me volvieron loca. La vida de la gente se puede ir a la mierda en tres días. Te vuelves otro.** De pronto, Gabi me parecía un niño. **Era como si hubiese vivido diez años de golpe y los demás siguieran igual.** Eso fue lo que me pasó cuando conocí a Pedro.

La adolescencia de Nina no fue un camino de rosas. El fragmento que acabamos de rescatar unido a la angustiosa relación que vivió con su padre y su madrastra,²⁷⁵ determinan su vida. Como el personaje de María en *La tierra*, Nina marcha del pueblo para seguir a un amor “prohibido” —Pedro es la pareja de la madre de su novio adolescente:²⁷⁶

NINA (*Con una falsa despreocupación, como si contase algo banal y divertido.*)

A ver... Yo era la reina del baile, ¿te acuerdas? Yo iba a ser la hostia. Y ese verano conocí a Pedro y me creí las cosas que me dijo la gente, que yo era la reina y que todo iba a ser de colores. **Salí de aquí detrás de Pedro, que no me quería en realidad, que era el tipo que vivía con la madre de Gabi, pero yo me había creído no sé qué, ¿vale? Me metí en una pensión, donde ese hombre me visitaba cuando le venía bien. Me follaba y se iba.**

Vemos ecos de personajes femeninos de otras de sus obras en el personaje de Nina: María de *La tierra*, Martita de *Si amanece nos vamos...* Personajes “con mucha carne”, donde el bagaje personal vivido en los años de formación de la psique de la persona tiene un peso vital de angustia en los años considerados de

275. “[...] Gabi era la libertad. Mi vida se dividía en dos mundos: el mundo de la libertad y el mundo de mi padre. ¿Te acuerdas del cerdo de mi padre? Yo tenía algo de dinero. Bueno, mi madre había dejado algo para mí. [...] Pero mi viejo se lo fundió. Mi viejo y la mujer de mi viejo, que quería que la llamase madre, la gilipollas. [...] No me dejaba salir. Te acuerdas. A las nueve y media en casa. [...] Aquel verano se fueron tres días. [...] Pasé los tres días en la finca de Irene. Me volvía a casa a las tantas; una noche vino a verme Pedro.” *Op. cit.*, pág. 34.

276. *Op. cit.*, pág. 56.

adulter. Nina es el compendio de todas aquellas circunstancias vividas y aquellas decisiones tomadas, tal vez con mucho error, quizás incluso buscando la infelicidad.²⁷⁷ El resultado es una vida de muerte psicológica, como apuntábamos en la descripción de los ejes en el capítulo 2; una vida en la que pesan más las ganas de morir que las de vivir. Pero de este tema hablaremos más ampliamente en el próximo punto, dedicado al tema de la muerte.

El conocimiento de su pasado nos lleva como espectadores/lectores a entender el motivo de su desidia existencial en el presente. Nina necesita hacer memoria de lo pasado, de su infancia, de la relación con su padre, así como hacer frente a la huida que un día —de hace ya diez años— la alejó del pueblo. Blas, a través de la memoria revivida con Nina hace análisis de su vida en el presente, por más triste que le pueda resultar.

A través del diálogo entre ambos personajes se soluciona el conflicto: la vida sigue, hay que pelearla empezando por tomar decisiones; Nina, no volviendo nunca más —dejando de esta forma el pasado completamente a un lado— y Blas, intentando salvar su matrimonio, puesto que decide —y esto es lo novedoso en él— quedarse y no huir con Nina. Leemos:²⁷⁸

NINA ¿Vas a venir conmigo?

BLAS ¿Te vas?

NINA Sí.

BLAS Yo no me puedo ir. No. No es que no pueda. No quiero irme. Lo que yo quiero está aquí. Sigue estando aquí. Lo único que tengo que hacer es encontrar una manera de desatar el nudo.

Como conclusión a este eje en la escritura de José Ramón Fernández vamos a remitir a las palabras que él utiliza al hablar de sus obras y en especial de *Nina*,

277. “[...] tengo una debilidad por escuchar la historia de la gente [...] es decir: historias de personas. Personas de carne y hueso. [...] *Nina* es una historia de personas con poca fortuna. Se dice que hay personas que parecen buscar su mala suerte. Lo que sí sabemos es que hay personas con una especial capacidad para encontrarla.” Palabras del autor en un artículo titulado “Verías el infierno”, en la edición del Teatro Español, pág. 78.

278. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Nina*, Caos Editorial, Madrid, 2007, pág. 53.

las cuales consideramos más que pertinentes para alcanzar el sentido de su dramaturgia:²⁷⁹

La memoria es el suelo que pisamos.

Todos somos supervivientes de alguna batalla.

Nina, Blas e incluso Esteban —en un segundo o tercer plano— tienen unas circunstancias que les impiden ser plenamente felices en el presente. Sin embargo, y esto es lo que debemos destacar, el conocimiento del pasado para entender el momento presente les hace vislumbrar un futuro mejor. La memoria frente al olvido toma un cariz diferente en este caso, optando por poner en valor los tiempos de azúcar, las ilusiones y no perdiendo de vista los errores para no volverlos a cometer, en la medida de lo posible.

279. Entrevista con Ignacio Amestoy para *El Mundo*. “Madrid ama el teatro, la libertad y el chocolate” 25 de junio 2006. Enlace perdido tras el trabajo de investigación en 2008.

5.4.2. Importancia de la muerte en sus obras

Quizás *Nina* sea la obra en la cual veamos menos el tema de la muerte, puesto que no nos aparece tan claramente como en el resto de obras que estamos analizando: no hay un muerto que convive con los vivos, por ejemplo.

Siguiendo la división del Dr. D. Eduardo Pérez-Rasilla *Nina* pertenece a esa segunda perspectiva, la de una muerte que transcurrió en un tiempo pasado, pero que sigue presente, y que paradójicamente determina las vidas de quienes tuvieron que ver con aquel que experimentó la muerte.

¿Cuál es esa muerte del pasado de la que habla Pérez-Rasilla? Entendemos que debe ser la muerte del hijo que esperaba Nina de Pedro, amén de la muerte de su madre siendo ella muy joven. Hablaremos primero de la muerte de su madre. Apenas se la nombra, no existe como personaje en sí mismo, pero nos pone en antecedentes de la infancia de la protagonista. Como en el caso de *Si amanece nos vamos* el peso de la muerte del progenitor materno supone en la vida de quien sufre la pérdida, una nube gris. Como si a partir de ese momento la protección por excelencia se desvaneciese y los seres humanos —en este caso siempre femeninos— transitaran errantes por el mundo. Una madre es, por antonomasia, un ser especial, atento, cariñoso y que sin duda podemos considerar que “nos hará falta toda la vida”. En el caso de *Nina* no se nos dice cómo murió, sólo que había dejado dinero para el ajuar de su hija, dinero que su padre se gastó. La descripción somera y rápida que de las palabras de Nina se desprende al hablar de su padre, es la de un ser egoísta, que sólo piensa en sí mismo. Cuando habla de la mujer de éste no es mucho más benévola, puesto que la llama “hija de puta”. Así pues se nos presenta un personaje femenino sin referentes de autoridad que sean buen ejemplo. Parece que Nina vive su adolescencia en una especie de cárcel, a la que debe volver en un toque de queda. Es más, ella divide el mundo en dos²⁸⁰ por dos personas: Gabi —su novio de la adolescencia— y su padre; la libertad y el mundo de su padre, que podríamos establecer como prisión —utilizando el antónimo más adecuado.

280. Vid nota 275.

Nina vive pues una primera muerte en su vida. Una muerte que la deja huérfana casi en su totalidad porque el padre que le quedó no representaba bien su papel en el teatro de la vida. La segunda muerte que afecta muy directamente en la psique de la protagonista es la de un bebé que estaba esperando, de un amor roto, falso, de algo que realmente nunca fue:²⁸¹

[...] He perdido a Pedro... Bueno, no la dejó nunca. Venía a verme cuando Irene estaba fuera, o un ratito, ya te digo. Pero siempre estuvo con ella. **He perdido un niño que iba a tener. Un niño suyo.**

La muerte de este bebé, un aborto natural —puesto que dice “he perdido”— imprime en la vida de Nina una fuerte experiencia traumática. Hablando con angustia de su insomnio deja patente las secuelas que le generó.²⁸²

La tercera muerte que se relata de forma velada en la obra, pues no se dice exactamente de quién es, deja entrever que sea Gabi, tras un suicidio. Esteban vuelve temprano al hotel y dice que no ha podido pescar porque está la Guardia Civil, “dos zapatos”. Remiten estas palabras al hallazgo de dos zapatillas en la orilla, que indican un muerto en el agua, del que sólo se sabe que llevaba unas zapatillas “de esas que parecen botas de fútbol de antes. De esas que usáis los jóvenes.”

Deducimos que el muerto es Gabi, exnovio de Nina. Entendemos que se trata de un suicidio puesto que nos encontramos en otoño, época en la que es raro encontrar a gente bañándose por lo que Blas dice “es raro que se ahogue gente en la playa en esta época.” También aludiendo a las palabras que con respecto a la casa grande dice Nina:²⁸³

“Los he visto esta noche. Desde el jardín. [...]

Estaban jugando a la lotería. **Todos** alrededor de la mesa grande. **Menos Gabi.**”

281. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Nina*, Caos Editorial, Madrid, 2007, pág. 56. El subrayado es nuestro.

282. “Después de lo del niño, estuve yendo un año al psiquiatra.” *Op. cit.*, pág. 38.

283. *Op. cit.*, págs. 51 y 52.

La pregunta que cabría hacerse ahora es: ¿un suicidio? Y la siguiente, en caso de ser la respuesta a ésta afirmativa: ¿por qué? De Gabi se nos dice que quedó hecho polvo con la marcha de Nina, que la relación con su madre fue siempre deficiente y que comenzó sus andanzas de escritor de obras de teatro oscuras —de difícil entendimiento para el resto. Ante estas premisas nos imaginamos un joven de la edad de Blas —36 años— cuya apatía por la vida lo define, amén de muy poca ética por tener relaciones sexuales con la mujer de Blas. Sin embargo eso no da respuestas a por qué se suicida. Parece pues que debemos reparar simplemente en su muerte y las soluciones que ésta permite a nuestros dos principales protagonistas. Blas se verá liberado de las infidelidades de su mujer y tendrá una segunda oportunidad: reconstruir su relación con María y conseguir ser una familia. Y a Nina le ofrece la posibilidad de olvidarlo a él y a la casa, puesto que la casa siempre remitía a Gabi: “la casa de la madre de Gabi”, la casa grande no se dice “la de Irene”, sino la de “la madre de Gabi”, por tanto, al desaparecer, hace desvanecerse el lugar al que se ve unida, en última instancia por Pedro; pareja de la madre de Gabi. Parece casi un trabalenguas, sin embargo es fácil de entender: Nina se acercó a la casa grande para ver a Gabi, y se encontró con Pedro que sigue con Irene. Pero cuando se refiere a la mujer con la que pugna nunca lo hace por su nombre, sino con un circunloquio que remite al joven que un día fue su novio y que la puso en contacto con el amor prohibido y fallido de su vida. Desaparecido el referente —Gabi, desaparecida la significación a la que nos lleva: la infancia feliz y la fatídica relación con la pareja de la madre de Gabi, Pedro.

Cabe apuntar tras el análisis de las tres muertes, que los personajes de Blas y Nina se ven superados por una muerte en vida, desidia, apatía, por el ahogo que supone echar la vista atrás y ver que todas las aspiraciones se disiparon cual humo. Ante esta perspectiva hay dos tipos de huida; una para cada protagonista. Nina es una experta bebedora, puesto que:²⁸⁴

284. *Op. cit.*, página 18. El subrayado es nuestro.

*NINA bebe. Bebe con sed. **Bebe con la facilidad que da el haber bebido mucho. Saber beber coñac como si fuera agua precisa tiempo, o bien un aprendizaje muy intenso.***

Pero los problemas no desaparecen por beber, así es que el peso de la vida sigue latente y su desesperación da rienda suelta conforme más bebe. El estado de embriaguez propicia la facilidad de palabra y Nina habla desde el sentimiento acallado durante tiempo.

Blas no recurre a la bebida para sobrellevar la desesperación. Él se refugia en la música:²⁸⁵

BLAS Vengo aquí muchas noches y pongo discos. **Vengo aquí porque no soporto estar en casa solo.** Oyendo respirar a mi hijo. **Esperando a que vuelva María. A veces pasa varias noches sin volver.** Pero es peor cuando vuelve y yo me hago el dormido mientras la oigo llorar en el baño.

Son jóvenes que se sienten derrotados, que este juego —esta partida a la que llamamos vida, no ha pintado nada bien; no han sabido jugar bien sus piezas y se encuentran como dice Blas “en rey ahogado”. No pueden retomar esa partida, deben empezar una nueva que implica tomar decisiones y poner todas sus fuerzas en ellas.

De los dos personajes el que más muerte psicológica padece es Nina. Incluso llega a plantearse el suicidio, antes de la entrada al hotel²⁸⁶ y durante la conversación con Blas.²⁸⁷ El motivo por el que vuelve al pueblo es Gabi, encontrar la luz de su infancia, remendar el error que cometió dejándolo por seguir a Pedro.

285. *Op. cit.*, pág. 51. El subrayado es nuestro.

286. (*NINA aprovecha la broma y se escabulle. Evita cualquier roce con lo que pueda significar planes. No quiere pasar a hablar de los deseos. **Hace demasiado poco que su único deseo era morir.** Pasa su dedo índice por la boca de la botella.*) *Op. cit.*, pág. 23. El subrayado es nuestro.

287. (*NINA sonrío, desde los ojos llenos de cristales de su borrachera. [...] Está de pie. Frente a sus ojos, la puerta. Le cuesta mantener el equilibrio. Pasa el tiempo.*)

Ahora podría ir a la playa.

(*Camina con paso indeciso hacia la puerta. La abre. La lluvia moja su cara. Se agarra a los bordes de la puerta, como si fuese a saltar de un avión. BLAS corre hacia ella. La abraza.*)

[...] (*Se besan, se buscan. **Tratan de que sus cuerpos los salven de la muerte.***) *Op. cit.*, pág. 39. El subrayado es nuestro.

Y cuando llega Gabi no está y sí está Pedro, con Irene. Probablemente no esperaba verlos juntos, o tal vez creyó que de encontrárselos unidos no lo acusaría tanto su alma, por pensar que lo había superado. Esta circunstancia la pone en un lugar que no deseaba: encontrarse con su peor decisión volviendo así a creer que todo se ha acabado para ella. La desesperanza, el abatimiento, la desazón de una vida truncada a nivel personal y profesional.

Rescatamos una didascalia potencialmente significativa:

*(Se besan, se buscan. **Tratan de que sus cuerpos los salven de la muerte.**)*

Dos cuerpos, dos seres, dos almas en pena, dos vidas errantes que vagan por el mundo sin un plan, sin una motivación y sin un futuro esperanzador hasta el momento del encuentro. Las horas que pasan juntos hablando y el encuentro sexual que los salva de la muerte da un giro radical a sus vidas, en las cuales el motor de arranque será la toma de decisiones para obtener un futuro mejor. Así pues, la muerte psicológica de estos dos personajes se ve superada al final de la obra.

Como conclusión a este eje tan sólo nos resta decir que cumple a la perfección nuestra defensa de que J.R. Fernández es un escritor comprometido con su tiempo que busca dar cuenta de los seres humanos. Hombres y mujeres de este mundo, con sus complejidades y desesperaciones. Ante la angustia, la desidia, la batalla que supone la vida nos propone una solución: sólo cabe levantarse una vez más con fuerzas, con ánimos, empezar una nueva partida que apueste por una vida mejor. Para ello, como siempre, nos recuerda que es necesario detenerse a pensar en el pasado que nos lleva al presente que no queremos se vuelva a repetir. Por eso Nina le pide a Blas que le diga una frase: “No vuelvas nunca”; al final de la obra, con esas tres palabras reafirma lo que acabamos de comentar: una vez superado el pasado y no hemos de volver, tenemos que empezar una nueva vida construida desde cero, desde la nada, que no soporte el peso de un error. El entendimiento debe dar paso a la superación y al nuevo comienzo, que se vislumbra esperanzador.

5.4.3. Búsqueda de la propia identidad y relación con el otro

La historia de Nina no sería lo que es sin Blas; Esteban no actuaría como lo hace y su intervención no sería determinante si no asistiésemos a su amistad con Blas. Esta obra es un claro ejemplo de cómo J.R. Fernández entiende la vida y el teatro:²⁸⁸

“aprender que soy sólo si existes y es esa medida la que quiero y me define.”

Premisa básica de su escritura, de su vida, de su obra dramática al completo y en especial de ésta que nos ocupa.

Los personajes principales —Nina y Blas— se encuentran en un momento crítico de sus vidas: al borde de un precipicio que los incita a saltar al vacío sin mirar atrás. La búsqueda de la propia identidad se ve reflejada en la memoria de ambos, en un intento de rescatar lo bueno que puede o pudo haber en sus vidas. Nina vuelve al pueblo para reencontrarse con Gabi y así recuperar una época que se le antoja más feliz en su recuerdo. Gabi era un joven muchacho que la amó, que se preocupaba por ella, de hecho parece ser la única persona que realmente la quiere y le demuestra cariño.²⁸⁹ Ante esta perspectiva Nina va en su busca a la casa grande en un puente de otoño; con la intención de recuperar un pasado que como la canción “nos parece mejor”. Pero lo que encuentra allí no le gusta, le hace daño. No sólo no ve a Gabi, sino que sus ojos contemplan al amor de su vida —Pedro— junto a la mujer a la que nunca abandonó por ella. Estas circunstancias le devuelven la angustia y la desazón con la que vivía antes de volver al pueblo. Se lamenta por su decisión, el abatimiento se apodera de su alma y de su cuerpo, grita, llora, se desespera porque su búsqueda ha derivado en un estancamiento

288. FERNÁNDEZ, José Ramón: “Demonios compartidos”, Leemos: “De hecho, entiendo la escritura dramática precisamente como una acción que necesita la existencia de los otros. Desde hace años, no sé evitar la cita de una canción de Lluís Llach para explicar esta manera de enfrentarme a la escritura y a la existencia: en su disco *T'estimo*, decía Llach aprender que soy sólo si existes y es esa medida la que quiero y me define.” En *50 años de Teatro Contemporáneo. Temáticas y Autores*. págs. 47-61.

289. Infancia sin madre; padre desnaturalizado, madrastra malvada, interés únicamente sexual – que no amoroso– de Pedro... Un amasijo de circunstancias que ponen en valor el amor adolescente que Gabi le profesaba.

mayor. Decide volver a huir como hacía diez años, aunque en su alma esa nueva huida conllevaba esta vez más amargura del alma todavía. Esteban se cruza en su camino y la reconoce; hecho que entronca con la necesidad de la relación con los otros. Urde un plan para que Blas recomponga su situación matrimonial y familiar usando a Nina de peón, en un juego donde su pretensión es ayudar a su amigo.

Blas se encuentra ahogado en un matrimonio infeliz, sin amor y con un hijo. Su mujer tiene una relación extramatrimonial con Gabi —antiguo novio de Nina, al que persigue y éste se deja llevar. El miedo a que María —su mujer— le deje es tan grande que le impide mover ficha. Aguanta y malvive en esa angustia en la que no hacer nada le parece la mejor de las opciones para seguir respirando, que no viviendo plenamente.

Ante estas circunstancias vemos cómo la búsqueda de identidad de cada uno de los personajes se ve movida y motivada por su relación con los demás. Como comentábamos en el primer eje, Nina utiliza de espejo propio a Blas para poder examinar su pasado y de esta forma salir del estancamiento en que se encuentra en el presente: huir o morir. Estas dos opciones que a priori se presentan en el alma de Nina como únicas posibles, derivarán en una tercera y definitiva opción tras el encuentro entre ambos. La conversación de dos amigos de la infancia-adolescencia, de ese tiempo que se reconoce a todas luces como “feliz”, la joven se da cuenta de cuáles han sido los motivos que la han llevado a estar donde está: a un presente angustioso y deprimente en el que morir resulta la mejor de las opciones.

El diálogo que mantienen comienza como forzado e impostado, pero poco a poco, y con la ayuda del alcohol en el caso de Nina, se convierte en una puerta abierta a la sinceridad y las emociones. El punto álgido de conflicto que sume a Nina en la desesperación es el enfrentamiento con lo que ha supuesto su vida, lo que ha resultado su existencia en estos diez años:²⁹⁰

290. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Nina*. Caos Editorial, Madrid, 2007, págs. 37, 38 y 39. El subrayado es nuestro.

NINA Antes de que empezasen a pasar cosas. Bueno. Eso está mal dicho. Las cosas no empezaron a pasar. Pasaron casi de golpe. Aquel verano. **Aquel verano me arruinó la vida. Un día pasan las cosas y te arruinan la vida.**

BLAS Aquel verano fue el momento en que empezaste a hacer lo que tú querías hacer. **Tú eres la única que ha elegido la vida que quería.**

NINA ¿Yo quería hacer lo que he hecho? ¿Tú sabes lo que he hecho con mi vida? [...] **¿Quieres que te cuente lo que ha sido mi vida, lo que ha sido la vida que yo quería?** Joder. **Una pesadilla. La pesadilla de un loco.** Me cago en mi vida, Blas. Me cago en mi vida.

(Silencio. NINA cierra sus ojos. NINA abre su boca, para seguir hablando; pero su boca se abre más, un poco más, hasta llegar a una mueca de llanto sin consuelo. Un llanto sin voz, que golpea todas las partes de su cuerpo. BLAS se acerca, se sienta en el brazo del sofá, junto a ella. Acaricia su cabeza. Se atreve a besar su pelo. NINA no parece percibir nada.)

BLAS Yo creía...

NINA Vete a la mierda, Blas. **Tú no creías nada. Tú no tienes ni idea, a ti te daba lo mismo que si me hubiera muerto.** Yo ya no vivía en este pueblo, así es que no existía.

[...]

Perdona. Hablo de todo esto con odio, pero no es odio de verdad. **Muchas veces he pensado en volver. En intentar volver. Borrarlo todo y volver. Si se pudiera. Volver y bajar hasta el paseo. Mirar el mar sin prisa. Volver a las tardes de los domingos.** Al rato ese en que no pasa nada. Ese ratito en que parece que se ha parado todo. Después de una tarde de domingo a lo mejor podría dormir. ¿Sabes que se me ha olvidado? En serio. **Se me ha olvidado dormir.** Quiero decir, una noche entera. No soporto la cama. Duermo un rato, sentada. Lo justo para llegar hasta las pesadillas. Con eso tengo suficiente. No. No es verdad. No tengo suficiente. Pero las cosas son así. Hace tiempo... **Después de lo del niño, estuve yendo un año al psiquiatra.** Era mundial. Te daba unas pastillitas y todo te importaba tres cojones. Pero las dejé de tomar. Echaba de menos mis pesadillas. Qué palabra más tonta. «Pesadillas». **Lo malo no son las pesadillas. Lo malo es no poder dormirte.** Cuando te vas a dormir y tienes la sensación de que te ha rozado algo. Estás a punto de dormirte pero no te duermes y entonces todo se deforma. Te

levantas y te mueves como si estuvieras en un sueño. No sabes lo que ves ni entiendes lo que pasa, y todo lo que piensas está como distorsionado, pero todo va en un mismo camino. **Todo lo que piensas son cosas que van a hacerte daño. Es el infierno.** Y la única manera de salir un ratito de ese infierno, aunque sea para meterse en otro, vale, pero por lo menos es otro infierno, no es éste, es otro, pues el mejor camino es el orfidal mezclado con brandy, mucho brandy.

Las palabras que hemos querido destacar connotan una fuerte angustia vital, una desesperación extrema que late a diario, propiciada por un pasado en el que quizás las decisiones fueron desafortunadas.

Queda patente en este diálogo que Blas le sirve a Nina de espejo, es como si las palabras que él dice removieran en ella las preguntas que jamás se hizo y en ese justo momento le sirvieran para enfrentarse con la realidad. La voz acallada que a muchos nos persigue ante nuestra vida: ¿era esto lo que yo quería? ¿Qué quería yo realmente? ¿Por qué mi vida ha resultado ser lo que es? ¿Cómo hago frente a esta situación que me genera desesperación y ansias de morir? Nuestro dramaturgo conoce la psique humana y los demonios que a todos nos acompañan en este transcurso de la existencia al que llamamos vida. Para poder superarlos y salir victoriosos de la batalla, debemos sopesar el pasado, analizarlo junto al presente para finalmente asumirlo y superarlo. Sólo así podremos augurar y atisbar un futuro esperanzador.

Este eje se relaciona intrínsecamente con el relativo al conocimiento del pasado, como ya comentamos en las obras anteriores. La personalidad se forja a través de las vivencias, particularmente de las transcurridas en nuestra infancia-adolescencia; el resultado de un ser humano adulto es deudor de su niñez-juventud. Y este hecho es atemporal y universal —puesto que lo encontramos en todas las épocas y en toda la geografía mundial.

Frente a Nina está Blas, personaje que asume plenamente su existencia insignificante. A través de las palabras de Esteban se nos presenta un hombre que parece “no tener sangre en las venas”. La pasividad con la que no ha enfrentado todos los aspectos de su vida ha convertido su existencia en la pura definición de la

nimiedad. No resulta importante ni necesario para nadie; tan sólo Esteban parece preocuparse por él y por su vida, y tal vez esto suceda por el hijo que tiene. La relación con Esteban va más allá de la amistad, éste trata de aconsejarle y poner orden a la situación que vive, como si de un padre se tratase.

Esteban insta a Blas a hacer algo: tratar de convencer a Nina de que se quede y que así Gabi ignore a María, posibilitando que Blas la reconquiste y tengan una segunda oportunidad. Blas obedece apenas sin rechistar, haciendo lo que mejor sabe: no oponerse y dejarse llevar. De su conversación con Nina se desprende que era un muchacho interesado por el cine, el teatro, la música... Una persona sensible a las artes que mejor conviven con la cotidianeidad humana. Un maestro que dejó de serlo por el devenir de las circunstancias, sin oposición, con pasividad. Se nos dibuja, pues, un hombre joven infeliz pero que no se moviliza por cambiar su situación. Pero también vemos un ser para el que Nina era fuente de sabiduría en lo que a cinematografía se refiere, un hombre que aportaba algo, que era útil de alguna manera; una persona que motivaba a los demás, sin saber paradójicamente, motivarse a sí mismo en nada.

La búsqueda de la propia identidad de Blas es más bien una asunción de la necesidad de cambiar las cosas. Debe tratar de hacer algo, luchar, moverse frente a esa inacción que ha dominado casi por completo su vida. Y para ello encontramos determinante una vez más el papel de Esteban, quien adivina incluso antes que él, la torpeza de su inteligencia emocional. Esteban lo insta a que haga lo que haga — quedarse o marchar— que sea porque lo decida él mismo. Que sea capaz de tomar las riendas de su vida, en vez de dejarse llevar por las decisiones y/o circunstancias de los demás:²⁹¹

ESTEBAN Es igual. No importa. Mira, te voy a decir una cosa: lo que hagas está bien. Si te vas, está bien; si te quedas, está bien. Pero **que sea porque tú lo decides. Tu vida va a empezar en cuanto que decidas algo**. Si te quedas porque tú decides, a lo mejor le coges el gusto y empiezas a decidir cosas, y ayudas a tu mujer.

291. *Op. cit.*, pág. 45. El subrayado es nuestro.

Sirvan estas palabras para ejemplificar lo anteriormente expuesto. Al final Blas decide, aunque corrigiéndose al hablar, quedarse porque lo que quiere —a su mujer— está ahí:²⁹²

NINA [...] ¿Vas a venir conmigo?

BLAS [...] **Yo no me puedo ir. No. No es que no pueda. No quiero irme.** Lo que yo quiero está aquí. Sigue estando aquí. Lo único que tengo que hacer es encontrar una manera de desatar el nudo.

Vemos el cambio de actitud en Blas de manera positiva. Instigado por Esteban y tras su encuentro con Nina, se da realmente cuenta de que debe luchar por lo que quiere. Se imprime por fin en él un carácter decidido, activo, resuelto a poner fin a la angustia que atenaza su vida.

Por último Esteban, que desde el principio de la obra se nos describe como un ser encargado de velar por los demás.²⁹³ Un hombre con la experiencia suficiente como para que recurramos al refrán “más sabe el diablo por viejo que por diablo” a la hora de definirlo. Padre de una de las tres niñas de la pandilla de Nina, Nuria. Joven casada con hijos que vive lejos, circunstancia que él lleva como puede. En esa carencia de poder jugar con los nietos se sirve del hijo de Blas, al que adora y con el que se va a pescar.

Esteban “mueve los hilos”, marcando el camino a seguir por Blas y Nina, al inicio y al final de la obra respectivamente. Ya hemos comentado su plan de hacer que Nina se quede, pero tras descubrir que han mantenido relaciones sexuales decide que lo mejor es alentar a Nina a que se vaya, la insta a volar:²⁹⁴

ESTEBAN Hiciste bien en marcharte. Esto está muerto. Bueno, ya sabes, en verano y todo eso. Pero eso está bien para los que ya nos hemos conformado. Para mí, que tengo más años que la campana. Para Blas. Al fin y al cabo, un hijo lo ata a uno para toda la vida. Y no lo digo con pena. Una familia es algo bueno, si se quiere tener.

292. *Op. cit.*, pág. 53. El subrayado es nuestro.

293. “ESTEBAN levanta la cabeza como un mastín.” *Op. cit.*, pág. 6.

294. *Op. cit.*, pág. 48.

Cada uno ha nacido para lo suyo. Lo tuyo es volar, reina. Desde chica se te veía.
(Sonriente.) Hay gente que nace para pájaro y gente que nacemos para piedra.

Por tanto, es Esteban el personaje al que más determina su papel la relación con los otros. A modo de guía, de luz, en la toma de decisiones de los otros personajes, configura y ayuda en la resolución de la historia.

De Esteban podemos decir que, como ser humano tiene sus propios problemas y es el hijo de Blas el que le ayuda a sobrellevar esa ausencia de nieto, paliando así su añoranza de tener a la familia cerca.

Como conclusión, tres personajes que en su búsqueda por la propia identidad es clave la relación con los otros. Tres seres humanos con el peso de la vida a sus espaldas, tres personas que bien podrían retratar la situación de muchos de los seres que conformamos el mundo. Tres historias ligadas a otros tantos personajes más —María, Gabi, Pedro e Irene— que nos hacen reafirmarnos en nuestra defensa: nuestro autor es un hombre cuya escritura está comprometida con su tiempo; y con las personas que viven en él.

5.4.4. El espacio como personaje (un personaje) principal (más). Los espacios determinan la historia

La acción se desarrolla en un espacio único, un hotel de un pueblo de costa prácticamente vacío por estar en temporada baja.²⁹⁵ El hotel remite al lugar en que la Nina chejoviana se instala días antes del desenlace de *La gaviota* y al que suponemos regresa al final de la obra. El espacio físico de un hotel es un espacio limítrofe y de encuentro al mismo tiempo, debido a la carga semántica que lleva aparejada en sí mismo el concepto. Vamos a analizar cómo ambos sentidos del espacio determinan la historia de Nina y de Blas; atendiendo a uno y otro por separado, siempre teniendo en cuenta la intrínseca relación que los une.

- El hotel como espacio limítrofe

Un hotel es un espacio que alberga a personas de procedencias distintas. Extranjeros o foráneos utilizan este lugar como paso transitorio en un momento de sus vidas. En este sentido se establece un límite en el tiempo: antes/después del viaje y estancia en el hotel. También se asocia dicho espacio a un límite moral que se corresponde popularmente con el bien y el mal; lo correcto y lo incorrecto; la fidelidad y la infidelidad. Como espacio asociado a todos estos semas y sin caer en un maniqueísmo simplista —puesto que la obra no pretende en ningún caso esa interpretación— las posibilidades significativas se abren ante la mirada atenta del lector/espectador. El límite queda, pues, difuminado y es un punto de inflexión para los personajes de la obra que nos ocupa. Un punto de inflexión ante las siguientes oposiciones, que van más allá de lo que alguien pueda pensar como juicio moral, sino que por el contrario pretenden ofrecer un abanico de alternativas al alcance de los protagonistas para la resolución de sus conflictos existenciales: quedarse/marchar; resistir/huir; morir/vivir; indecisión/decisión. Y en el límite más extremo de cada una de estas oposiciones encontrarán la salida a sus problemas; entendido esta vez el concepto *límite* como opción posible. El espacio —el hotel— determina la historia y su resolución, es un espacio único en que se alberga una angustia existencial que se transforma en esperanza de vida.

295. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Nina*. Madrid, Caos Editorial, 2007, pág. 5. “Es un pueblo de costa, de unos quince mil habitantes en invierno, que se multiplica por cinco en vacaciones.”

Por tanto el hotel es un lugar límite entre el pasado y el futuro de los personajes, así como un lugar en el que sucede la infidelidad de Blas como punto desencadenante de su toma de partido en cuanto a su vida. La infidelidad no va más allá por el lugar en que se lleva a cabo, un límite que hace avanzar su relación desde su nueva perspectiva vital.

- El hotel como lugar de encuentro

Un hotel es siempre un lugar de encuentro, ya sea con uno mismo o con los otros. En *Nina* este espacio le sirve de encuentro con seres de su pasado adolescente y también consigo misma. La importancia que supone este espacio en cuanto a que determina la historia es relevante. Es un lugar ante todo recogido, apartado de la realidad más dolorosa, una zona de entendimiento, de conocimiento del mundo que la acompaña interiormente. Supone una transición entre el pueblo y la ciudad en la medida que allí se encuentran también personas de distintas procedencias, que van a veranear atraídos por la costa en época veraniega. Pero ahora es temporada baja, es otoño y como estación transitoria nos revela lo escondido —el peso de la vida en las almas de tres personajes a los que no les ha ido demasiado bien. El encuentro, que viene muy marcado por el lugar en que se establece, va a propiciar las decisiones de sus protagonistas: Esteban decide implicarse en la vida de Blas, para ayudarle; Blas decide luchar por su matrimonio y su hijo; Nina va a luchar por lo que quiere, dejando atrás todo su pasado de manera que pueda avanzar con firmeza.

Un espacio, un punto de encuentro donde los personajes muestran y analizan su desesperación, hecho que les permite la resolución del conflicto interior: tras el análisis del pasado viene la superación del mismo y la posibilidad de un futuro más favorable. Resistencia, decisión, lucha y esperanza van a ser los lemas de estos personajes al final de su encuentro; como dice al final de la obra nuestro autor:²⁹⁶

A este día le seguirán otros, aunque ahora parezca imposible.

296. *Op. cit.*, pág. 59.

Comentábamos en la obra anterior cierta obsesión por lo telúrico, que en *La tierra* se encontraba en la naturaleza y en la tierra en sí misma. Desde el título ya veíamos cómo este elemento era determinante y significativo dentro del texto. En el caso de *Nina* el elemento que remite al telurismo es el mar. No es casual ni azaroso que J.R. Fernández decida utilizar un pueblo de costa, un lugar que tiene mar. Ya en una master-class nos decía:²⁹⁷

El azul del mar no puede hacer crecer a las personas igual que las que hemos crecido ante ladrillos.

La importancia del telurismo en *Nina* simbolizado con el mar implica aspectos que hemos comentado en otras obras, como *Mariana* o *Para quemar la memoria*. El mar, decíamos, simboliza la libertad, un elemento de la Naturaleza que ante todo conlleva verdad. Pero también supone un elemento inaprensible, no abarcable. Cuando uno se sienta frente al mar admira su grandeza entendiendo que puede ver el principio, pero no el fin en el que el mar finaliza. Esa sensación de enormidad, frente a la cual nos sentimos pequeños e insignificantes pueden derivar también, según la situación, en melancolía.

El personaje de Nina encuentra en el mar la paz, la tranquilidad, un refugio ligado a la adolescencia:²⁹⁸

¿Sabes de lo que me acuerdo yo? Lo que de verdad echo de menos... Cuando tenía quince o dieciséis, y me sentaba sola en la playa. **Me gustaba bajar a la playa yo sola, en esta época, cuando no hay gente.** Antes había menos. Sólo los pescadores. **Me gustaba más cuando llovía. Era como si me quedase sola en el mundo. Me sentaba acurrucada en la duna y me quedaba mirando el mar.** Estaba así dos o tres horas, o sea, cuatro veces la cinta de *Forgive Me*, de Bryan Adams.

297. Palabras extraídas de una master-class de José Ramón Fernández en Creador.es que llevó por título: "Vamos a escribir juntos por unas horas"; 9 de septiembre de 2013. El subrayado es nuestro.

298. A este respecto el personaje de Mariana –de *Mariana*- y el de Victoria –de *Mi piedra Rosetta*- se refieren al mar en momentos de la infancia-adolescencia con un sentimiento de añoranza del pasado en tono positivo. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Nina*. Madrid, Caos Editorial, 2007, págs. 31 y 32. El subrayado es nuestro.

[...] **Me gustaba estar sola con las olas y con mi walkman; las olas tenían que ser fuertes, por eso era mejor si llovía, para que entrasen en la canción.** Me gustaba imaginar que quería a alguien tanto como para decírselo como me hacía sentirlo esa canción. A veces, las canciones nos hacen recordar emociones que no hemos vivido nunca. Lo leí en alguna parte.

[...]

BLAS Esa canción es de las que piden lluvia.

NINA Sí. No lo había pensado. Piden lluvia. Lluvia y arena fría y nubes. Era perfecta. **Allí estaba yo, como esas llisas que nadan en la orilla y que parece que están pidiendo que las pesque alguien.**

La lluvia y el mar, elementos de la Naturaleza con los que Nina se siente en comunión; su alma conecta con la manifestación más brava y dura del mar. De estas palabras se desprende la agitación emocional que con respecto al amor siente nuestra protagonista. Carente de cariño²⁹⁹ su espíritu se turba en busca de un rescate: “Allí estaba yo, como esas llisas que nadan en la orilla y que parece que están pidiendo que las pesque alguien”.

También el mar juega un papel importante como espacio por lo que respecta a la muerte. Gabi decide suicidarse ahogándose en el mar; Nina — creemos— hubiese elegido el mar como lugar donde perecer en las dos ocasiones en que su voluntad es acabar con su vida.

Por tanto vemos una dualidad en la significación del mar con respecto al recuerdo y carácter de Nina. Por una parte la sensación de calma, de tranquilidad “me quedaba sola en el mundo”; por otra la agitación del espíritu en busca de un sentimiento humano del que carece y que le es tan necesario: el cariño.

Como conclusión, los elementos escogidos en cuanto al espacio cobran una importancia relevante en la escritura de *Nina*: ni el carácter de los personajes, ni la historia, ni el planteamiento del conflicto serían los mismos de haber situado la

299. Recordemos en este punto lo que comentábamos en el anterior: huérfana de madre y con una relación falta de cariño por parte de su padre y su madrastra.

obra en otro espacio. Ello refuerza la defensa de este eje, que se relaciona perfectamente con los demás, en especial con los dos primeros.

5.4.5. Exhaustividad documental. Importancia del lenguaje específico. Amor por el lenguaje

Proponíamos en líneas anteriores que la obra se sitúa en la costa levantina;³⁰⁰ hecho que vamos a defender con el estudio de un léxico propio dentro de la geografía española.

Puesto que esta Tesis la escribimos desde Valencia, en muchas ocasiones no somos del todo conscientes de la manera particular que pueden tener los habitantes de Madrid, por ejemplo, para nombrar a ciertas cosas. Dicho esto, comencemos a analizar:³⁰¹

Olivas: en la mayor parte de la geografía española se las llama “aceitunas”.
Página 6.

Reina: entendida no como de sangre real. Es muy típico que las personas de cierta edad, pasando los cuarenta, se refieran a las jóvenes con esta palabra. Página 9 por primera vez. Varias veces a lo largo de la obra.

“Tener más miedo que a una riada”: si bien una riada no es algo exclusivo de nuestra zona geográfica, aquí la expresión se usa mucho en relación a la riada de 1957.

“De categoría”: expresión típica valenciana por antonomasia. Página 23.

“Llisan”: en castellano “lisas”. Página 32.

“Chiqueta”: en castellano “niña”. Página 52.

Los términos y las expresiones elegidas corroboran nuestra defensa de que la obra se sitúa en el ámbito geográfico de Valencia; así como otorgarle al texto y a los personajes un sabor muy característico de nuestra zona.

En el caso de *Nina* no hay un lenguaje específico que haga referencia a una disciplina, pero ello no resta amor por la lengua o interés en someterla a su particular lupa, como acabamos de ejemplificar.

300. Vid nota 269.

301. Al lado de cada término indicaremos la página en la que lo encontramos, siguiendo como hasta ahora la edición de Caos Editorial.

Amor por el lenguaje y por explorar las posibilidades que de la lengua castellana se desprenden es el uso de palabras o expresiones y el análisis que hace de ellas:³⁰²

BLAS [...] Aunque yo echo más de menos... Qué mal suena, ¿no? «Echo más de menos», ¿se dice así?

Escoge una palabra, una frase hecha o una expresión y la somete a análisis, haciéndonos reparar en su sonido, en el ritmo, en lo que separaría al significante del significado, como en:³⁰³

Echaba de menos mis pesadillas. Qué palabra más tonta. «Pesadillas».

Palabra tonta que implica una cuestión seria, totalmente contraria a la tontería; puesto que los malos sueños dejan un poso de dolor en el que sueña. Como en el caso de la palabra “metástasis” en *Para quemar la memoria*, palabra bella que dejaba paso a una significación horrorosa. A nuestro dramaturgo le interesa la paradoja existente entre la palabra y su significación, por ello lo destaca usando el diálogo entre los personajes —donde en ocasiones, unos corrigen a otros.

Una vez analizado lo referente al lenguaje, pasaremos a la exhaustividad documental. En este caso J.R. Fernández se ha basado en la búsqueda de la vida de Chet Baker, que pone el tono de desgracia a la vida Blas, al encuentro sexual con Nina y a la aspiración profesional de ésta. Leemos que “antes de cumplir los cuarenta le dieron una paliza y le partieron todos los dientes. Llevaba dentadura postiza”.³⁰⁴ Y con respecto a su muerte, se nos dice que tuvo una vida difícil y murió a los sesenta.³⁰⁵

302. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Nina*, Caos Editorial, Madrid, 2007, pág. 22.

303. *Op. cit.* Pág. 38.

304. *Op. cit.* Pág. 28.

305. *Íbidem.*

Este eje que nos ocupa es rico en expresiones, vocabulario y amor por la lengua, pero no comprende un gran estudio de ninguna disciplina en concreto, porque no habla de edificios, o mundo del toreo —como en las otras dos obras anteriores; tampoco del mundo de la ciencia o la música —como lo harán *La colmena científica* o *El café de Negrín* y *Mi piedra Rosetta*. Esta obra es rica por sus antecedentes y por los referentes musicales, teatrales y cinematográficos que veremos en el siguiente punto, dedicado a la intertextualidad.

5.4.6. Intertextualidad avezada e Intertextualidad cercana

El primer referente intertextual, como ya comentábamos, es la obra chejoviana *La gaviota*, de la cual no sólo toma José Ramón Fernández su protagonista, sino que Blas se corresponde con el maestro Medvédenko, y así pues su esposa, cuyo nombre es el mismo Márya/María, y el hecho de tener un hijo. También coincide el parecido en el nombre de la madre del amor de juventud de Nina, Irene —que en Chejov adquiere un parecido nominal Irína. Los nombres de los personajes, su historia, son muestra de la intertextualidad —avezada en este caso— que encontramos con la obra rusa, como ya hemos comentado en otros apartados.

Referentes musicales que como en el caso de *Para quemar la memoria o La tierra* no son escogidos al azar, sino que refuerzan el ambiente de pasado de los personajes, transportándolos a un lugar de la memoria del cual se adquieren elementos en el presente. El primero que vamos a analizar por su innegable importancia dentro de la obra es el trompetista Chet Baker, que acentúa el sentimiento intimista del encuentro sexual, aporta un matiz espiritual. El jazz que escuchamos en la representación remite a los orígenes de este género musical, que significa acto sexual en el argot norteamericano; por lo tanto refuerza el momento escénico al máximo.

Ya habíamos señalado en el estudio de las obras anteriores el gran cuidado con que José Ramón Fernández crea sus textos, la pertinencia y la ilación con que los momentos contruidos se tornan mágicos; y la elección de este músico no hace más que constatar este aspecto. La muerte de Chet Baker fue una muerte que deja abiertos muchos campos de significación debido a que leemos que murió al caer por una ventana tras ingerir heroína y cocaína: ¿suicidio?, ¿fatal y desgraciado accidente? Las incógnitas revelan que una trayectoria de éxito profesional no comporta necesariamente un éxito personal. De ahí que nuestra Nina parece contestar a la Nina chejoviana:

A cambio de una felicidad como ésa, o sea, la de ser escritor o actriz, afrontaría la hostilidad de mi familia, la pobreza y el desengaño, viviría en una buhardilla y no comería más que pan de centeno, sufriría el descontento de mí misma, la conciencia de mis defectos, pero a cambio de ello exigiría fama... genuina y clamorosa.³⁰⁶

NINA El trompetista, ¿está vivo?

BLAS Quién.

NINA El que nos gusta a ti y a mí.

BLAS Chet Baker. No. Cuando tenía sesenta años se cayó por una ventana. O se tiró. O lo tiraron. Tuvo una **vida difícil**.

NINA Igual era **el precio**.

BLAS ¿Por qué?

NINA Por el regalo de poder hacer esa música. **No se puede tener todo**. Es un consuelo que me busco a veces. Puede ser que esté pagando un precio y que de todo esto salga algo que valga la pena.³⁰⁷

Vemos pues, que la música de fondo que acompaña el encuentro de los personajes no está elegida al azar, sino que entronca con los sentimientos más profundos de nuestros protagonistas. De un lado el sentimiento de refugio que encuentra Blas en esta música para así huir de las noches esperando a que vuelva su mujer; de otro lado las aspiraciones de Nina a nivel profesional, quizás su vida personal haya resultado un desastre porque le espera una vida de fama y prestigio a nivel laboral dentro del mundo del teatro.

Con respecto a otros referentes musicales, encontramos la canción *Devórame otra vez*,³⁰⁸ que sitúa el pasado que recuerdan los jóvenes en el año 1988, por ser ese año “canción del verano”. La música nos ofrece datos con respecto a las fechas.

306. CHEJOV, Antón: *Ivánov, La gaviota, Tío Ványa*. Madrid, Alianza Editorial, 2003, pág. 181.

307. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Nina*. Madrid, Caos Editorial, 2007, pág. 51.

308. *Op. cit.*, pág. 26.

Bryan Adams y su tema *Please forgive me*, éxito del álbum *So far so good*, del año 1993. Con esta cinta³⁰⁹ se pasaba Nina horas en la playa, en búsqueda de armonía con el mar, soñando con un amor intenso, con volar. La música y la letra de esta canción nos abre el alma de Nina, si escuchamos atentamente, cerrando los ojos como hacía ella. Podemos sentir la desesperación de su vida unida a las ganas de encontrar a alguien a quien amar con todas sus fuerzas puesto que ella no es querida y no tiene a quien querer dentro de su familia. Es pues, un caso de intertextualidad cercana en cuanto a que todo el mundo conoce esa canción, pero intertextualidad avezada para aquellos que sepamos y entendamos qué nos dice la letra en inglés.

Parece remitir al cantante El Barrio y su canción *Bulerías del sueño* cuando Nina cuenta su relación con Pedro; en los inicios él le decía: «Tú aquí, a la verita mía»; si bien es cierto que en nuestro país existen muchas canciones que incluyen el “a la verita tuya” y de ahí también, quizás, la expresión que usa J. R. Fernández. De esas palabras lo que debemos colegir es la idea de amor-pasión que siente él, Pedro, hacia Nina, la necesidad de contacto. Este es un caso de Intertextualidad cercana.

Con respecto a otros elementos de intertextualidad cercana encontramos referentes fácilmente reconocibles: cines Excelsior, la Caja, la película *Viernes trece*, el chocolate La Campana que queda rápidamente matizado cuando Esteban dice:³¹⁰

ESTEBAN Hiciste bien en marcharte. Esto está muerto. [...] eso está bien para los que ya nos hemos conformado. Para mí, que **tengo más años que la campana**.

Con esta analogía establece una exageración en su edad, puesto que los chocolates Elgorriaga datan en su fundación de mediados del siglo XIX. Con esta comparación Esteban trata de animar a Nina a que vuele, que se marche puesto que ella es joven y tiene toda la vida por delante.

309. “Me sentaba acurrucada en la duna y me quedaba mirando el mar. Estaba así dos o tres horas, o sea, cuatro veces la cinta de *Forgive Me*, de Bryan Adams.

[...] Me gustaba imaginar que quería a alguien tanto como para decírselo como me hacía sentirlo esa canción.” *Op. cit.*, pág. 31.

310. *Op. cit.*, pág. 48.

Intertextualidad avezada cuando nos habla de actores, actrices y películas que no siempre van a ser reconocidas —esto dependerá de la edad y/o cultura cinematográfica de cada receptor— son las siguientes: Bette Davis y su frase «Creía que lo único que había hecho era esperar»;³¹¹ Lars von Trier³¹² y sus dos películas: «Está usted entrando en Europa» y *El elemento del crimen*; *Los timadores* con Annette Bening; la película *El tiempo de azúcar...*

Cabe destacar en este punto una referencia determinante dentro de la obra, pues rubrica el final de una etapa en el personaje de Nina. Es la película *Cinema Paradiso*,³¹³ que le sirve a Nina para dejar atrás el pasado y la angustia vital con la que ha vivido estos diez años:

NINA Cuando el chico se va del pueblo va a despedirse de él, y el viejo le dice una cosa. ¿No lo recuerdas? El viejo le dice: «**No vuelvas nunca**». Necesito que alguien me lo diga. Hazme ese favor.

A través de esta referencia cinematográfica Nina deja su piel en ese lugar, renace su voluntad de vivir, deja su angustia en el pueblo: lugar del que provienen sus peores pesadillas.

Como conclusión a este eje podemos afirmar que los elementos de intertextualidad se subordinan perfectamente a la voluntad de nuestro dramaturgo por establecer la psique de los personajes. No son elementos baladíes, puesto que son escogidos con una precisión milimétrica, para que en unión conformen todas las características necesarias en la comprensión de la vida de los seres protagonistas de esta historia. Todos los seres humanos estamos formados por nuestras vivencias y nos vemos tocados por las artes que encontramos en nuestro camino, principalmente cine y música. Amén de la literatura, para aquellos que somos amantes de la lectura.

311. *Op. cit.*, págs. 19 y 20.

312. *Op. cit.*, pág. 24.

313. *Op. cit.*, pág. 57.

5.4.7. Simbología/Evocación poética a través de las didascalias. Evolución a lo largo de estos veinte años de escritura.

Al igual que en la obra anterior, las didascalias en *Nina* demuestran un lirismo y una evolución dentro de la escritura de J. R. Fernández, que son necesarias destacar. Así pues, leemos:³¹⁴

En *Nina* se pueden encontrar juegos formales que no me gusta evitar, como la presencia de citas literarias, musicales o cinematográficas, o la posibilidad de usar las acotaciones como un diálogo con el director de escena y los actores, sugiriendo, evocando, describiendo cosas que sólo podrá recibir el espectador a través de la piel de los actores. Curiosamente, ese tipo de didascalias —que los profesionales que han trabajado sobre mis textos me han dicho que les resultaban muy útiles— ha llevado a algunas personas a considerar *poco teatrales* mis textos. Esta manera de escribir —en la que reconozco, por ejemplo, una fuerte influencia de Eugene O'Neill— que parece querer cerrar la realidad con una excesiva cantidad de detalles, busca precisamente lo contrario: facilitar que el texto se disuelva en el espectáculo sugiriendo posibilidades, abriendo caminos para los otros creadores.

Tomando las palabras de la profesora Magda Ruggieri Marchetti³¹⁵ acerca de *Nina*: “Su perfecta construcción respeta las unidades de tiempo y lugar” podemos afirmar que este texto pertenece al género teatral, sin lugar a dudas. Y no sólo por lo que afirma esta profesora, sino porque el texto tiene acción. Lo que queremos es, como en el caso de *La tierra*, poner de manifiesto que no estamos nada de acuerdo con todas aquellas personas que consideren que *Nina* sea “poco teatral”. Al igual que en *La tierra*, este texto está cargado de una simbología especial que mezcla el género dramático con el narrativo y el lírico, pero ello no le resta fuerza dramática, más bien la complementa.

314. Edición del Teatro Español, Temporada 2006. *Nina* de José Ramón Fernández. Premio Lope de Vega 2003. Fragmento que se extrae de un artículo titulado “Verías el infierno”, que el propio autor escribe para la edición que acabamos de citar. Pág. 80.

315. RUGGERI MARCHETTI, Magda: “Nina, de José Ramón Fernández en el Teatro Español”, *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, Barcelona, 2006, núm. 56, pág. 243.

Son este tipo de didascalias las que dan un carácter trágico a los personajes de la obra. En *Nina*, muchos de los personajes se nos muestran más humanos a través de las acotaciones; se nos abre la puerta a la psicología de los protagonistas. Y esto es lo que vamos a analizar y defender en este punto.

Ya en la primera didascalia vemos cómo la función que quiere transmitir con ellas el autor, es la de abrir posibilidades:³¹⁶

*Es un hotel grande, pero prácticamente no hay clientes. **Tal vez** se los mencione: «los viejos», o «los alemanes». [...] En la televisión hay programas comerciales, de esos que venden unas gafas de sol o una crema para cubrir los arañazos de los coches. **Tal vez** Esteban tenga suerte y el comercial sea de cañas de pescar plegables, americanas.*

El uso del “tal vez” indica posibilidad. Es la confianza en el equipo directivo la que lleva a nuestro dramaturgo a no expresarse con afirmaciones, sino con elementos dubitativos o de probabilidad.

Con respecto a las acotaciones que remiten a la psicología y sentir de los personajes, los distribuiremos en cada uno de ellos. En primer lugar, por ser la protagonista absoluta, Nina:³¹⁷

*El ventanal del pabellón ofrece la negrura de una noche sin luna, en la que se puede adivinar la lluvia. La sombra de NINA pasa cerca del ventanal en dirección al lugar en el que está la entrada. Cuando NINA abre la puerta podemos advertir que llueve con fuerza, con un viento rabioso. NINA entra y se dirige a la recepción. Apoya su mano en el mostrador y queda un rato de pie, mirando al vacío. Respira con dificultad. Ha llorado y gritado por el camino. **Ya sólo queda en su cuerpo un apremiante deseo de quietud.** Ha caminado durante largo rato. Está empapada. **La ropa, ligera, de quien se ha confiado al ver la luminosidad del día. Se había puesto guapa para alguien.** Pasa el tiempo. Sólo se oye el rumor del programa de televisión. ESTEBAN vuelve; no se ha dado cuenta de la entrada de NINA. **Ella prefiere no avisar. Prefiere no cruzar palabras con nadie.***

316. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Nina*. Madrid, Caos Editorial, 2007, pág. 6. El subrayado es nuestro.

317. *Op. cit.*, pág. 6. El subrayado es nuestro.

Gracias a esta primera acotación se nos pone en antecedentes. Los lectores seremos conscientes —antes que los espectadores— de lo que ha ocurrido antes de entrar Nina por la puerta. De la gestualidad de la actriz no se puede deducir que haya llorado y gritado por el camino, o que se haya puesto guapa para alguien. Parte de estos elementos se podrán descubrir en el diálogo entre Esteban y Blas, al principio de la obra. Sin embargo, insistimos, el lector tendrá mayor noticia de las circunstancias puesto que la obra comienza *in media res*.

La siguiente acotación que queremos destacar con respecto a Nina es irrealizable: “[...] **el cuerpo de NINA, vencido sobre el mostrador, es de cristales.**”³¹⁸ ¿Cómo se puede representar esta acotación? Sin lugar a dudas la actriz encargada de hacer el papel de Nina puede mostrar con su postura corporal abatimiento, pero la fragilidad que se describe en esta didascalía va más allá, desde nuestro punto de vista.

Otro tanto sucede con la siguiente acotación:³¹⁹

*NINA camina hacia el ascensor y pulsa el botón de llamada. Espera unos segundos. No da las buenas noches. **Ella no es así. Ella pide las cosas por favor, da las gracias, es dulce.** Ese hombre que le ha dado la llave le ha ofrecido prepararle algo para que cene. **Preparar algo para ella. Pero no puede soportar hablar con nadie, tiene una bola de alambre en la garganta, una bola que ha fabricado gritando por el camino, gritando por encima del ruido de las olas.***

Dudamos un poco de si el poder gestual de la actriz lo conseguirá. Porque nos habla de una reflexión íntima acerca de la persona, una manera de ser. En el teatro, la caracterización de los personajes se desprende mayoritariamente por el uso de las palabras y de la acción en base a ellas. Esta didascalía va más allá de un gesto que pueda perfilar la psicología del personaje en ese momento. El espectador que vea que Nina no da las buenas noches, por más que piense que el motivo es el de no querer hablar con nadie, no captará el significado pleno de “soportar”, ni

318. *Op. cit.*, pág. 7. El subrayado es nuestro.

319. *Op. cit.*, pág. 8. El subrayado es nuestro.

entenderá la perfecta imagen de tener “un alambre en la garganta”, ni sabrá que ha estado “gritando por encima del ruido de las olas”. *Nina* es teatro, los diálogos y la acción lo deja patente, pero las didascalias son narrativas y líricas, de gran belleza y significación, por encima de la actuación, de la puesta en escena.

Como si de un narrador omnipresente se tratase, J.R. Fernández nos describe la situación, con el sentimiento que alberga en ese momento su personaje protagonista. Oyendo lo que siente.

ESTEBAN saca un teléfono de la mesa que está tras el mostrador.

NINA se pone el auricular en el oído y **queda absurdamente muda, mirando las teclas. Está haciendo un esfuerzo sobrehumano por hacer las cosas normales que hace todo el mundo.**³²⁰

Una vez más ella no responde a las palabras de Esteban porque:³²¹

NINA descubre que **necesita dejarse llevar, obedecer como lo hacen los enfermos.**

A través de las indicaciones de nuestro dramaturgo los lectores apreciamos matices en el ánimo de la joven; así como las sensaciones que le ofrece Blas al hablarle:³²²

NINA mira a *BLAS*. Quiere reconocer a su amigo. Sabe que *BLAS* tiene que estar debajo de este tipo irreconocible, que habla como hablaban los viejos del bar cuando eran críos.

Esta didascalia remite a otra que anteriormente nos describía a la manera de hablar de Blas. ¿Son capaces los espectadores de recibir estas apreciaciones con sólo el modular de la voz de los actores, sólo con impostación? No vamos a contestar con un no rotundo, sin embargo creemos que no todas las personas que asistan a la representación noten el papel que interpreta dentro de la misma obra

320. *Op. cit.*, pág. 9. El subrayado es nuestro.

321. *Op. cit.*, pág. 10. El subrayado es nuestro.

322. *Op. cit.*, pág. 18. El subrayado es nuestro.

Blas. Consideramos que la recepción será más o menos plena dependiendo de la cultura teatral que tenga el espectador. En el caso de la acotación no podemos no notar el cambio una vez que lo hayamos leído.

Y de su conversación con Blas y el alcohol, leemos:³²³

NINA también se da cuenta de que ha explicado algo sobre su vida que no deseaba mostrar, y que ya hay poco remedio. Busca una salida. Sonríe.

Que entronca con una acotación que supone un salto en la línea cronológica que estábamos siguiendo, donde leemos:³²⁴

(Silencio. NINA bebe. Su modo de hablar empieza a ser turbio. Empieza a ser la maraña de casi todas las noches.)

Unas acotaciones complementan a otras en el texto, en la historia, en el perfil de Nina. Las didascalias nos ofrecen la posibilidad de sumergirnos plenamente en la psique de Nina, en su aturdimiento, que parece ser el reflejo del final de todos sus días, al caer la noche. Bebe a diario, pues. Y tiene la capacidad de beber brandy como si fuera agua.³²⁵

Las didascalias sirven también para ver el cambio de ánimo que sufre Nina con el transcurso de las horas:³²⁶

NINA está tomando confianza. Se siente segura. Blas es inofensivo, y hasta puede saber cosas acerca de cómo va todo por allí.

323. *Op. cit.*, pág. 18. El subrayado es nuestro.

324. *Op. cit.*, pág. 34. El subrayado es nuestro.

325. "Beber cerveza de la cuarta manera. [...] el *whisky* se bebe de cuatro maneras: solo, con hielo, con agua y como agua." Frase que dice Adela en *Si amanece nos vamos*. Nina en su forma de beber nos traslada a esta obra, puesto que decíamos que el personaje de Martita tiene sus ecos en el de Nina. Última página de la obra, la cual podemos encontrar en <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/6387/>

326. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Nina*. Madrid, Caos Editorial, 2007. pág. 20. El subrayado es nuestro.

La foto que Blas le enseña a Nina de su hijo no la vemos y se nos describe en una acotación cuya información se repite luego en el diálogo. Pero lo que siente Nina es producto de lo que leemos: “*NINA mira la foto y ve los años de azúcar.*”³²⁷ Los lectores que conozcamos la obra de nuestro dramaturgo ya sabemos que se refiere a los años de felicidad, de inocencia. En la obra no escucharemos referirse a “el tiempo de azúcar” hasta más avanzada la representación. Los lectores, pues, jugamos con esa ventaja.

Si no es por una de las didascalias no sabemos que Nina había pensado en suicidarse antes de entrar en el hotel. Durante el diálogo con Blas, justo antes del encuentro sexual entre ambos sí vemos que corre hacia la puerta, desesperada. ¿Se debe colegir de la representación que ese ánimo le viene por el tema que justo antes tratan? Habrá espectadores que resolverán la pregunta en sentido afirmativo. El texto nos pone de manifiesto que no:³²⁸

*NINA aprovecha la broma y se escabulle. Evita cualquier roce con lo que pueda significar planes. No quiere pasar a hablar de los deseos. **Hace demasiado poco que su único deseo era morir.***

Sin embargo la conversación la divierte y se siente cómoda, como leemos en otra acotación. Cuando, movida por un recuerdo se pone de pie y baila, con “una sonrisa que mezcla el gozo con la huida.”³²⁹ Se deja transportar por la imagen de la adolescencia en la que era feliz y libre.

Al momento siguiente se siente desgraciada de nuevo, hecho que realmente apreciamos gracias a la acotación:³³⁰

(Hay un instante de silencio. Eso que decían las abuelas y los autores rusos: «Ha pasado un ángel». NINA se oscurece de repente. La amargura de quien está convencida de que la desgracia no va a soltarla nunca. En cuanto abre la boca está claro que se rompe la línea del deseo.)

327. *Op. cit.*, pág. 21.

328. *Op. cit.*, pág. 23. El subrayado es nuestro.

329. *Op. cit.*, pág. 27.

330. *Op. cit.*, pág. 30. El subrayado es nuestro.

No estamos queriendo anular el trabajo de los actores, ni el de dirección. Hablamos de un ente —dentro de las didascalias— que se resiste a poder ser representado. Pertenece al mundo de la narrativa, al mundo de cada uno de los lectores. Es de gran belleza y riqueza, por ello insistimos tanto en él.

Imágenes descriptivas bellísimas: “*El alcohol empieza a dejar que salga su desesperación, como el agua que desborda un estanque*”³³¹ Y de gran carga dramática, sin lugar a dudas; “*En sus ojos hay una derrota triste, sin esperanza*”³³²

Comentemos una de las didascalias que más necesaria se nos hace para la comprensión de la psique de Nina y de lo que ha supuesto en ella la vida que ha sufrido:³³³

(Se dispone a hacerlo. Sinceramente se dispone a hacerlo. Pero cuando mira los últimos años, como buscando un punto por el que empezar su relato, se asusta. Sufre. Se da cuenta del abismo que tiene enfrente. Silencio. Se sienta y mira a la puerta. Su voz ha regresado a la calma. Demasiada calma.)

La introspección de la que habla esta acotación tiene una carga dramática que excede quizás la acción. Podemos ver el sufrimiento en la cara de la actriz, seguro, pero es complicado que la imagen introspectiva que nos ofrece esta didascalia sea superada por la representación.³³⁴

Las tres últimas didascalias que vamos a comentar son el paradigma de que este texto es teatro que podríamos llamar *enriquecido*. Al igual que para el funcionamiento de la obra no es necesario que el espectador sepa nada de Chejov,

331. *Op. cit.*, pág. 31. El subrayado es nuestro.

332. *Op. cit.*, pág. 35. El subrayado es nuestro.

333. *Op. cit.*, pág. 38. El subrayado es nuestro.

334. Los seres humanos sentimos, y pensamos acerca de esos sentimientos con palabras. No nos vemos la cara en ese preciso instante en que el abismo se halla a nuestros pies. Por tanto, es más fácil que encontremos en la didascalia la perfecta manera de entender el estado en que se encuentra Nina. Más allá de lo que nos puedan indicar los gestos, que nunca podrán llegar a significar y representar la misma imagen que esas palabras.

tampoco es necesario que sepa lo que se dice en las didascalias; sin embargo la riqueza que éstas ofrecen puede equipararse a la riqueza con la que la obra se asume si conocemos *La gaviota*. De esta lógica deducimos el elemento “enriquecedor” de las didascalias. Podríamos decir, coloquialmente: “cuanto más azúcar, más dulce”.

*(Silencio. NINA sabe que debe dejar su piel antes de salir a la calle.)*³³⁵

Es innegable la carga semántica de esta acotación. “Dejar su piel”, cual animal que muda su piel —pensemos más en un camaleón que no en una serpiente, deja atrás lo viejo —el pasado y su sufrimiento— para dar paso a una nueva vida: el futuro esperanzador que propone la obra. Esta didascalia es imprescindible como imagen lírica del resurgir de Nina.

[...] *NINA sale de su propio relato como de un baño en el mar. Como si el día comenzase.*³³⁶

“Sale como de un baño en el mar”, como si de una comunión con la libertad se tratase. Ha dejado su piel —el lastre que la unía al pueblo— y puede continuar. “Como si el día comenzase” implica el futuro esperanzador que ya está ahí, apremiando tras la decisión de dejar atrás la angustia vital que sentía.

¿Qué decir de la última acotación? Nina se marcha, Blas se queda mirándola... Y nuestro dramaturgo nos dedica estas palabras a los lectores:³³⁷

La noche ha terminado. A este día le seguirán otros, aunque ahora parezca imposible.

La noche como espacio dentro de la obra, como un matiz de significación. Apuntaba en la master-class para Creador.es³³⁸ que “el mismo lugar, de día o de noche, cambia el lugar en sí mismo. Espacio-tiempo como planeta, siempre que

335. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Nina*. Madrid, Caos Editorial, 2007, pág. 55. El subrayado es nuestro.

336. *Op. cit.*, pág. 56. El subrayado es nuestro.

337. *Op. cit.*, pág. 58. El subrayado es nuestro.

338. Vid nota 296.

creamos un texto creamos un lugar, con sus propias leyes. Y *Nina* sucede de noche.”

La noche propicia el encuentro sexual entre Blas y Nina y “*tratan de que sus cuerpos los salven de la muerte.*” Este espacio-tiempo nocturno implica un matiz importante, además de producirse la historia en otoño.³³⁹ Si atendemos a las estaciones, la época otoñal conlleva un acercamiento al invierno, donde la luz del sol va perdiendo presencia en nuestro clima. Otoño, más noche, más pueblo casi desierto por estas características dan al momento en que se produce la obra una gama de sensaciones muy particular. Como si la vida fuese hacia su final, como si la angustia existencial de los jóvenes alcanzase la cima exponencial de sus límites. Es el nuevo día —Nina decide marcharse por la mañana dejando atrás su pesadumbre; Blas decide quedarse y luchar— el que impone con su luminosidad la vía hacia la esperanza.

Con respecto a las acotaciones dedicadas al personaje de Blas, la primera que nos llama la atención es:³⁴⁰

BLAS sostiene en su mano la fotocopia del carnet que le ha entregado ESTEBAN. Es como si leyese en él.

La didascalía que acabamos de citar entronca con una anterior dedicada a Esteban.³⁴¹ Ambos tratan de entender por medio de una fotografía lo que ha sido la vida de Nina; por más difícil que resulte. Cabe destacar aquí la apreciación que hace Esteban en su diálogo con Blas:³⁴²

ESTEBAN [...] La he conocido de milagro. Tiene otra expresión. **Como si hubiera pasado una guerra.**

339. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Nina*, Caos Editorial, Madrid, 2007, pág. 5. “Estamos en otoño; días de oro, largos y lentos.”

340. *Op. cit.*, pág. 12. El subrayado es nuestro.

341. “*Apaga el cigarrillo y queda un rato mirando la fotocopia, como si estuviera leyendo la vida de aquella muchacha.*” *Op. cit.*, pág. 8. El subrayado es nuestro.

342. *Op. cit.*, pág. 12. El subrayado es nuestro.

Probablemente los dos tratan de averiguar por medio de ese documento qué ha sido de la vida de nuestra protagonista, para saber en qué medida se explica su vuelta al pueblo después de diez años.

Blas se nos propone como un personaje ignorante,³⁴³ impasible,³⁴⁴ por medio de las acotaciones, además del diálogo. A través de las didascalias se abre la puerta a los sentimientos acerca de lo que le impele Esteban:³⁴⁵

*BLAS mira su cigarrillo. Da la espalda a Esteban. **No quiere llorar.***

[...] *BLAS tarda en hablar. **Hace esfuerzos para mantener el tipo. Lo que quiere su cuerpo es llorar, lo que busca su cara es una mueca de desesperación. BLAS pelea para someter todo eso.***

Esteban pone a Blas en la tesitura que menos le agrada: enfrentarse al problema de angustia vital que padece, pese a su corta existencia, tan sólo 36 años. Ante esta cuestión Blas debería “mover ficha”, “coger al toro por los cuernos”, moverse y decidir qué quiere de la vida y así luchar por ello.

Pero la decisión no llegará hasta el final de la obra; mientras, seguimos leyendo la desidia vital que embarga a Blas, por medio de las acotaciones:³⁴⁶

*ESTEBAN le ha dado una palmada en la cara, le ha palmeado el brazo. Le ha mirado unos segundos a los ojos, **sin poder disimular cierta falta de confianza en sus posibilidades.** Sale deprisa, **dejando a BLAS en medio de la estancia, como un ciego que no supiera hacia dónde se puede mover sin encontrar un precipicio.***

Una didascalia que pone de manifiesto la incapacidad resolutoria de Blas. Es como si no estuviese preparado para vivir en el pleno sentido del verbo hecho

343. “(A menudo ESTEBAN no se molesta en añadir algo de piedad a sus gestos. **El vago además con que afirma está añadiendo todo tipo de dudas sobre la inteligencia de BLAS.**) *Op. cit.*, pág. 12. El subrayado es nuestro.

344. “(BLAS no se mueve. Sabe lo que ESTEBAN quiere decir. Pero es como si alguien le preguntase a una piedra por qué no echa a andar de una vez.)” *Op. cit.*, pág. 13. El subrayado es nuestro.

345. *Op. cit.*, pág. 14. El subrayado es nuestro.

346. *Op. cit.*, pág. 16. El subrayado es nuestro.

acción. Blas parece un recién nacido, que necesita protección y aliento por parte de un tutor o progenitor que le guíe, que en este caso sería Esteban.

Él mismo duda de sus posibilidades y en su personalidad,³⁴⁷ por lo que decide fingir, “hacer un papel” que encubra su verdadera identidad:³⁴⁸

(BLAS se muestra alegre, como hace la gente en las fiestas, con un inexplicable punto de distancia, como si imitase los gestos de sus personas mayores. Como si llevase puesto el cuerpo de ESTEBAN.)

La representación, la puesta en escena de la obra —y en gran medida la gestualidad del actor que realice el papel de Blas— dejará patente el cambio que se produce en la piel de este personaje, pero no apreciará el sabor de la imagen que se produce con estas palabras “como hace la gente en las fiestas”. Y puede, también, que no reconozcan que lleve puesto el cuerpo de Esteban. Una vez más el poder narrativo de las acotaciones nos supera de manera positiva.

*(BLAS sigue interpretando ese papel gastado de pariente del pueblo.)*³⁴⁹
Didascalía que remite a una actitud impostada que en el escenario puede hacerse patente —o no— dependiendo del nivel actoral.

Insistimos en este aspecto porque no se verbaliza oralmente en ningún caso la actitud de Blas, ni siquiera la percepción que recibe Nina³⁵⁰ es diálogo.

Blas mantiene el papel que ha decidido interpretar mientras Nina habla de su profesión y rememoran anécdotas de la adolescencia. En esta conversación Nina se refiere a él como el Libro y leemos a través de una didascalía:³⁵¹

347. “(BLAS sigue de espaldas. **Está convencido de que no va a saber fingir.**)” *Op. cit.*, pág. 17. El subrayado es nuestro.

348. *Op. cit.*, pág. 17. El subrayado es nuestro.

349. *Op. cit.*, pág. 18.

350. “NINA mira a BLAS. Quiere reconocer a su amigo. **Sabe que BLAS tiene que estar debajo de ese tipo irreconocible, que habla como hablaban los viejos del bar cuando eran críos. Como un viejo.**” *Op. cit.*, pág. 18. El subrayado es nuestro.

351. *Op. cit.*, pág. 20. El subrayado es nuestro.

A BLAS le da vergüenza aquel mote. Era el Libro porque leía las críticas del periódico y veía todo lo que traían a los cines. En realidad, sabía poca cosa. No está seguro de si hay sarcasmo en el comentario de Nina.

Quizás alguien pueda pensar que estas apreciaciones acerca de cómo se siente Blas son irrelevantes, que el obviarlas no hace perder sentido a la historia. Sin embargo, aquí tratamos de darles relevancia e importancia porque nos abren una vía al conocimiento profundo de cada uno de los personajes. Aquellos que tenemos la suerte de leer la obra y posteriormente asistir a su representación, podemos escudriñar en la gestualidad actoral estas apreciaciones. Como hemos apuntado anteriormente, consideramos que es “un plus” que enriquece nuestra experiencia ante la obra de arte.

Los instantes previos al encuentro sexual también vienen prefijados por acotaciones significativas:³⁵²

*(Los pies desnudos de NINA están al alcance de BLAS. No dejan de moverse, de acariciarse despacio sobre el brazo del sofá, como si tuvieran vida propia. BLAS intenta apartar la vista de los pies de NINA. **A BLAS le gustaría mucho atreverse a acariciarlos.**)*

Su vida matrimonial, los deseos, sentimientos... Todas estas cuestiones nos son descritas, narradas desde las didascalias:³⁵³

*(BLAS no sabe si Nina conoce a la María de ahora. **La María que prefiere quedarse merodeando a Gabi como una perra y que no puede soportar la existencia de Blas.**)*

*[...] (BLAS se acerca al pequeño aparato de música y lo enciende. Suena Chet Baker. **La trompeta de Baker parece devolver una íntima alegría a BLAS. Está claro que es su refugio. Oyen la música, tal vez Let's Get Lost, o The Best Thing For You. Los pies de NINA siguen allí, como la llamada del mar.**)*

352. *Op. cit.*, pág. 27. El subrayado es nuestro.

353. *Op. cit.*, pág. 28. El subrayado es nuestro.

Queremos ante todo destacar aquellas didascalias que nos ofrecen los elementos fundamentales que conforman la personalidad y psique de Blas, para así entender su modo de actuar a lo largo de la obra, así como entender por qué se halla angustiado. También el cambio que poco a poco se va produciendo en su diálogo con Nina:³⁵⁴

*(Ah, entonces era eso. **BLAS descubre su calidad de peón en este juego.** Descubre, por si no lo sabía, que sólo es el perro y que ella ha jugado un rato para no preguntar de golpe. Que no le interesa su vida y que sólo tiene algo que decir si es para ofrecer información sobre Gabi. **Procura que su tono no cambie.** Algo en su cabeza comienza a segregarse una sustancia diferente, entre la sinceridad, el deseo y el resentimiento. La conversación se envuelve en algo sucio, como las mentiras mal disimuladas.)*

Esta didascalia es de las que hemos definido como imposibles. El actor tiene un arduo trabajo por delante. Porque si “procura que su tono no cambie” y el espectador no percibe ningún cambio, ¿cómo recibimos el cambio que no debe mutar? Esto que parece un galimatías se reduce al hecho de ser una didascalia completamente narrativa, propia de novela, en la que el narrador omnipresente nos explica el sentir del personaje.

Del resto de didascalias que implican a Blas tan sólo nos resta citar y comentar la última:

*BLAS se **queda quieto** mirando la puerta. **Como un marino que acabase de pisar tierra. Como si la rotación de la Tierra se hubiera detenido.***

Se relaciona esta última con aquella que comentábamos dos citas atrás: “los pies de Nina siguen allí, **como la llamada del mar**”. Con esta didascalia se nos antoja que Blas ha hecho un viaje durante esta noche. Un viaje en el mar que simboliza la libertad, entendida como la libertad de decidir. Pisa ahora la tierra, libre después de haber decidido permanecer en el pueblo para luchar por su matrimonio y su hijo.

354. *Op. cit.*, pág. 30. El subrayado es nuestro.

El personaje de Blas, como el de Nina, sufre un cambio desde el inicio hasta el final. Un cambio que se vislumbra positivo y esperanzador. Porque como nos recuerda Fernández: “A este día le seguirán otros, aunque ahora parezca imposible.”

Por último comentar brevemente las acotaciones dedicadas a Esteban. Este personaje, complejo e instigador de las principales situaciones de contacto entre Nina y Blas, se ve reflexionando sobre algo que nunca había pensado:³⁵⁵

*(ESTEBAN se queda en silencio. Un silencio espeso, nuevo para BLAS. **ESTEBAN piensa cosas que nunca había pensado. Busca el tabaco entre sus bolsillos. No habla hasta que el humo acompaña sus palabras. Parece como si el humo no quisiera separarse de su boca.**)*

La imagen que teníamos de Esteban, de hombre fuerte ajeno a las preocupaciones propias se desmorona. Hasta ahora se nos había mostrado un hombre que sólo se preocupaba por los demás.

Los tres personajes son seres humanos que sufren, que padecen. Personas de carne y hueso de las que a J. R. Fernández le gusta tratar, para así hacernos reflexionar. La historia de ellos es la historia de la humanidad: el conflicto existencial, la lucha por la supervivencia emocional, el peso de la vida que se hace insoportable y la resolución del conflicto que alguna vez todos hemos sufrido. Echar la vista atrás, tratar de enmendar los errores, si bien no nos es posible, haciéndolo mejor la próxima vez, conocer el pasado para entender el presente en pos de un futuro esperanzador... A través de este eje, que se relaciona intrínsecamente con los demás, vemos el compromiso que adquiere nuestro dramaturgo en su escritura. Porque como él nos dice:

355 *Op. cit.*, pág. 43. El subrayado es nuestro.

La memoria es el suelo que pisamos. Todos somos supervivientes de alguna batalla.

Y:

Nina es un combate entre la desesperación y la voluntad de vivir, de seguir viviendo mañana por la mañana.

5.5. Puesta en escena y Recepción

En este apartado trataremos el estudio de la puesta en escena de la obra en dos momentos distintos de nuestro siglo. La primera vez que *Nina* subió a un escenario lo hizo en el Teatro Español, en el año 2006. No nos extenderemos mucho en esta puesta en escena ni en su recepción, puesto que ya lo hicimos en el trabajo de investigación previo a este estudio amplio de Tesis doctoral.

Nos centraremos, pues, más extensamente en la reciente puesta en escena por parte de una compañía cuya integrante principal —que desempeña el papel de Nina, es muy cercana a nuestro dramaturgo. Hablamos en este caso de la representación que se llevó a cabo en el Teatro de la Guindalera en marzo de 2015.

Veamos el primer espectáculo:

Nina de José Ramón Fernández

Premio Lope de Vega, 2003

Es una producción del Teatro Español

Del 1 de junio al 9 de julio de 2006

Reparto

Laia Marull (Nina)

Juanjo Artero (Blas)

Ricardo Moya (Esteban)

Dirección de escena

Salvador García Ruiz

Iluminación: Julián Real García

Composición musical: Pascal Gaigne

Escenografía y vestuario: Antonio Belart

Ayudante escenografía y vestuario

Mariano Sánchez

Ayudante dirección: Luis d'Órs

Construcción y pintura Altamira Royal

Diseño gráfico: Entreascuas

Fotografía Rafael Suárez

Para el visionado de la puesta en escena hemos utilizado una grabación con fecha del 6 de julio del 2006; en el Nuevo Espacio Antiguo Café del Español.³⁵⁶ Destaca este espacio por ser más que propicio para la puesta en escena de la obra, tal y como señala el director de escena:³⁵⁷

La función transcurre también en un café —dice Salvador García Ruiz, y esa verdad del escenario es la que demandaba el texto.

Un espacio íntimo, con una cercanía entre actores/espectadores que hace posible la magia que requiere la obra. *Nina* habla de las pasiones humanas y éstas demandan que el aliento del actor, su sudor, se perciba en intimidad absoluta. Enfatiza la puesta en escena en este aspecto y de ello se deriva el éxito que alcanzó la obra y la protagonista. Laia Marull interpreta su papel de forma elogiabile y esto se traduce en un gran triunfo, de ella y del texto de José Ramón Fernández. Sin embargo no debemos dejar de lado que si esto es así es porque el texto tiene una calidad lírica innegable, además de una construcción psicológica de los personajes que da sentido a la historia, la cual podemos extrapolar a cualquier tiempo. Una poética cuidada es la que encontramos en la representación debido a que el director ha optado por la total fidelidad al texto. Teatro de la palabra que se traduce en un homenaje a la palabra viva que excede a los límites que de ella se puedan derivar en un principio. Si popularmente se dice “una imagen vale más que mil palabras” en este caso debemos negar la expresión, concediendo el lugar privilegiado a la palabra. La interpretación se somete o subordina totalmente al texto y es por ello que no nos ha defraudado la representación. Y no sólo a nosotros, sino a nuestro dramaturgo, que tanto en nuestra entrevista como en el día del estreno allá por el 2006 se siente orgulloso y emocionado de la puesta en escena de su creación.³⁵⁸

Habría que secuestrarla y quedárnosla para siempre». La frase es de José Ramón Fernández, autor de la obra teatral «Nina» —que ganó en 2003 el premio Lope de

356. Grabación realizada por la Unidad de Audiovisuales del Centro de Tecnología del Espectáculo (C.T.E.-I.N.A.E.M)

357. Cita extraída del artículo “Laia Marull protagoniza en el teatro Español el estreno de «Nina», de José Ramón Fernández” de Julio Bravo el 31 de mayo de 2005 para *ABC*.

358. *Op.cit.*

Vega y que hoy se estrena en el café del teatro Español, y se refiere a su protagonista, la actriz Laia Marull. El dramaturgo no podía ayer disimular su satisfacción ante el estreno.

Prueba de que la obra alcanzó transmitir lo que de la lectura del texto se desprende son las siguientes críticas —o noticias, las cuales se deshacen en elogios para el autor, el texto, la representación y Laia Marull. Hemos ordenado las críticas por orden cronológico.

Revista Proscritos.³⁵⁹ Teatro Textos Dramáticos

Nina por **Luis Navarro**

José Ramón Fernández. Estreno. N^o 30, Vol. 2 (2005) Wesleyan University, Ohio

José Ramón Fernández es uno de los jóvenes dramaturgos españoles que **goza de mayor difusión** gracias a montajes, ediciones de sus obras y premios importantes; pero **sobre todo gracias al interesante contenido de sus tramas y a que ha sabido labrarse un estilo inconfundible en el que, ante todo, se reivindica el valor literario del texto dramático.**

Nina, una de sus últimas piezas, obtuvo hace algo más de un año el Premio Lope de Vega, lo que ha permitido su publicación aunque **no de momento su puesta en escena**. En este texto, el autor da vida un conflicto que gira en torno al fracaso prematuro de sus personajes, a los que sitúa en un espacio profundamente sugerente. Nina es una joven actriz que regresa, cuando está a punto de hundirse, al pueblo en que vivió su infancia y adolescencia. En el hotel donde se aloja —el pueblo, situado en la costa, vive del turismo veraniego, pero en el momento de la acción se encuentra en temporada baja— se encuentra con Blas, un miembro de su pandilla juvenil, y este encuentro precipita el desarrollo del conflicto, un conflicto que se materializa en un diálogo marcado por el alcohol y en el que se va desvelando la nostalgia del pasado feliz y el dolor por el fracaso vital que ambos personajes han sufrido y que no han podido evitar aunque uno quedara atrapado en el pueblo y la otra huyera del mismo. El alcohol es un elemento importante, que influye de manera definitiva en la evolución de la trama y de los dos personajes,

359. Noticia extraída de:

<http://www.proscritos.com/larevista/notas.asp?num=23&d=t&s=t2&ss=1>

El subrayado es nuestro, para resaltar los elementos que consideramos ya señalados en nuestro comentario. (Última fecha de consulta: junio 2008).

sobre todo el de Nina, que pasa de no hablar a declamar extensos parlamentos demasiado locuaces e imprudentes.

Es ciertamente elogiabile observar cómo el autor encaja algunos rasgos de su escritura en el texto concreto y cómo logra, con unos pocos y sencillos elementos, construir **un drama de sabor local pero sustancia universal**. Así, la profusión de didascalias, muchas de ellas de carácter poético y no representable —como las que hacía Lorca, configuran un escenario fascinante que, además —otro rasgo propio del autor, no tiene un correspondiente real específico, sino que, aunque sería bastante plausible situarlo en la costa levantina y andaluza, también podría hallarse en una villa marítima de la cordillera cantábrica en la que sus vecinos, llegado el otoño se refugian en sus hogares y se preparan para pasar el largo y crudo invierno.

Otra peculiaridad del teatro de José Ramón Fernández es la abundancia de referencias culturales —de alta cultura y cultura popular— que aparecen en sus obras. Aquí se engranan a la perfección con el drama. Nina, la joven actriz, remite inevitablemente al personaje homónimo de *La gaviota* de Chejov, que defiende el arte nuevo y por eso soporta el desprecio de su talento. *La muerte en Venecia*, citada en el libreto, da el color y el peso del aire a la escena. Chet Baker pone la banda sonora, además de funcionar como clave para entender no tanto la realidad de los personajes como una posible solución a su existencia: el fracaso vital consagrado al éxito artístico. Finalmente, Lars von Trier y otras **alusiones cinéfilas** destacan a Nina y Blas como seres especiales, con sensibilidad artística y cultura cinematográfica, y una de las citas que se van desperdigando a lo largo del libreto —‘para ser un fracasado hay que conseguir fracasar en algo’, tomada de un film cierra de modo magistral la historia.

Son muchos, pues, los elementos que conforman esta pieza en la que, técnica que Chejov dominaba a la perfección, todo pasa fuera del tiempo de la acción —prácticamente simultáneo al tiempo de la representación— y cuyos circunloquios revelan la incapacidad de los protagonistas —a los que se une un tercer personaje, Esteban, que hace y deshace el nudo de la conversación— para hablar abiertamente de lo que ha ido destruyendo sus vidas, aunque el público lo comprenda perfectamente. Todos los elementos al servicio de un drama excepcional, que con toda probabilidad seducirá al **espectador o al lector que se adentre en él**.

Lo primero que debemos destacar de esta noticia es que al ser del año 2005 todavía no puede reflejar la puesta en escena —llevada a cabo en mayo de 2006. Sin embargo hemos considerado pertinente incluirla por varios motivos. En primer lugar porque se supone su próxima representación: “que con toda probabilidad seducirá al espectador o al lector que se adentre en él.” Y ya avecina su éxito sólo por lo que *Nina* como texto nos comunica. Refuerza por tanto el aspecto que hemos acentuado en nuestro análisis. Otro aspecto destacable dentro de la noticia es el elogio del elemento literario de la obra de José Ramón Fernández —y es por ello que las representaciones de sus textos son fieles con rigurosidad a la palabra. Un rasgo que en este artículo se recoge es el de las referencias cinéfilas tratadas en nuestro estudio. Por último incide en la idea —tan necesaria muchas veces en el tiempo en que vivimos— de universalidad de *Nina*, la cual un siglo después, sigue vigente en cuanto a pasiones y desengaños humanos se refiere —aspecto que claramente hemos defendido.

El Mundo.³⁶⁰ Viernes, 26 de mayo de 2006. TEATRO.

Estreno Laia Marull se estrena en la capital.

La actriz catalana debuta en los escenarios madrileños con una obra sobre la esperanza avalada por el Premio Lope de Vega en 2003, *NINA*. Por **María Tapia**

La nueva temporada del Español está cargada de estrellas que suelen prodigarse más frecuentemente por el medio cinematográfico que por el escénico. Tras el paso de Silvia Abascal, [...]Laia Marull (Goya 2004 a la Mejor Interpretación Femenina por 'Te doy mis ojos') llegará a la plaza de Santa Ana en el que supone su debut teatral en Madrid.

La actriz catalana y Mario Gas, director del Teatro Español, habían trabajado juntos anteriormente [...] Ahora no es Gas quien dirige a Marull, aunque ha contado con ella para ser la protagonista de 'Nina', un título firmado por José Ramón Fernández.

Puede que este nombre resulte menos familiar que los anteriores, pero lo cierto es que **Fernández tiene un papel relevante dentro de la escena madrileña**. Él es

360. Información extraída de <http://www.elmundo.es/metropoli/2006/05/26/teatro/1148594437.html> Hemos eliminado fragmentos por considerarlos menos pertinentes para el estudio de la obra. El subrayado es nuestro, como en el caso anterior, para destacar los aspectos más relevantes.

uno de los autores de la 'Trilogía de la Juventud' estrenada en la sala Cuarta Pared, un trabajo que, mediante tres obras que se desarrollan en décadas distintas de la historia reciente de España, reflexiona sobre los jóvenes y sus inquietudes en cada época.

Ésta es una buena carta de presentación, ya que la trilogía ha logrado sólo parabienes entre el público y la crítica. De hecho, 'Las Manos' —el primer título de la saga— logró en 2002 el premio Max al Mejor Texto en Castellano. El dramaturgo ha seguido sumando galardones y, entre ellos, se encuentra el Lope de Vega, que recibió en 2003 precisamente por esta pieza que ahora estrena el Teatro Español. Junto a las figuras anteriores también se encuentra el director de cine Salvador García Ruiz, para quien 'Nina' resulta su primer trabajo escénico. García Ruiz cuenta con tres títulos cinematográficos en su haber. [...] Marull, a pesar de ser más conocida por sus trabajos en la gran pantalla, tuvo su bautismo profesional de la mano de uno de los grandes de la escena, Lluís Pascual; estrenada en el barcelonés Teatre Lliure en 1993.

Sueños de futuro

'Nina' es una historia de esperanza. Es un relato cotidiano que tiene sus raíces en 'La gaviota', de Anton Chejov. La protagonista contemporánea no sólo toma el nombre de la joven creada por el autor ruso: la Nina del siglo XXI también ha perdido sus ilusiones y no sabe cómo salir del laberinto en el que se encuentra.

Incluso llega a pensar que debe morir. Nina, que sólo tiene 26 años, regresa a su pueblo natal tras intentar labrarse una carrera como actriz. Vuelve cuando se ha dado cuenta de que sus ilusiones se han hecho añicos y ya no queda nada de lo que fue.

Esteban y Blas, los otros dos personajes de esta narración, también esconden sus dramas. Durante una larga noche al cobijo de las paredes de un hotel, comienzan a compartir sus anhelos de juventud, el miedo al futuro y los recuerdos del pasado, mientras **sus esperanzas intentan abrirse camino en unas vidas que podrían ser las de cualquier persona.**

Como afirma su autor, la obra es "un combate entre la desesperación y la voluntad de vivir, de seguir viviendo cada mañana". Compartiendo espacio con Laia Marull se encuentran los actores Ricardo Moya y el televisivo Juanjo Artero.

Esta noticia destaca por ofrecer información sobre José Ramón Fernández relativa a los premios obtenidos y a *Nina*; así como nos habla de la trayectoria de

Laia Marull. En este sentido el contenido de la reseña se nos ofrece desde una perspectiva bastante comercial puesto que hace más referencias al cine que al teatro, como si con ello tratase de captar más la atención de un tipo de espectador más cinéfilo. Pese a ello ofrece una visión bastante acertada de la obra y la hace atractiva para que el lector se convierta en espectador. Por último, nos llama la atención que de los otros dos intérpretes apenas dedique el espacio que ocupan sus nombres —de lo cual cabe deducir que no le son útiles para su fin.

Introduciremos ahora una crítica que no se encuentra en nuestro trabajo de investigación. La profesora Magda Ruggeri Marchetti —perfecta conocedora de la obra de nuestro dramaturgo— nos dice lo siguiente:³⁶¹

Por fin se ha representado *Nina*, de José Ramón Fernández, y se ha publicado en España en una de esas espléndidas ediciones del Teatro Español, tras haberse editado en Francia y en los Estados Unidos. Su autor debe su formación no sólo a sus estudios filológicos universitarios, sino también a los talleres de Alonso de Santos, Marco Antonio de la Parra, etc., y a la larga colaboración con Guillermo Heras. Con este último y otros dramaturgos de su generación fundó El Astillero, uno de los grupos teatrales más importantes de la escena española actual. Cuenta con dieciocho dramas entre publicados e inéditos y, además de sus obras individuales, ha trabajado en colaboración con otros dramaturgos y directores. Entre estos últimos, sin duda la más conocida es la *Trilogía de la Juventud*, con Yolanda Pallín y Javier Yagüe.

Entre los numerosos premios recibidos recordamos el Calderón de la Barca del 1993 por *Para quemar lo memoria*, una gran obra de la que ya nos ocupamos ampliamente (*Cuadernos de Dramaturgia*, n. 3. Alicante: 1998) y el Lope de Vega 2003 por *Nina*. Hija de la Nina de *Lo gaviota* de Chéjov, se distancia de ella por el ambiente, la época y la evolución positiva de los personajes. Nuestro autor ha construido una obra intimista donde pasado y presente con sus conflictos se mezclan a través de la protagonista que vuelve al pueblo de su infancia y su primera juventud y su retorno le hace revivir ese tiempo y buscar en él las razones de su derrota. Por sus referencias al cine y sobre todo por la cita de la canción «Devórame otra vez» se le puede dar una colocación temporal exacta y se describe

361. RUGGERI MARCHETTI, Magda: “*Nina*, de José Ramón Fernández en el Teatro Español”, *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació*, año 2006, núm. 56, págs. 243-244.

perfectamente en ella la vida de unos jóvenes de hoy, clónicos intercambiables con los de cualquier país de Europa. Todo ello con un uso de la lengua sujeto de una atenta labor de revisión y perfeccionamiento en la que la exactitud expresiva y el diálogo elaborado están al servicio de un alto dramatismo.

Su perfecta construcción respeta las unidades de tiempo y lugar. Todo se desarrolla en el espacio de una noche y en el *hall* de un hotel. Tres son los personajes presentes en escena, pero a través de ellos conocemos un mundo, un ambiente. **Comprendemos que sus protagonistas, aunque jóvenes, ya se sienten viejos y fracasados no sólo a través del diálogo, sino sobre todo por la acotación.** Es ésta una característica de los dramas de José Ramón Fernández, que se considera, con razón, discípulo de Valle-Inclán. **Sus acotaciones, en efecto, más que indicar movimientos y gestos, contienen reflexiones que hacen comprender mejor el sentido de la historia, revelan sobre todo el estado de ánimo del personaje, indagando su psicología.** El director, Salvador García Ruiz, en su primera experiencia teatral aunque no cinematográfica, ha tenido muy en cuenta las didascalias y ha sabido representar a los personajes tal y como los conocedores del texto esperábamos. Naturalmente, gran parte del mérito corresponde a los actores.

Laia Marull interpreta el papel de Nina con oficio e intensidad. Cuando hace su ingreso en el espacio escénico y se apoya en la barra, contemplamos verdaderamente lo que el autor describe: un cuerpo «vencido sobre el mostrador». Su expresión muestra su falta de voluntad, su necesidad de dejarse cuidar: Ella encarna perfectamente el doble juego entre la apariencia y la realidad presente en toda la obra. Conocemos a la verdadera Nina en la escena central cuando, tragando coñac como quien está acostumbrado a ahogar sus derrotas en él, cuenta a Blas, un amigo de la juventud también fracasado, las desilusiones amorosas y laborales sufridas en los siete años que ha transcurrido fuera. **Juanjo Artero encarna perfectamente a este personaje, logrando transmitir su dulzura y su impotencia.** Éste no consigue reaccionar a la falta de amor de su mujer; a su continua traición, e intenta evitar el sufrimiento mediante la ignorancia. Pero este encuentro les hace evolucionar: En efecto, Nina se irá decidida a volver a empezar y Blas parece optar por su autonomía personal y prefiere quedarse, porque comprende que lo que quiere está allí. En este sentido sigue el consejo de Esteban, el tercer personaje presente en la obra. **Ricardo Maya lo interpreta**

perfectamente representando en él casi al padre que ve en Blas su propio pasado.

Es muy interesante el papel que tienen en la obra los personajes ausentes pertenecientes al grupo de la protagonista, descritos en el texto, como los demás, no sólo a través del diálogo, sino también mediante la acotación: María, Pedro, Irene y Gabi, que tienen gran importancia en la trama porque vagan entre los dos planos temporales que conviven en la pieza: presente y pasado.

¡Y qué decir de la perfecta escenografía de Antonio Belart! La obra parece escrita para ser representada en el Café del Teatro Español porque el texto concibe el espectáculo en el *hall* de un hotel que tiene un bar con una barra igual a la que existía en ese espacio ahora dividido en diagonal y con el suelo en sugerente dibujo de damero. Pero el elemento más importante es el espejo detrás de la barra, que muestra a los personajes en distintos planos y en el que también se ve reflejado el público. Otro espejo en el fondo por donde salen y entran los actores permite ver sus expresiones cuando abandonan la escena y da gran profundidad al espacio. **Impecable también la iluminación, para la que se han utilizado muchos elementos originales del propio café como los apliques y los focos halógenos sobre la barra del bar: La luz tan realista y la cercanía de los espectadores hacen a la obra aún más intimista.** Además de la música sugerida por el autor, **oímos también la original creada expresamente por Pascal Gaigne para este espectáculo, música que él mismo define como «tres temas que podrían ser uno: el tiempo que transcurre y las huellas del pasado».**

Aunque la obra está anclada a la realidad cotidiana, nunca falta la dimensión simbólica y trágica: el mar, la tormenta, la lluvia, etc. **Su destilado dramático tiene una proyección intemporal en problemas universales** como la convivencia con los demás, el de la vida y la muerte o la fragilidad de la memoria vital, coherentemente con la mejor producción del autor: **El montaje ha subrayado estos aspectos y consigue emocionar al público, que se identifica completamente con el sufrimiento de los actores viendo en ellos personas reales. Los espectadores de una tarde de un viernes ovacionaron entusiasmados a los protagonistas, llamándolos repetidas veces.**

La crítica responde a dos hechos: el texto y a la representación. Hemos querido subrayar en primer lugar los elementos que hablan de la escritura, de las

didascalias, porque reafirma nuestro estudio y defensa en cuanto a su importancia se refiere.

Por lo que respecta a la interpretación destaca la profesora Ruggeri a Laia Marull, que desempeña su actuación con “oficio e intensidad”. La actriz juega un papel decisivo, pues, en la comprensión del personaje principal —que da título a la obra— y que carga sobre sus hombros la desesperación y la angustia de una vida que no ha resultado ser como se esperaba. Consigue transmitirnos esa desazón, aunque no estamos del todo de acuerdo con la profesora y el texto —quizás porque de la representación tenemos la grabación y no la experiencia en vivo— nos muestra a una Nina más agotada y frágil de lo que consigue la actriz en su interpretación.

Destaca de forma muy velada esta crítica a Juanjo Artero —Blas— y a Ricardo Moya —Esteban, con el término “perfectamente” para referirse a ambas interpretaciones. Una vez más no estamos de acuerdo, sobre todo respecto a Juanjo Artero, el cual no nos ofrece ni frío, ni calor. Una actuación sin pena ni gloria, insulsa —respecto del texto; puede que por ello la profesora Ruggeri apenas les dedique líneas.

Llama la atención, por el contrario, la efusividad que le concede a la escenografía: “¡Y qué decir de la perfecta escenografía de Antonio Belart!”; a la iluminación: “Impecable también la iluminación, [...] La luz tan realista y la cercanía de los espectadores hacen a la obra aún más intimista” y a la música: “oímos también la original creada expresamente por Pascal Gaigne para este espectáculo, [...] que él mismo define como «tres temas que podrían ser uno: el tiempo que transcurre y las huellas del pasado»”.

Por tanto, a poco que observemos, dedica más líneas a hablar de J.R. Fernández y los elementos escénicos que a los actores, reforzando así nuestra idea de que el equipo actoral —con la salvedad de Nina en algunos momentos y Esteban en términos generales— no consigue el propósito que en nuestro imaginario consigue el texto —principalmente por el uso de las didascalias.

Al final de la crítica parece querer enmendar “su error” cuando dice “El montaje ha subrayado estos aspectos y consigue emocionar al público, que se identifica completamente con el sufrimiento de los actores viendo en ellos personas reales. Los espectadores de una tarde de un viernes ovacionaron entusiasmados a los protagonistas, llamándolos repetidas veces”. Sin embargo, repetimos en lo anteriormente dicho: el poco espacio dedicado a hablar de los actores deja patente que no es destacable, ni sobresaliente. Al menos es lo que cabe colegirse de esta crítica.

Pasemos a hablar de la segunda versión que comentábamos.

NINA

Compañía La Risa de Cloe

Reparto:

MURIEL SÁNCHEZ es Nina

JOSE BUSTOS es Blas

JESÚS HIERÓNIDES es Esteban

Dirección: Diego Bagnera

Para el visionado de esta segunda puesta en escena hemos utilizado una grabación con fecha del 26 de marzo de 2015;³⁶² una grabación realizada por la Unidad de Audiovisuales del C.T.E.-I.N.A.E.M

La puesta en escena de *Nina* por parte de la compañía La risa de Cloe es extraordinaria. Sigue fielmente el texto, de principio a fin.³⁶³ El espacio escénico es austero, apenas una mesa con ruedas que hace las veces de barra, de separación mínima entre el interior del hall del hotel y la zona de entrada, así como ser usado por los personajes para dar intensidad a sus acciones. Una sala oscura, en la que la

362. Facilitada por el Centro de Documentación Teatral. Ministerio de Educación y Cultura. A quienes agradecemos la excelente disposición y trato que nos han ofrecido para la realización de este trabajo de Tesis.

363. Con la salvedad propia de eliminar alguna frase, modificar algunas palabras, pero básicamente se puede seguir el texto completamente.

iluminación se centra en los personajes, quienes otorgan la verdad a la historia a través de sus palabras, sus gestos, su actitud corporal y sus espacios de silencio.

Cabe destacar la magnífica interpretación de Muriel Sánchez, la cual sí se nos muestra frágil desde los inicios. En su rostro y en la manera de verbalizar entendemos perfectamente ese abismo ante el que se encuentra, esa mirada atrás para ver qué ha sido de su vida. El personaje de Nina que nos llega a través del texto J.R. Fernández, se hace carne viva en el cuerpo de esta actriz, la cual ha interiorizado casi³⁶⁴ a la perfección las didascalias que forman parte de la psique del personaje protagonista, por lo que consideramos que su puesta en escena es sobresaliente, magnífica, brillante, excelente. Igual de relevante es el trabajo que ha hecho Jose Bustos —Blas— al interpretar a este personaje que se deja llevar, que no muestra oposición ante los designios de la vida. En su actitud corporal encontramos esa fragilidad de quien nada decide, nada propone, de aquel que ni siquiera es un fracasado porque “para ser un fracasado hay que conseguir fracasar en algo”. Por tanto, una actuación digna de aplauso. Y en última instancia el papel de Esteban —interpretado por Jesús Hierónides, consigue transmitir ese peso de la vida que también lleva sobre sus hombros, esa didascalia que nos decía que “Esteban piensa cosas que nunca había pensado”. Llama nuestra atención que una de las acotaciones del autor sea dicha en boca de este personaje para revelar así al espectador que³⁶⁵ *Han pasado unas horas. Podría seguir sonando Chet Baker. Hay canciones de Chet Baker que parece que hubieran nacido para explicar que las horas pasan a veces sin que nosotros lo deseemos. [...] La puerta se abre y entra Esteban con aparejos de pesca y una bolsa de plástico llena de algo. No hace ruido ni enciende la luz. No lo necesita. Se mueve por este lugar desde hace quince años. Ha dejado la puerta abierta y por ella se derrama una luz de ámbar, esa luz de los primeros minutos del amanecer en los lugares cercanos a la costa.*

Un trabajo de dirección y equipo actoral, por tanto, impecable, espléndido, que consigue emocionarnos al reconocernos en esos tres personajes que, como

364. Hay momentos en los que quizás debería mostrar una mayor fragilidad, que demandan las acotaciones y no acaba de transmitirlo.

365. Didascalia que podemos encontrar en las págs. 39 y 40 de la edición de *Nina* que hemos consultado para este trabajo de Tesis.

hemos defendido en nuestro estudio, son personas de carne y hueso como cualquiera de nosotros.

Pasamos ahora a ver una de las críticas recibidas:

EL TEATRO EN EL IMPARCIAL³⁶⁶

Nina, de José Ramón Fernández: desgarros a ritmo de jazz

26/03/2015 Por Rafael Fuentes

Acertada recuperación del Teatro Guindalera del Premio Lope de Vega 2003: *Nina*, de José Ramón Fernández, que **retorna con mayor vigencia y actualidad que el día de su estreno**. Un texto original que parte de un clásico como es *La gaviota*, de Antón Chéjov, para crear otro drama aún más próximo a nuestra situación hoy, sin traicionar los principios del Teatro del Arte, tan excelentemente cuidados por José Ramón Fernández y la Guindalera.

Nina es un personaje, un drama, enérgicamente arrancado de *La gaviota*, de Antón Chéjov, para darle una nueva vida durante una noche tormentosa en un pueblecito costero de nuestro país, aletargado en la duermevela de la tediosa temporada baja, donde los visitantes de pantalón corto han retornado a sus laboriosos puntos de origen. Extirpado de Chéjov no significa desvinculado emocionalmente de él. José Ramón Fernández ha puesto sus ojos en solo dos protagonistas del genial autor ruso: en *Nina*, la que fuera una joven soñadora que ambiciona una brillante carrera teatral, y en el maestro Semion Medvedenko, ahora rebautizado como Blas. El incipiente escritor suicida Treplev queda fuera de escena, sugerido en la conversación íntima de una larga noche y unas zapatillas en la arena de alguien que seguramente se ha ahogado mar adentro.

Al desarraigarlos del ambiente decimonónico en el que Chéjov los creó e implantarlos en un clima de hoy, esas fisonomías adquieren una nueva configuración, por más que el arranque inicial obedezca a un aparente esquema chejoviano. Una ciudad exánime, casi sin pulso, abandonada a una existencia gris y rutinaria, donde la esperanza de alguna transformación vital ha caído en el olvido, recibe de improviso una visita, experimenta una sacudida que sirve de revulsivo

366. Última fecha de consulta: junio 2015.

<http://www.elimparcial.es/noticia/149431/cultura/Nina-de-Jose-Ramon-Fernandez:-desgarros-a-ritmo-de-jazz.html> El subrayado es nuestro.

para que los personajes comiencen de nuevo a vivir. Se despliegan entonces ante nuestros ojos los anhelos interiores, los deseos secretos, las ambiciones silenciadas que hasta ese instante se habían desplomado en un profundo sopor. En las historias del creador de *Tío Vania*, ese repentino tumulto suele recaer, después de un fugitivo fragor, en el desánimo y en la inerte apatía del principio.

Ahora, en la pieza de José Ramón Fernández, es la propia Nina quien simboliza el súbito estímulo entre los frustrados, al regresar a su población natal tras una dudosa trayectoria como actriz de reparto en filmes y series de televisión de escasa relevancia. **En la puesta en escena de Diego Bagnera, su aparición no es precisamente luminosa sino muy al contrario fantasmal. Pálida, empapada por la lluvia, ausente, casi sin voz, evoca los espectros de las herméticas pesadillas en Samuel Beckett o Harold Pinter.** El hotel a donde llega Nina es un cruce de caminos, una encrucijada de vidas que arriban y parten, una intersección de existencias que se enredan en el nudo de sí mismas y en el de su relación con los demás.

Muy pronto el almuerzo a media noche, el café, el brandy y la música de Chet Baker, animan la conversación entre Nina y ese Blas *alterego* de Medvedenko. Frases brillantes, elegantes sentencias, arrebatos de furia y desesperación, verdades inconfesables, pesadumbres insospechadas, atraviesan el diálogo entre ambos, mientras la ciudad duerme. Descubrimos que Nina no se fue por afán de aventura, en la línea de la idealista Nina de Chéjov, sino por la dureza de su entorno que amordazaba sus deseos y doblegaba sus ansias de vida. José Ramón Fernández comienza a rectificar a su maestro Antón Chéjov, sin traicionarle. La existencia de Nina lejos de los suyos se ha revestido del oropel de quienes aspiran a la fama, pero esconde tras de sí los golpes más rudos y las experiencias más sórdidas. **La interpretación de Muriel Sánchez como Nina se amolda a las variaciones del jazz, alternando el terciopelo de Chet Baker, con la fiereza y el desgarró de Johnny Carter de *El perseguidor*, de Julio Cortázar, ambos abocados a idéntico desenlace catastrófico.**

Frente a ella, Blas, encarnado por José Bustos, representa a un maestro lleno de sensibilidad y sabiduría que, no obstante, carece de la voluntad y la determinación para señalar un camino a seguir y concretar un objetivo a obtener. Sería fácil calificarlo como un fracasado, pero su abandono de sí mismo es aún más profundo, pues como él mismo afirma con su implacable lucidez: "Para

ser un fracasado hay que fracasar en algo”, y ese “algo” simplemente no existe en su vida. José Bustos se atiene a esa monocorde perspicacia sin alma, siguiendo como un instrumento secundario a los vibrantes cambios de melodía marcados por Nina. Si se queda en su frustrante matrimonio y su trabajo en el hotel no será fiel a sí mismo, y si huye con Nina de esa tumba en vida tampoco lo será, porque se marchará no por impulso propio sino arrastrado por la desgarrada actriz.

Al alba, alguien se habrá suicidado, alguien habrá emprendido una furiosa lucha, alguien se enterrará en vida a espaldas de sus dormidos conciudadanos. Un aire a las pinturas nocturnas de Edward Hopper, con su abatimiento, su poesía, su sugerencia de acciones incompletas que solo percibimos en instantes transitorios, impregna esta noche hiperrealista.

El trasplante de la Rusia decimonónica a la España globalizada no se lleva a cabo sin significativas alteraciones de sentido, al mutar severamente el contexto. Un maestro que debe abandonar la enseñanza porque ya no hay niños suficientes a los que educar y no tiene otra salida que incorporarse al sector turístico, apunta a una sociedad que margina su cultura para convertirse en el balneario —si no en el asilo— de Europa. Un dispendio en falta de creatividad, iniciativa e inteligencia entre la apatía y los adolescentes sueños imposibles de una celebridad fácil, repentina y mediática. **Una sociedad en tiempo muerto, con el corazón roto y el furor de reiniciar una batalla angustiosa en la desesperanza.** Todo ello va más allá que Chéjov, aunque empine los pies sobre él. **Nina es un retrato amargo, bello, oscuro, lúcido en la forma y de pulso salvaje en las venas, que nos enfrenta a nuestros dilemas colectivos más perentorios a través de una impecable historia íntima.**

Esta crítica —que destaca por extensa y explicativa de la obra así como de sus antecedentes chejovianos— no hace mención alguna sobre el trabajo actoral. No valora en ningún momento a los intérpretes, incluso se olvida de referir al personaje de Esteban —así como al actor que le da vida.

Consideramos, pues, que su afán está centrado en contar la historia, en hablar de la vigencia de *Nina* en nuestros días. Por una cuestión de crítica a la sociedad actual, a la España en la que vivimos, de manera que pone su foco en la historia y en las significaciones de la misma sin dar importancia al hecho escénico, que de alguna forma es lo que alguien espera de una crítica teatral.

Crítica de Miguel Gabaldón³⁶⁷

12 de marzo de 2015.

Revista cultural de actualidad: Notodo.com

Nina. Teatro Guindalera

Una chica empapada y con el alma rota entra, el maquillaje aniquilado, en la recepción de un hotel. La lluvia, una lluvia eterna, cae en el exterior. El dueño del local, Esteban, la reconoce. Es Nina, quien de joven abandonó el pueblo para dedicarse a la interpretación, su sueño, y ha retornado después de 15 años. Esteban propicia un encuentro con Blas, amigo de la infancia de Nina, un humilde maestro de escuela que no ha salido de allí. La vuelta de este personaje removerá sus sentimientos. Ese es el punto de partida de *Nina*, un texto de José Ramón Fernández, Premio Lope de Vega 2003. Representado ampliamente por el mundo y que llega en esta ocasión de la mano de la compañía *La risa de Cloe*, dirigida por Diego Bagnera.

El texto de Fernández se erige en una actualización de *La Gaviota* de Chèjov en su tramo final. Los personajes y sus motivaciones tienen una relación directa con el original ruso, redimensionando sus conflictos y confirmando su atemporalidad. Pero la función se puede ver sin conocer absolutamente nada acerca de esas referencias, ya que posee una entidad propia potente y más que suficiente. Y es que el texto de *Nina* es un fantástico drama sobre la pérdida de la ilusión (y su posible recuperación) y la incertidumbre vital, construido de forma muy inteligente y regado con una serie de reconocibles referencias (desde *Muerte en venecia*, *El largo viaje del día hacia la noche* o el propio Chèjov, evidentemente, hasta *Cinema Paradiso*, Chet Baker o Bryan Adams) que engancha al espectador y le introduce en su universo de forma inteligente. **La escenografía es mínima: una mesa y un par de sillas nos ubican en esa recepción de hotel (aunque al principio uno dude un poco de dónde se encuentra), decorado único de la representación. Una sencilla pero efectiva iluminación y un constante sonido de lluvia crean la atmósfera. Y los tres intérpretes nos guían a través de esos personajes.**

367. Última fecha de consulta del junio de 2015. Enlace
http://www.notodo.com/escena/teatro_independiente/7051_nina_teatro_guindalera.html

La función se sigue con interés. Y para ser el estreno absoluto, **la función que vi es más que buena y sin duda irá creciendo con el rodaje.** Pero, a pesar de ser un muy buen trabajo, hay un aspecto que no se consigue todavía y da un poco de rabia: que no llega a emocionar al espectador (cuando el texto lo ofrece en bandeja). Y tal vez la razón de esta barrera emotiva puede ser dada por la dirección de actores, que ha cargado las tintas en el aspecto dramático de los personajes, pareciendo que no llegan a respirar libremente del todo todavía.

Empezando por el Esteban de Jesús Hierónides, un personaje que no acaba por convencer, dado que las palabras que dice no encajan con el registro utilizado. Por las expresiones que utiliza (ese "*reina*" con el que se dirige a Nina, por ejemplo) parece el típico hombre rural, campechano y natural. Pero sin embargo el tono de Hierónides resulta hasta inquietante y sus réplicas, demasiado pensadas y dramáticas. Esta contradicción hace que (pese a que es una interpretación más que buena en ese registro) resulte chocante y que saque de la función. En cuanto a la interpretación de Nina por parte de Muriel Sánchez, es una composición dramática muy llamativa. Cuando llega, mojada y derrotada, su fragilidad es claramente patente. Sin embargo, cuando comienza la conversación con Blas, su registro torna al de *actriz*, sin llegar a mostrarse de nuevo esa fragilidad (y no me refiero a llorar, que lo hace mucho y espectacularmente bien). Una fragilidad tan necesaria para el personaje, para crear la intimidad con el personaje de Blas y para empatizar con el público. En vez de eso se ha optado por un tono trágico que, si bien muy vistoso, acaba resultando *un poco demasiado* dramático. El contrapunto lo establece un José Bustos perfecto en el papel de Blas. Sencillo e inocentón, un hombre incapaz de guiar su vida, que a pesar de los dramas no se hunde en ellos. Bustos realiza una labor absolutamente convincente, llena de verdad y que sí que encaja por completo con el texto. Además de que su escucha es una maravilla.

Y ojo, no quiero decir que las interpretaciones de Jesús Hierónides y Muriel Sánchez sean malas, en absoluto. Más bien todo lo contrario, porque además es un trabajo dramático complejo y denso. Pero parece que se les ha marcado una dirección trágica que al espectador no le cuadra del todo con el texto y que, pese a ser una decisión completamente respetable, acaba por pesar sobre el conjunto y parece que perjudica a la emoción. Uno echa de menos un

poco más de ligereza (el texto ya es dramático de por sí, pero también contiene humor), precisamente para que el espectáculo se eleve, para mostrar todos sus colores y transformarse en la función que está destinada a ser. **Sólo un par de matices y la función llegará a conmover sin duda. Porque desde luego el material es más que bueno y los actores también lo son.** Así que, de verdad, acercaos a la Guindalera, porque esta nueva gaviota empezará a volar en breve. Y seguramente muy alto.

Esta crítica sí nos habla extensamente de los actores y de la puesta en escena. Incide e insiste en la fuerte carga trágica de la obra, que si bien en el texto queda aligerada por los recursos que tratan de provocar humor, en la obra, quizás, no quedan demasiado claros.

Nos quedamos con la buena calificación con que puntúa a los actores, a los que les manda una crítica constructiva de ajustar ese dramatismo haciéndolo más ligero, menos cargado para que el público puede empatizar mejor.

No estamos de acuerdo, personal y humildemente, en que no logre emocionar, puesto que sí vivimos la obra y sentimos esa sensación de desgarró, de angustia, de desazón y de sueños rotos de los que habla el texto de J.R. Fernández. Puede que, una grabación, al enfocar más directamente a los actores nos haya podido conmocionar más, transmitir más de cerca la mirada de Muriel, la constante forma de tragar saliva de Blas, sus gestos más imperceptibles si uno se encuentra sentado en el patio de butacas. Quizás sí debamos darle la razón en que el personaje de Esteban —del que nosotros solamente hemos destacado el momento de fragilidad al hablar de sus problemas— en el resto de diálogo no acaba de casar lo que dice en el cómo lo dice.

Ante todo se agradece que periodistas, críticos, aprovechen la ocasión del espectáculo no sólo para hablarnos de Chejov o de J.R. Fernández, sino para poner también el foco donde se debe en estos casos, en la puesta en escena, la dirección y el trabajo de los actores.

Para escribir la conclusión de este estudio de *Nina*, queremos citar un fragmento de la profesora Linda Materna:³⁶⁸

What have we learned about Fernández's dramatic enterprise and his preoccupation with the relationship between literature and life, between history and the present, by exploring the complexly constructed intertext of Chekhov's *The Seagull* in *Nina*? His words to me in an electronic communication in early 2010 provide a predictably poetic response. When I asked why he is so attracted to the idea of using other literary texts and historical figures as either inspiration or direct intertexts for his works he responded:

"Linda. Me preguntas por mis amigos, por mis parientes. Por la gente que habita dentro de los libros que amo.

Lo que escribo tiene que ver con mi vida y mi vida dialoga permanentemente con los libros. Los libros que leemos son tan parte de nuestra vida como nuestros viajes, nuestros amores o nuestros fracasos. Así, es tan mío un recuerdo de algo que me dijo mi abuela como algo que leí o escuché en cualquier parte. Por otra parte, como los que me proponen cosas saben que eso me gusta, muchas de las propuestas que he recibido han tenido que ver con la Historia o la literatura... Me interesa la Historia porque me interesa el presente. **Me interesa la Literatura porque me interesa la vida de las personas que me rodean.**

Todas mis obras están plagadas de citas, no siempre conscientes."

Art and life, dream and reality, history and the present, the emotion of things, dramatic poetry, the life of people. These are the essence of *Nina* and of the entire dramatic production of playwright José Ramón Fernández.

Nina recuperando las palabras de nuestro dramaturgo "es un combate entre la desesperación y la voluntad de vivir, de seguir viviendo mañana por la mañana".

Como conclusión, pues, esta obra que se erige en el centro de las cinco escogidas para nuestra Tesis, así como se sitúa casi en el epicentro de su dramaturgia de estos veinte años: 1992-2012, encierra en sí misma a un J.R.

368. MATERNA, Linda: "*The Seagull: Intertextuality in José Ramón Fernández's *Nina**" Northeast Modern Language Association Annual Convention: Montreal; April 2010. El subrayado es nuestro.

Fernández versátil y generoso. Un dramaturgo capaz de hacer acopio de todo su bagaje vital y cultural —que es mucho— y de lo más importante: ponerlo al servicio de las personas a través de su escritura. *Nina* nos llega, nos trasciende, porque más allá de apoyarse en Chejov,³⁶⁹ nos habla de personas, de problemas y angustias vitales de los seres humanos, de carne y hueso. De las complicaciones, de los sueños rotos, de las decepciones, de la fortaleza que se imprime en nuestros cuerpos que parece que ya no soportarán nada más y aún así lo hacen, de la necesidad de los otros, de las batallas internas que nos atormentan en un momento de nuestras vidas en el que tiempo parece detenerse, no correr. Ese momento en el que sentimos ahogo y no sabemos si queremos vivir, dormir, o morir.³⁷⁰

Nina es una obra de vital importancia dentro de la escritura de nuestro dramaturgo porque se compromete con su tiempo y al mismo tiempo habla de sentimientos y complejidades del ser humano que son universales e intemporales.

Nina es una obra necesaria en nuestros días para que seamos capaces de recobrar la ilusión, las ganas de luchar y, como dice Nina: “volver a intentar hacer bien las cosas”, única manera de que haya un futuro esperanzador; porque, utilizando las palabras finales de esta obra:³⁷¹ ***“A este día le seguirán otros, aunque ahora parezca imposible”.***

369. Y a *La gaviota*, que no todo el mundo tiene por qué conocer...

370. Sensaciones perfectamente dibujadas y llevadas al máximo exponente en el personaje de Bruno, en *Mi piedra Rosetta*, la última obra que analizaremos en nuestra Tesis.

371. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Nina*. Caos Editorial, Madrid, 2007, pág. 58.

CAPÍTULO 6: LA COLMENA CIENTÍFICA O EL CAFÉ DE NEGRÍN

6.1. Premio Nacional de Literatura Dramática 2011

Creo que van a encontrar —o eso hemos pretendido— una juventud llena de entusiasmo y —por otro lado— un bello proyecto de país.

José Ramón Fernández

Habla de una apuesta por recuperar ese espíritu donde el humanismo —en sentido más amplio del término— tenía cabida y era una apuesta de futuro.

Ernesto Caballero

Estas dos citas extraídas de una entrevista³⁷² ponen de manifiesto —en muy pocas palabras— la idea capital que invade toda la obra. Más allá del merecido premio obtenido, *La colmena científica o El café de Negrín* es una obra que conjuga todos los ejes de J. R. Fernández y supone una evolución clara dentro de la dramaturgia de nuestro autor. Sería, por tanto, injusto afirmar que nuestro estudio responde única y exclusivamente al haber sido premiada con el más alto galardón que un autor de teatro puede alcanzar: el Premio Nacional de Literatura Dramática.

La colmena científica o El café de Negrín nos hace reflexionar acerca de la necesidad de rescatar una parte de la historia de España que aparece silenciada tras la guerra civil: la Residencia de Estudiantes de Madrid albergaba grandes investigadores de todas las disciplinas y acogía a otros tantos provenientes de diferentes lugares de España: Severo Ochoa, Francisco García Valdecasas, Francisco Grande Covián, entre otros. Ese intercambio de conocimientos, de lenguas, de proyectos, de investigaciones era una puesta en común de avance y modernidad; donde España ocupaba un lugar más que relevante. La oscuridad con

372. Última fecha de consulta: septiembre de 2015. Enlace: <http://ecodiario.economista.es/cultura/noticias/2515279/10/10/Los-sabios-espanoles-bajan-de-su-pedestal-en-La-colmena-cientifica.html#.Kku8aZOo6oEQpLE>

la que la guerra civil tiñó no sólo los cielos, sino la modernidad de nuestro país, paralizó y posteriormente dejó olvidada esta gran labor que la Residencia guarecía.

El gran trabajo de J. R. Fernández en esta obra reside en la capacidad de reconquistar un espacio único en el que sucedían extraordinarios hechos humanos y científicos, no desde la mirada estática que nos ofrecen los libros, sino desde la cercanía y cotidianeidad que hace a estos grandes personajes históricos seres humanos de carne y hueso.

A través de los siete ejes analizaremos y estudiaremos *La colmena científica* o *El café de Negrín*, haciendo especial hincapié en el compromiso de la obra dentro de la escritura de nuestro dramaturgo.

6.1. Primer proceso de creación: la escritura

El Cuaderno Pedagógico número 49 del Centro Dramático Nacional nos regala un amplio estudio de la obra y puesta en escena de *La colmena científica o El café de Negrín*. Dentro del mismo encontramos una interesante entrevista a J. R. Fernández, en la que leemos cuáles fueron los inicios de este proyecto:³⁷³

Pregunta: ¿Cómo se gestó este texto?

Respuesta J.R. Fernández: **Isabel Navarro (asesora de Gerardo Vera) me llamó y me planteó escribir un texto sobre la Residencia basándome en el laboratorio de Fisiología y en la anécdota de que Juan Negrín, director del laboratorio, hacía café y alrededor se organizaba una tertulia.** A partir de esa idea empecé a documentarme con la ayuda de Alicia Gómez Navarro y José García Velasco, de la Residencia de Estudiantes. **Leí mucho, me empapé.** De todas esas lecturas fui destilando frases, sensaciones, anécdotas. **Se trataba de traer al presente aquel momento prodigioso. Encontré tesoros que me ayudaron a contar la historia.** Por ejemplo, **yo quería contar la cantidad de personas importantes que habían dado conferencias en la Residencia.** Y me topé con el álbum de dibujos de Natalita, la hija del Director. En un objeto casi mágico se reunía aquel grupo increíble de artistas e intelectuales.

[...]

Uno de los objetivos de esta historia era contar que la Residencia es mucho más que un lugar en el que coincidieron Lorca, Buñuel y Dalí. La mirada a la ciencia y la presentación de un chico de 20 años que llegó a ser premio Nobel me parecían muy atractivas.

[...]

El texto resultante tenía una duración que, aunque estaba en la línea de una función al uso —por ejemplo, nuestra reciente versión de *El avaro*— era demasiado larga para la producción que se plantea, en la Sala de la Princesa. **Decidimos que la Residencia de Estudiantes publicaría la versión larga** —en la que, además de los mencionados, aparecen madame Curie y Francisco Grande Covián —y que ajustaría una versión para que durase aproximadamente una hora.

373. Cuaderno pedagógico n.49 del Centro Dramático Nacional, pág. 9. <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/49-LA-COLMENA-CIENTIFICA-O-EL-CAFE-DE-NEGRIN-10-11.pdf> El subrayado es nuestro. (Última fecha de consulta: septiembre de 2015).

Presenté esas dos versiones y en julio debatimos sobre lo que podían ser puntos difíciles del proyecto con Gerardo Vera, los responsables de la Residencia y Ernesto. Volví a reunirme con Ernesto y con Curt Allen Wilmer, el escenógrafo, antes de encerrarme a retocar el texto para ofrecer en agosto las dos versiones, una para la publicación y otra para el comienzo de ensayos. Esta última, por supuesto, quedó abierta y su forma final se concretó a partir de las decisiones de Ernesto Caballero con los actores en las siete semanas de ensayos.

Como en muchas de las obras de Fernández, el punto de partida es una petición, un encargo que profesionales del mundo cultural le hacen a nuestro dramaturgo, sabedores de a quién dirigen su proyecto. Hemos resaltado en el fragmento anterior ciertas palabras que nos resulta pertinente destacar: “leí mucho, me empapé”. Ya hemos comentado —y en esta obra nos ocupará un gran lugar— la exhaustividad documental que caracteriza a nuestro autor; más en este texto, que aúna a tantas y tan diferentes personalidades dentro de la Cultura, dentro y fuera de nuestras fronteras.

Otro aspecto que hemos querido destacar es el objetivo que la obra quería contar, más allá de hablar de Lorca, Dalí y Buñuel, la Residencia era mucho más: un espacio de encuentro del Saber, del Conocimiento. Hecho que veremos y desentrañaremos al hablar de la obra.

El último aspecto que hemos subrayado es el uso de dos versiones, en la que la versión larga queda publicada en un libro. Esto pone de manifiesto el trabajo que J. R. Fernández realiza con director y actores: una escritura que se nutre del trabajo de los otros, como hemos defendido en este estudio de Tesis.

6.3. Sinopsis

Como dice la profesora Magda Ruggeri Marchetti:

El hilo argumental principal es sin duda la relación entre Negrín y Severo Ochoa que, llegado al laboratorio con veinte años, estaba fascinado por su director. Después, sus diferentes visiones de la vida los separaron: Ochoa quería dedicarse exclusiva y completamente a la investigación científica, mientras Negrín estaba interesado por muchas cosas, en especial por la política. La importancia de esta relación la subraya la misma estructura de la obra que empieza y termina con el abrazo entre los dos personajes en Nueva York en 1946, evocado por José Moreno Villa, el narrador de los hechos que se detiene en algunas fechas significativas: 1925, 1927, 1929, 1931 y 1936. Cada uno de estos espacios temporales está interrumpido por flashes que a veces son sólo brevísimos pensamientos, nostalgias, recuerdos del narrador. Otras veces, dan la oportunidad de hablar de episodios importantes, en especial de tres encuentros cuyo protagonista es Negrín: la primera entrevista con su maestro Ramón y Cajal; la violenta ruptura con su discípulo Severo Ochoa, la tensa visita de éste cuando el ya ministro le procuró los salvoconductos para salir al extranjero con su mujer. Por eso no se trata de teatro histórico sino de una evocación a partir de los recuerdos del pintor y poeta Moreno Villa desde su exilio en México. Frecuentaba éste con asiduidad la tertulia del laboratorio y era el enlace con los demás residentes, siendo amigo de los poetas de la generación del 27.

Hemos escogido este fragmento de la profesora Magda Ruggeri Marchetti³⁷⁴ por resumir de forma clara y concisa el conflicto existente en la obra. La estrecha relación que se da entre Negrín y Ochoa y por consiguiente la separación ideológica de ambos en cuanto a política se refiere, marcan la trama argumental de la obra, de inicio a fin.

J.R. Fernández ha querido poner el foco —aunque quizás de forma demasiado velada— sobre la relación entre ambos científicos para mandarnos un

374. *La colmena científica* de José Ramón Fernández: Texto y realización escénica. *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, núm. 16. Alicante, 2011, página 30. El subrayado es nuestro.

mensaje: “la posibilidad de la amistad por encima de las diferencias y el deseo de que, ojalá esto fuera realidad y que a estas circunstancias se pareciese España”.³⁷⁵

La colmena científica o El café de Negrín es una obra que habla de una España moderna capaz de albergar una Cultura motivadora, de ilusión, de contacto con Europa y con el resto de países en que la investigación y las disciplinas universitarias eran el estandarte, más allá de la ideología política.

En un momento de nuestra actualidad en el que las investigaciones y la Universidad parece cosa de valientes o privilegiados, se nos hace más que necesario tener en cuenta esta obra. Valorar y reivindicar ese pasado de nuestro país que nos enorgullece, tratar de recuperarlo —después de décadas de oscuridad, entender que es el camino para un futuro esperanzador, que nos ilusione y motive a las jóvenes promesas.

375. “Esa amistad por encima de las ideas y esa capacidad para discutir las ideas desde la amistad y desde el respeto, que es posiblemente la más clara seña de identidad de la Residencia de Estudiantes y que es una de las razones por las que insisto en decir que a mí me gustaría que mi país se pareciese a esa institución.” Palabras que podemos escuchar en el minuto veinte de una conferencia a cargo de José Ramón Fernández, Premio Nacional de Literatura Dramática 2011 por “La colmena científica o el café de Negrín” en la Biblioteca Nacional de España.
<https://www.youtube.com/watch?v=cBWP1L-48ZM>

6.4. Ejes

Como en las tres obras anteriores vamos a analizar cada uno de los siete ejes, prestando especial atención al quinto y al sexto; puesto que el trabajo de documentación es más que evidente y reseñable.

6.4.1. Conocimiento del pasado y su relación con el presente. La memoria frente al olvido

La colmena científica o El café de Negrín plantea una mirada al pasado, a un momento histórico de una institución clave en nuestro país. Por tanto, el conocimiento del pasado va a ser el *leitmotiv* de esta obra. Los años clave en los que se sitúa el inicio y final de la obra, 1946, nos pone en antecedentes. Moreno Villa evoca desde su exilio en México una historia que nos habla de un tiempo todavía anterior: 1925-1936. Divididas las escenas en los años 1925, 1927, 1929, 1931 y 1936, se nos dibuja la evolución de los personajes, incluso mediante flashes, retrotrayéndose a un tiempo todavía anterior, como el del encuentro entre Cajal y Negrín, por ejemplo.

La primera revisión del pasado la tomaremos en base al año en que nos encontramos: ciudadanos de pleno siglo XXI ven abierta una ventana a la primera mitad del siglo anterior, para hacernos partícipes y sabedores de una realidad que, por distintos motivos, ha permanecido oculta durante muchos años.

Encontramos en la primera acotación:³⁷⁶

Esta historia, evocada desde México en 1946 por José Moreno Villa, sucede entre 1925 y 1936 en el Laboratorio de Fisiología ubicado en el Pabellón Transatlántico de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

376. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2010, pág. 35.

La evocación en boca de Moreno Villa nos pone en antecedentes del momento que vivimos:³⁷⁷

MORENO VILLA.— **Las cerezas de los recuerdos tiran unas de otras.** Ha sido en Nueva York, hace unas semanas. Las noticias llegan enseguida a nuestra tertulia. Allí las saboreamos con un empeño meticuroso. La postal le llegó a José María del Corral, a su despacho de director del laboratorio. **José María se pudo quedar en España**³⁷⁸ y ahora es el director del Laboratorio de Fisiología, a pesar de que trabajó con Negrín. Esa postal es muy importante para mí, porque habla de mis amigos.

Las palabras de Moreno Villa nos ponen en antecedentes de un pasado reciente al momento del habla, año 1946, y de un pasado histórico con respecto a Corral: “se pudo quedar en España”. Probablemente el lector no descubra que se pudo quedar en España porque pertenecía a otro bando hasta la escena final, cuando Negrín habla con Ochoa acerca de proporcionarle un salvoconducto para éste:³⁷⁹

NEGRÍN.— Tranquilo, Ochoa. Cálmese. Beba algo. No se preocupe. Le estoy diciendo que es un disparate, no que no lo vaya a hacer. Lo que le sugiero es que vayan a París y que en París se lo piensen. Usted conoce gente en Nueva York. Alemania es casi tan peligrosa como el frente de la sierra. Si se va usted con Meyerhof igual los acaban matando a los dos. Entiendo que le mueva el cariño por su maestro, pero... **Lo que sí sería más fácil es que desde Francia pasase al otro bando...**

OCHOA.— No quiero pasar al otro bando.

NEGRÍN.— **No me meto con sus ideas, Ochoa. Somos amigos, sean cuales sean sus ideas. Acabo de tener esta misma conversación con Corral.**

377. *Op. cit.*, pág. 40. El subrayado es nuestro.

378. Cuenta José Ramón Fernández en su conferencia en la BNE que Negrín y Ochoa le enviaron una postal a Corral desde Nueva York a Madrid, porque Corral vivía ahí ya que había optado por el bando franquista. Minuto 21 de la conferencia.

379. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2010, págs. 168 y 169.

Negrín se refiere así a la condición franquista de Corral. Mediante las palabras “se pudo quedar en España” se esconde una opción política que le permitió vivir en Madrid y ser Catedrático en Fisiología, heredando así el puesto del doctor Negrín.

Que el espectador conozca estos hechos le pondrá en antecedentes de múltiples evidencias —que han quedado ocultas para la sociedad: la opción política de Negrín acaba por alejarlo de la ciencia y no consigue el Premio Nobel del que era claro merecedor; el final de la guerra favoreció en muy diversos aspectos profesionales a aquellos que decidieron apoyar al bando franquista; la voluntad firme de Negrín y su profunda amistad con sus colegas le lleva a guardar respeto y afecto por Corral más allá de su ideología —cabe destacar el valor que este hecho tiene tras una guerra civil que se cobró miles de vidas y desterró a muchas otras al exilio.

El conocimiento de este pasado —que se nos presenta lineal cronológicamente pero que admite flashes entre medias— nos hace ver en las palabras de Moreno Villa una importancia capital. La historia que se nos cuenta, más allá de hablar de científicos, de Premios Nobel, de literatos, pedagogos... nos habla de las personas y de cómo la bonhomía y la libertad reinaban en la Residencia de Estudiantes y en la mayoría de sus integrantes; principalmente encabezados por Negrín. Seres humanos cuya amistad se ve abanderada por el respeto, la libertad y la Razón.

La trama principal de esta obra es la estrecha relación que Negrín y Ochoa mantuvieron durante un tiempo, de cómo la admiración de este último por aquel le llevan a hablar de Negrín como si de un padre se tratase, y de cómo la relación pasa por vicisitudes que más tarde acabarán en reconciliación por medio de un abrazo y una postal —inicio y fin de la obra. Cómo se relaciona este tema principal de la historia con el eje que nos ocupa, es lo que vamos a comentar.

Para entender la opción elegida por Negrín, nuestro dramaturgo recurre a un flash que lo devuelve diez años atrás del momento en el que habla; 1925 es el

año de esta primera escena donde se encuentra el regreso a este tiempo anterior:³⁸⁰

CAJAL.— Es un plan magnífico. Me dan ganas de suplantarle y aparecer en Nueva York diciendo que soy el doctor Negrín. Me lo pone usted difícil, pero tengo la obligación de intentar que acepte otra propuesta. Mire, Negrín: sabiendo lo que usted ha trabajado en Alemania y lo que vale, **a mí me gustaría convencerle para que venga a trabajar a Madrid. Convendrá conmigo que sería algo importante poder formar aquí a un puñado de jóvenes investigadores; científicos capaces de desarrollar proyectos aquí y hacer que nuestro país dé el salto que necesita.** Está claro que en Madrid no va a encontrar lo que le puede ofrecer Nueva York. Eso no se puede discutir. **Le estoy pidiendo que haga ciencia en su país. Le ofrezco la posibilidad de hacer algo por su patria.** Puede sonar grandilocuente, pero eso es exactamente lo que le ofrezco, Negrín. Luego ya se podrá ir usted a Estados Unidos, satisfecho de haber dado a su patria unos meses de su vida.

[...]

MORENO VILLA.— [...] Y, gracias al empeño de Cajal, Severo Ochoa y tú os disteis la mano en el laboratorio de la Residencia. Un día de 1925. La vida rima, algunas veces.

NEGRÍN.— Unos meses. Llevo diez años en esta sede provisional.

La necesidad de este relato se hace innegable para entender que la opción de Negrín siempre ha sido mirar por su país; así entendemos que se acerque a la política para hacer algo más, para comprometerse con la causa republicana: la única que permitía la luz y el camino de libertad y razón por encima de todo.

El primer encuentro entre Negrín y Ochoa se produce, como hemos visto, en 1925. Negrín lleva allí diez años investigando y formando a jóvenes que sin duda alguna serán claves en el futuro.³⁸¹ El día que Ochoa entra al Laboratorio de Fisiología para trabajar con Negrín, le embarga el nerviosismo por conocer a éste, por encontrarse en “el único lugar de Madrid que merece la pena.” El papel que

380. *Op. cit.*, págs. 58 y 59. El subrayado es nuestro.

381. Entre otros el propio Severo Ochoa, Premio Nobel de Fisiología y Medicina en el año 1959.

juega este primer momento entre ambos es de importancia capital. Gracias a él entendemos por qué más tarde —año 1929, Ochoa le reprocha a su maestro su interés por abandonar el Laboratorio: “Si usted no dirige el laboratorio no me interesa. Quiero seguir si sigue usted”. También nos ayuda a entender el motivo por el cual Ochoa acaba trabajando con Jiménez Díaz y se aleja de Negrín, hecho que supone un distanciamiento entre maestro-discípulo; así como la importancia de la petición de salvoconducto y el reencuentro que se produce en Nueva York en el año 1944.³⁸²

El conocimiento del pasado nos pone en antecedentes de varios presentes, donde el más importante sucede en el año 1936. La importancia le viene dada por la desgracia, inicio de la Guerra Civil Española. La relación paterno-filial que se había visto truncada principalmente por las decisiones políticas de Negrín, se retoma de alguna manera cuando el maestro aconseja a Ochoa acerca de la vía más favorable para salir de España. El abrazo que se produce, según la obra en 1946, cobra todo el sentido atendiendo al conocimiento del pasado, comprendiendo de dos en dos años al presente hasta llegar al año 36 para en la distancia —en tiempo y geografía— evocarnos la historia de estos dos personajes que ante todo fueron, y así lo quiere hacer ver Fernández, seres humanos.

Dos opciones de vida unidas en un punto —la investigación científica— y alejadas diametralmente en otro: Negrín republicano y comprometido con la causa frente a un Ochoa pasivo ante opciones políticas: su único objetivo y motivación es la Ciencia, sin importar nada más. El conocimiento, por tanto, de los orígenes e inquietudes de uno y otro en el pasado nos ayudan a aprehender la realidad de cada escena, de cada salto en el tiempo. Y por tanto fraguan el sentido último con el que la obra comienza y finaliza: un abrazo entre dos seres humanos a los que la amistad les une por encima de cualquier otra consideración —sea ésta política o no.

382. Existe una divergencia entre el año que cita en su conferencia en la BNE -1944- y el año que se establece en el texto -1946.

Los distintos “presentes” a los que vamos asistiendo como lectores y/o espectadores dentro de la obra suponen un pasado respecto a la evocación de Moreno Villa, desde México en el año 1946. El conocimiento aquí supera al simple hecho del pasado en sí mismo como cronología y nos exige una revisión completa de las circunstancias históricas de nuestro país desde los inicios del siglo XX. Las claves para este conocimiento nos las dan los propios personajes cuando se retrotraen en el tiempo mediante los flashes o recuerdos. Y hete aquí el aspecto que nos habla de la Memoria frente al olvido.

Sin apenas lugar a dudas podemos afirmar que la difícil situación en la que nos encontramos actualmente —bien entrado el siglo XXI— es producto, en gran medida, del desconocimiento y del olvido. La etapa oscura que se inició con la Guerra Civil y que aparcó todos los adelantos de un país puntero a nivel europeo en ciencias, investigación, literatura, etc no es del todo conocida y reconocida por muchos de los ciudadanos de nuestro país. En el olvido y en el nulo reconocimiento de los vencedores —si es que en una guerra se puede hablar de ganadores, pues todo el mundo pierde— de los hechos cometidos, la ciudadanía se ve abocada a falsas creencias, al desconocimiento y por tanto a que todo lo sucedido caiga en el olvido.

Más allá de los muertos caídos en esta contienda, J. R. Fernández nos quiere hablar de lo que a nivel país perdimos. No se trata de frivolar acerca de las vidas humanas, sino de hacernos entender que la única manera de que estos hechos no se vuelvan a repetir reside en saber quiénes éramos entonces como país. Si bien la zona rural española no gozaba de grandes adelantos, ni vivía la Edad de Plata de la Ciencia, en este aspecto la cultura y sus principales representantes daban cuenta de nuestro adelanto, de nuestra modernidad. Y estamos hablando de los comienzos del siglo XX. Nuestro dramaturgo quiere poner en valor las grandes personalidades que allí se encontraban para que no caigan en el olvido:³⁸³

383. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2010, págs. 172 y 173. El subrayado es nuestro.

Se oye un estruendo más cercano.

LLORCA.— **He soñado que todo esto se convertía en ceniza. Que caminaba por este lugar y que nadie había oído hablar de nosotros. Ni del trabajo de estos laboratorios, ni de la Residencia. He soñado que nuestra vida no había servido para nada. ¿Y si no queda nada de todo esto? ¿Y si cierran la Residencia? ¿Y si cierran el colegio Cervantes? ¿Y si queman todo lo que se ha hecho? ¿Y si nos matan? ¿Y si nos olvidan?** No, no me mire así. No soy un derrotista. Fue una mala noche. **Yo sé que no pueden. No pueden matarnos a todos, ni olvidarnos a todos.** Le he limpiado los mocos a demasiada gente para que no quede ni uno que nos quiera recordar. **No me puedo imaginar una patria callada que ya no se acuerde de nosotros.**

MORENO VILLA.— **Harán lo posible por borrar tu nombre. Te quitarán hasta el derecho a la jubilación. Volverás a Madrid y morirás en la miseria, la noche antes de mudarte a la casa de Justa. Justa acompañará tu cuerpo y guardará tus papeles. Y vivirá en España, en medio del silencio.** Tú saldrás en un tren con cien niños y volverás para morir en Madrid. Yo saldré con Machado y su madre, con Del Río, con Navarro Tomás y con Victorio Macho.

La memoria frente al olvido es la clave de esta obra desde sus inicios. Escrita expresamente para la celebración del primer centenario de la Residencia de Estudiantes,³⁸⁴ la obra pretende dar a conocer aquello que allí sucedía, la ebullición de ideas, de investigaciones, el alma y el espíritu de aquel lugar que se reflejan perfectamente en las tertulias que se llevaban a cabo en el laboratorio del doctor Negrín.

384. "Hace casi dos años, cuando la Residencia de Estudiantes empezó a diseñar el programa de su centenario, fue tomando forma la idea de que una representación teatral sería el vehículo idóneo para dar a conocer y acercar al público facetas de la historia de la Residencia de las que mucha gente todavía sabe poco y que, sin embargo, fueron básicas para el éxito de su proyecto educativo y cultural hasta 1936. Así, fue madurando la propuesta de encargar una obra basada en la tertulia que cada día después de comer tenía lugar en el Laboratorio de Fisiología de la Residencia, dirigido por Juan Negrín, en los años veinte y principios de los treinta." Prólogo de la Residencia de Estudiantes, al inicio de la edición de la obra *La colmena científica o El café de Negrín*. Pág. 9.

Fernández acoge este encargo con humildad y trabajo; y con un propósito esencial: que no se olviden las personas que allí vivieron, trabajaron y la manera en que ciencias y letras confluían como parte de un todo: la Cultura.

Para que todas esas personas y su importante labor no queden en el olvido es necesaria la memoria: rescatar los miles de documentos, revistas, escritos que hablan de la Residencia y extraer lo esencial de ellos para ofrecérselo como en “edición facsímil”. El trabajo realizado por nuestro dramaturgo nos brinda la posibilidad de aprehender esa realidad histórica sin la necesidad de investigar sobre ella.³⁸⁵

MEMORIA: con mayúsculas porque es de imperiosa necesidad que rememoremos la grandeza de aquellos años y de las personalidades que la conformaron. No podemos olvidar, porque sería matarlos, significaría asumir que nunca existieron, a Juan Negrín, a Ángel Llorca, a Justa Freire, a José Moreno Villa, a Francisco Grande Covián... No debemos olvidarlos, ni a ellos ni a todos los que en las primeras décadas del siglo pasado trabajaban unidos por hacer de nuestro país un referente a nivel europeo y mundial en materia de investigación y estandarte de una Cultura en el amplio sentido de la palabra.

La reflexión que en boca de Ángel Llorca propone nuestro autor es reveladora de algo: muchos de los ciudadanos de nuestro país no conocen a muchos de estos personajes, ni su aportación, ni siquiera conocen la Residencia de Estudiantes. Más, si uno no es de la capital. J. R. Fernández es consciente de ello y lanza preguntas desgarradoras para el personaje y para los lectores/espectadores al saber que se han cumplido sus peores inquietudes: “He soñado que todo esto se convertía en ceniza. Que caminaba por este lugar y que nadie había oído hablar de nosotros. Ni del trabajo de estos laboratorios, ni de la Residencia. He soñado que

385. Aunque al mismo tiempo nos abre la puerta a la curiosidad e imprime en nosotros el deseo de saber más sobre aquellas personas, las revistas que leían, la confluencia de ideas y de personalidades de distinta procedencia, de distinta ideología... Como él mismo dice en la conferencia en la BNE: “[...] estamos en un mundo donde casi todo lo podemos encontrar por esa ‘ventanita’ que se llama Internet. Y a través de esa ventanita he podido tranquilamente consultar, por ejemplo, todos los ejemplares de la Revista de la Residencia de Estudiantes, que están a su disposición en Internet, y que es un viaje fascinante a aquellos años.”

nuestra vida no había servido para nada.” Lamentablemente es así en buena parte y es por ello que nuestro dramaturgo rescata lo mejor de este lugar y de los personajes que allí vivieron, por encima incluso de sus investigaciones o aportaciones, como seres humanos a los que les movía algo que nos es muy necesario rescatar: la ilusión como motor de construcción de una España que merezca la pena, un proyecto bello de país.

El documental *¿Qué es España?* mostraba la vida de la Residencia:³⁸⁶

“[...] a los que podrían ser ‘los padres de la patria’: pensadores, científicos, filólogos, escritores... Nos presentaba una juventud que hacía deporte, que estudiaba, que se acercaba al conocimiento desde otra manera de vivir. Y unos proyectos de escuela muy diferentes, muy abiertos, que tenían también que ver con todo el proyecto de la Residencia de Estudiantes y de la Institución Libre de Enseñanza.”

El compromiso que la escritura de J. R Fernández adquiere con su época queda claramente reflejado en esta obra. *La colmena científica o El café de Negrín* nos muestra fechas clave dentro de nuestra historia como país: 1925, 1927, 1929, 1931, que hablan de esa revolución científica y cultural que se dio en el primer tercio del siglo XX y se conoce como Edad de Plata; así como del año 1936 en el que comienza la Guerra Civil Española con la consiguiente desaparición de esa época que tantos éxitos, logros y reconocimiento nos brindó.

Por tanto también la memoria, aunque quizás muy velada, de una época oscura que aniquiló de un plumazo todo aquel logro.³⁸⁷ La crudeza de la Guerra Civil española se nos presenta ante todo como destructora de la Residencia y del espíritu que allí habitaba, más allá de los muertos, de los civiles que fallecieron en la contienda. Podemos proferir esta afirmación porque en boca de Cajal la preocupación de otra guerra, la I Guerra Mundial, dice:³⁸⁸

386. Palabras extraídas de la ya citada conferencia en la BNE con motivo de los Ciclos de Premios de Literatura (cita 373). Minuto 25.

387. En 1936, a causa de la Guerra Civil, se cierra la Residencia de Estudiantes.

388. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2010, pág. 57. El subrayado es nuestro.

CAJAL.— [...] **Es una pena que la guerra haya deshecho ese equipo de trabajo de Leipzig.** *(Pausa)*. Qué frivolidad. **Millones de muertos y yo hablo de un laboratorio desmantelado. Qué fácil es perder la perspectiva.**

De estas palabras no debemos deducir que Cajal sea un ser humano insensible al que no le importen las personas,³⁸⁹ sino que su vocación y pasión por la ciencia es irrefrenable.

De ánimo contradictorio se nos presenta Ochoa, pues nos parece insensible y preocupado a la vez por los muertos cuando comienza la Guerra Civil Española:³⁹⁰

OCHOA.— Ya sabe que vivimos en Argüelles, en la Casa de las Flores. Desde allí voy todas las mañanas hasta el Instituto de Investigaciones Médicas de Jiménez Díaz. Son apenas quince minutos andando. Pero **es horrible. Es como caminar por una pesadilla. No hay nadie. No se oye un ruido. Y he encontrado muertos. Hombres muertos a tiros, en las cunetas. Paseados.** *(Está temblando)*.

MORENO VILLA.— Tranquilícese, Severo. ¿Y su mujer?

OCHOA.— Está colaborando como enfermera en el hospital de Chamartín, que también lo dirige Jiménez Díaz. Tiene más ánimo que yo. **Aquí no puedo hacer nada.** No tengo ni cristales en las ventanas del laboratorio, los rompieron a tiros. **Si no hubiera pasado todo esto, yo estaría este verano trabajando en Londres en el laboratorio del profesor Hill.** Había pedido ir pensionado por la Junta.

Primero refiere que es una pesadilla, pero enseguida retoma el hecho de su labor científica: “aquí no puedo hacer nada”; palabras que remiten a la investigación, puesto que como médico podría haber sido muy útil. Pero Ochoa fue, ante todo, un hombre empeñado en investigar, un científico, un apasionado por los

389. Nada más lejos de la realidad teniendo en cuenta que dedicó su vida al estudio de la Medicina y sus logros son indispensables para el avance y la cura de los seres humanos.

390. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2010, págs. 162 y 163. El subrayado es nuestro.

estudios; de ahí que no se adhiera a ninguna causa política —hecho que representa antagónicamente Negrín.

Como conclusión a este primer eje decir que el pasado en su relación con el presente y la memoria frente al olvido no sólo juegan un papel importante dentro de la obra, sino que *La colmena científica o El café de Negrín* supone en sí mismo el eje, puesto que la historia que se nos cuenta es real.³⁹¹ Es la historia de nuestro país y de unos ciudadanos que querían hacer algo por España; es una historia que se vio truncada por la guerra y es una historia que J. R. Fernández sabe que merece ser contada para que entendamos quiénes éramos, quiénes somos y quiénes podríamos llegar a ser... Una reflexión acerca de nuestras posibilidades y de la necesidad de que estos personajes ilustres de nuestra historia no caigan en el olvido: hacer justicia conservándolos en la memoria, haciéndolos presentes. Sólo así conseguiremos un futuro esperanzador.

391 Evidentemente y como no podría ser de otra manera, hay elementos de ficción, pero la base documental y los hechos históricos referidos son cien por cien verídicos.

6.4.2. Importancia de la muerte en sus obras

La obra, ya lo hemos comentado, comienza y finaliza en 1946 con la evocación de Moreno Villa y habla de un periodo de tiempo que comprende los años 1925-1936. En 1946 ya habían muerto tres de los personajes evocados y referidos en la historia: Santiago Ramón y Cajal (1934); Miguel de Unamuno (1936) y Ángel Llorca (1942).

Dentro de la obra estos tres personajes se nos presentan vivos y dialogando en el tiempo que los evoca. Personajes tan vivos —pese a su avanzada edad— como su ilusión, su motivación y su interés en los tres casos por hacer de España un país a la cabeza de la investigación en el campo de las ciencias y de las letras, así como en materia de educación. Tres representantes de la Vida con mayúsculas, tres seres humanos que ponen su inteligencia al servicio de un bien común con la esperanza de alentar a las futuras generaciones:³⁹²

LLORCA.— **Se trata de que miren y que piensen acerca de lo que ven.** Así de sencillo. **Hay que despertar la curiosidad del niño,** aumentar su vocabulario, ponerle en condiciones de hablar, escribir y leer, hacerle adquirir hábitos para la vida escolar y para comportarse fuera de la escuela. **No se trata de que yo les enseñe, se trata de que ellos aprendan.** (Páginas 98 y 99)

En las palabras de Llorca, que en el momento en que habla, 1927, tiene sesenta y un años, vemos la pedagogía que defendía en pos de ciudadanos preparados, inquietos, ávidos de conocimiento y por ello es uno de esos muertos a los que Fernández quiere rescatar mediante la evocación de Moreno Villa.

Justa Freire, discípula de Llorca, habla con Unamuno acerca del panorama educativo del año 1931. Rescata palabras del gran escritor y a través de ellas refiere el exilio al que fue abocado por sus críticas hacia el dictador Primo de Rivera. Unamuno es un personaje clave de esa época:

392. Reproducimos aquí tres fragmentos IMPORTANTÍSIMOS —uno por cada personaje y al final del texto citamos la página en la que los encontramos.

UNAMUNO.— [...] Es algo muy hermoso escuchar mis versos en la voz de los jóvenes.

JUSTA FREIRE.— Los jóvenes no hemos dejado de leerlos, don Miguel. Y otras cosas que ha escrito usted: **«Salvad a España, estudiantes, salvadla de la injusticia, de la ladronería, de la mentira, de la servilidad y de la sandez. Salvadla, hijos míos, e iré cargado de años y de recuerdos a que me cunéis mi último sueño, mi última esperanza y a descansar en una tierra que habréis hecho hogar espiritual de Libertad, de Verdad y de Justicia».** (páginas 135 y 136).

[...]

UNAMUNO.— **Ustedes se ocupan de lo que más importa, hija mía. Tienen ustedes el futuro en sus manos.** No habrá que esperar mucho para ver cómo frutece. **Dentro de quince años, cuando esos niños sean hombres, esta tierra habrá ganado su futuro. Y lo celebraremos. El año pasado se cumplieron veinte años de la fundación de la Residencia. No pudimos celebrar mucho, con todo el trajín político.** Espero estar para cuando cumplamos los treinta. En 1940³⁹³ tendré setenta y seis, tampoco son tantos. (Páginas 138 y 139)

Arenas de don Miguel de Unamuno a los jóvenes, al futuro del país. La necesidad de poner en valor la educación como única posibilidad de porvenir esperanzador en una España prometedora. Por tanto un muerto más al que “revive” en la obra para recordar su importancia. Fernández sabe del peso que supuso la figura del escritor en la época en la que vivió, así como la necesidad de sus palabras en aquél y este tiempo. Leemos en una acotación:³⁹⁴ “[...] ***pesa en el aire de España la ausencia de Unamuno.***”

393. Puede existir cierta ironía por parte del autor –sabedor de que en ese año, 1940, ya no habría Residencia de Estudiantes ni el propio Unamuno estaba ya entre los vivos; sin embargo demuestra el espíritu de ilusión con la recién llegada II República.

394. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2010, pág. 123. El subrayado es nuestro.

Y por último uno de los más grandes —si no el más— en nuestro país en el ámbito científico. El rescatar a don Santiago Ramón y Cajal era inevitable, además de un gran descubrimiento y cuestión de afecto para nuestro autor.³⁹⁵

CAJAL.— ... La idea última de la Institución Libre de Enseñanza era **cambiar España mediante la educación: conceder becas; estimular a estudiantes y profesores para que fueran a formarse al extranjero**. La Junta otorga becas para estudios fuera de España, y equipara también los estudios de las personas que viajan por su propia cuenta al extranjero.

[...]

Otro de nuestros objetivos era agrupar a nuestros científicos en núcleos de trabajo y por eso abrimos estos laboratorios. (Páginas 139 y 140)

El empeño de Cajal por la ciencia en España³⁹⁶ es innegable y constatable. Este personaje muerto al que rescata Fernández le sirve de punto de partida para explicar el panorama científico de la época; así como la influencia que supuso en Negrín y demás investigadores que le sucedieron.

Como podemos observar, este eje está intrínsecamente relacionado con el anterior, puesto que la recuperación del pasado, la importancia de la memoria va de la mano con la importancia de la muerte. En este caso no encontramos la presencia de muertos en forma de fantasmas porque lo que le interesa a nuestro autor es destacar su papel en vida, su presencia capaz de embargar una estancia, un lugar, una parte de nuestra historia.

Dado que no existen muertos al estilo de las dos primeras obras, ni muerte en un sentido psicológico de los personajes como en el caso de *Nina*, este eje no ocupará mucha parte de nuestro estudio. Sin embargo es de gran significación en su relación con el eje anterior, como hemos apuntado.

395. "Hay un personaje que a mí me enamoró especialmente, que es don Santiago Ramón y Cajal. A través, especialmente de un proyecto que genera de algún modo buena parte de la actividad de estos científicos, que es la Junta de Ampliación de Estudios [...] que fue algo que impulsó especialmente durante bastantes años de su vida don Santiago Ramón y Cajal." Palabras de la Conferencia para la BNE. Minutos 23-25.

396. NEGRÍN.- [...] En España hay ciencia porque se empeñó Cajal. Así de claro. *Op. cit.*, pág. 54.

Los muertos de las guerras que se mencionan en la obra —I Guerra Mundial y la Guerra Civil Española— son citados muy superficialmente y no nos genera el sentimiento de devastación humana que otras obras de nuestro autor, como *Babilonia* o *El cometa* por poner un ejemplo.

Sólo nos queda destacar el final de la obra, en que Moreno Villa nos dice:³⁹⁷

MORENO VILLA.— **Yo también volveré. Lo sueño cada día. Lo soñamos muchos, que guardamos la llave de casa como un tesoro. Volveré a Madrid y nada de todo aquello habrá pasado.** Volveré a subir la cuesta de la Residencia, a sentarme al sol en el banco del duque de Alba, a conversar con todos. Vuelvo a Madrid y allí está Ortega, pensando en su próxima clase; hablando con Marañón y con Alberto... Manuel Machado ha salido de su biblioteca del Ayuntamiento y puede que se encuentre con su hermano Antonio, que mira los chopos y habla con la tarde quieta. Pío del Río está sobre el microscopio dibujando no sé qué célula del cerebro y Juan Ramón Jiménez discurre algún modo de atrincherarse en el silencio. Buñuel, desnudo, saluda a gritos desde su ventana. Cossío, como siempre, corrige pruebas de mil cosas y recibe gente. Cajal estudia las hormigas, Américo Castro lucha a brazo partido con Santa Teresa, con Erasmo, con Lope y con la divina providencia. Y mientras Gaos gana su cátedra y Navarro Tomás enseña fonética a las americanas, Azaña revisa su *Jardín de los frailes*, D'Ors sigue glosando sobre las cúpulas y Falla está como embrujado en el piano. Y en el laboratorio siguen todos: Guerra, Corral, Méndez, Covián, Valdecasas, Ochoa, Negrín, Barreda... Y en un rincón del laboratorio está curioseando Federico. Mirando por un microscopio, cantando flamenco con su voz oscura. **Tengo la llave de mi habitación en el bolsillo.**

José Moreno Villa sueña en 1946 que la guerra no ha sucedido, que la muerte ni el exilio han existido... Sueña con muchos de aquellos personajes imprescindibles de nuestro país como personas, no como personalidades de reconocimiento de las ciencias o letras de nuestra historia; porque todos ellos guardan la llave de aquél que fue su hogar, de una España que añoran porque en

397. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2010, págs. 174 y 175. El subrayado es nuestro.

ella se llevaban a cabo tertulias interdisciplinarias entre amigos. Amigos que como bien ejemplifica Negrín, lo son por encima de las diferencias.

Ése es el mensaje que quiere dejar en nosotros Fernández. Para ello “mata a la muerte” mediante la evocación del escritor y pintor Moreno Villa.

6.4.3. Búsqueda de la propia identidad y relación con el otro

Los personajes protagonistas de esta historia son, como ya hemos comentado anteriormente, Juan Negrín y Severo Ochoa:³⁹⁸

[...] Entre las ilustraciones encontré una postal de Nueva York. [...] Esa postal de Nueva York iba firmada por el doctor Negrín y por Severo Ochoa, que en ese año 1944 se habían reconciliado después de una serie de desencuentros. Y enviaban un abrazo a su amigo que vivía en Madrid porque había optado por el bando franquista. Esa amistad por encima de las ideas, esa capacidad para discutir las ideas desde la amistad [...] **esa posibilidad de ser amigos, o al menos discutir por encima de las diferencias, me ofrecía un maravilloso punto de partida. Y además me ofrecía la relación entre dos personajes** que efectivamente parecía que me la habían colocado ahí simplemente para que yo me dedicase a contarla, que estaba ya contada, que no hacía falta más que pasarla a limpio. Y **efectivamente hubo una relación entre Severo Ochoa y el doctor Negrín, que partió de la admiración absoluta de Severo Ochoa, que pasó por una cierta discusión paterno-filial, que acabó con un alejamiento y que más tarde tuvo ese estrambote del maravilloso abrazo en el año 1944 en Nueva York.**

La relación entre maestro y discípulo es el punto de partida de la historia de J. R. Fernández en *La colmena científica o El café de Negrín*. El abrazo con que comienza y finaliza³⁹⁹ la obra nos ofrece el tono de la misma, así como la necesidad de análisis de este eje:

Esta historia podría comenzar con el abrazo de dos hombres en Nueva York, en 1946. Con la felicidad del reencuentro de dos amigos. Son Severo Ochoa y Juan Negrín.

Esta historia podría terminar con el abrazo de dos hombres en Nueva York, en 1946. Con la felicidad del reencuentro de dos amigos.

398. Conferencia para la BNE, minuto 21. El subrayado es nuestro.

399. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2010, págs. 40 y 176. El subrayado es nuestro.

La búsqueda de la propia identidad dentro de los personajes de esta obra están claramente definidos por Negrín y Ochoa, amén de algún que otro personaje al que haremos mención por lo que a evolución e identidad supone. Sin embargo es preciso que nos centremos especialmente en ambos por separado y en relación con el otro, puesto que *La colmena científica o El café de Negrín* habla de un proyecto de país que, por tanto, implica a múltiples individuos.

Juan Negrín.⁴⁰⁰ Lo que más caracteriza a Negrín en sus inicios en el laboratorio es su entusiasmo,⁴⁰¹ en el año 1915 cuando regresa de Alemania y se entrevista con don Santiago Ramón y Cajal, personaje que consigue que se quede en Madrid para hacer algo por su país. Más tarde, en el año 1925 cuando conoce a Severo Ochoa tiene un aplomo y una trayectoria que le otorga la autoridad y el reconocimiento que sus discípulos le profesan. A lo largo de la obra se nos presenta como un ser amable, amigo de los contertulios de distintas disciplinas que se acercan a su laboratorio para tomar café. Persona activa que es capaz de llevar mil cosas a la vez:⁴⁰²

MORENO VILLA.— No se llame a engaño, Ochoa. **Al doctor Negrín le da tiempo para hacer de todo, pero al resto de los mortales, no.** Él se va a hablar de zarzuela con su amigo Prieto, de zarzuela y de algo más, supongo; y luego se irá a cenar con alguien y después se irá con su familia, y dará clases y dirigirá esto y no se cansará nunca. (*Entra un balón*). Y si le diera por el balompié agotaría a todos esos.

Un ser humano, por tanto, extraordinariamente diferente y peculiar; que además de alcanzar a múltiples aspectos y quehaceres científicos, atiende muy especialmente a la vida política dentro del partido republicano. Comprometido con la causa socialista acoge y esconde a políticos, poniendo en riesgo su vida:⁴⁰³

400. Nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1892. Es importante aportar estos datos para la comprensión y el análisis de la obra.

401. NEGRÍN.- (*Con un entusiasmo diferente al aplomo del Negrín adulto*). FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2010, pág. 57.

402. *Op. cit.*, pág. 66. El subrayado es nuestro.

403. *Op. cit.*, pág. 80. El subrayado es nuestro.

MORENO VILLA.— El que no ha llegado es don Juan.

Llorca se lleva a Moreno Villa aparte.

LLORCA.— **Don Juan anda por ahí jugándose la vida. Ha escondido en su casa a Largo Caballero. Se pasa los días haciendo de *chauffeur* de políticos perseguidos.** Aprovechan que tiene ese automóvil tan lujoso y que nadie va a sospechar de él.

MORENO VILLA.— A este hombre le da el tiempo para todo.

LLORCA.— No es cosa de broma, don José. **Me preocupa que lo arresten, o peor: que sigan la moda de estos tiempos y le apliquen la Ley de Fugas, que a algún guardia se le escape un tiro...** Dicen que ha habido disparos en la carretera de El Pardo.

Es Negrín, pues, un personaje polifacético que comenzó su labor patriótica desde la ciencia y con entusiasmo para seguir su compromiso de país desde la política, con tesón pese al peligro. Estaba convencido de que el cambio que necesitaba España debía venir principalmente desde la política:⁴⁰⁴

NEGRÍN.— He ingresado en un partido político. Ya sé que en esto no estamos de acuerdo, pero usted sabe bien cómo pienso...

CAJAL.— Sí, Negrín, sé cómo piensa usted y su amigo Ortega, y Marañón y Prieto y etcétera, y el doble uso que le da usted a ese laboratorio de la calle Serrano que por el día le proporciona unos estupendos beneficios y por la noche le sirve de pensión para señores con problemas. Y a lo mejor tienen ustedes razón, éste ya no es mi tiempo. Me he pasado tantas horas sin hacer otra cosa que trabajar en el laboratorio... que puede que me haya perdido algo. Puede que a Primo le queden semanas. **Lo que a mí me fastidia es que no haya investigadores como usted, puede que haya tres en España y dos docenas en toda Europa.** Luego dice nuestro amigo Ortega que lo mío con el Nobel ha sido una casualidad.

404. *Op. cit.*, págs. 120 y 121 el subrayado es nuestro.

NEGRÍN.— **Llevo catorce años peleando para que eso cambie, usted lo sabe. Usted me convenció para quedarme porque yo ya andaba medio convencido.** Quería ir a Nueva York, quería investigar. Pero también **quería hacer algo por mi país.** Fue en esos años cuando unos cuantos, sí, los que usted ha mencionado, y muchos más, empezábamos a pensar que **para cambiar a España había que hacer algo más que transformar su sistema educativo: hay que cambiar las estructuras de este país, es necesario un cambio político.**

La búsqueda de la propia identidad de Juan Negrín le lleva a aceptar la propuesta de Cajal de “hacer algo por su país” en el laboratorio que dirige; más tarde este propósito se amplía a nivel externo con respecto a la ciencia y se afilia al PSOE. Negrín está firmemente convencido de que hay que hacer algo más allá de investigar y de formar investigadores. España necesita un cambio desde la política, unas instituciones que apoyen y fomenten el cambio desde todos los aspectos, desde arriba.

Negrín sufre una transformación que parte de su interés por la ciencia al servicio de su patria para alejarse definitivamente de aquella y centrarse en la política de ésta. Las consecuencias que de ello se derivan serán de peso en su interacción con Ochoa.

Maestro Cajal-discípulo Negrín es la relación con el otro que determina los inicios de una vida en España. Negrín accede a la propuesta de Cajal, quedándose en nuestro país; hecho que será decisivo en las consiguientes decisiones que tome. De sus posteriores relaciones con miembros del partido socialista —Indalecio Prieto, Largo Caballero— se derivará su futuro: alejarse de la ciencia y tomar partido en la vida política de España en años muy convulsos y controvertidos. Tanto es así que llega a ser Ministro de Hacienda, en el año 1936, hecho que favorece el poder ayudar a Ochoa.

Por tanto vemos cómo la búsqueda de su propia identidad parte de un ser humano excepcional:⁴⁰⁵ políglota, experto en varias materias científicas e incluso en Economía... Un ser humano con una capacidad extraordinaria que abandona esas competencias para ponerse al servicio de su país desde una posición política. Hecho que le lleva a no conseguir el Premio Nobel, pese a merecerlo; hecho que le lleva a ser uno de los personajes más controvertidos y discutidos de la Guerra Civil Española.⁴⁰⁶

Nuestro dramaturgo, conocedor de estos hechos y bajo la petición de este proyecto de “tratar bien a Negrín”, rescata al ser humano que se esconde debajo del personaje histórico, poniendo el foco en las pulsiones vitales del doctor: su motivación en el campo científico va más allá de la materia científica, puesto que se compromete decididamente con la necesidad de un proyecto firme de país.

Bajo la misma estructura maestro-discípulo se nos presenta Ochoa. La profunda admiración que profesa éste por Negrín le llevan a afirmar que “todo el mundo dice que éste es el mejor laboratorio de España” y que “éste es el único lugar en Madrid que vale la pena”.⁴⁰⁷ El honor que para el joven Severo Ochoa, apenas veinte años, supone conocer y formar parte del laboratorio de Fisiología, marca en él el carácter científico y de investigación que en su biografía real podemos consultar. Este carácter que se desprende de su trayectoria —llega a ser Premio Nobel de Fisiología y Medicina en el año 1959— responde a una búsqueda de su propia identidad que se ve intrínsecamente ligada a su relación con Negrín, fundamentalmente.

405. CAJAL.- Le he llamado para pelearme con usted, porque no estamos de acuerdo en una cosa. Bien. (*Hojea su currículum*). A ver. Universidad de Kiel, doctor en Medicina y en Fisiología por la Universidad de Leipzig... con veinte años. Me dijeron que es usted el primer español que se ha doctorado en Leipzig. *Op. cit.*, págs. 55 y 56.

[...] También ha estudiado Economía... Ha aprovechado bien esos años en Alemania... Le ha dado tiempo hasta de casarse... Alemán, claro, inglés, francés, italiano, ¿también ruso? *Ibidm.*

NEGRÍN.- Con el ruso tengo algunas dificultades; con la pronunciación; lo estoy mejorando.

406. Como han señalado Ángel Viñas y Fernando Hernández Sánchez, “pocos son los políticos republicanos que hayan sido tan vilipendiados, injuriados, difamados, ennegrecidos y distorsionados como Juan Negrín”. VIÑAS, Ángel y HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Fernando: *El desplome de la República*. Crítica, Barcelona, 2009.

407. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2010, págs. 48 y 49.

Severo Ochoa en las acotaciones y en sus palabras habla de Juan Negrín como una persona por encima del resto en muy diversas ocasiones:⁴⁰⁸

Severo le da la mano como si se la diera a Dios Padre. (p. 50)

Severo, aún abrumado por la presencia de Negrín, le alcanza sus papeles. (p. 50)

Yo estoy seguro de que si un día tengo problemas podré contar con don Juan. (p. 90)

No nos las han subido. El doctor Negrín ha pedido a la Junta que le quite de sus sueldo seiscientas pesetas y que nos las reparta entre Paco, Blas, Rafa Méndez y yo. [...] El dinero es lo de menos. Es el gesto. Para mí es como el padre que no he tenido. *(Siente que ha dicho algo demasiado grande [...])* (p.95 y p.96)

[...] Lo que nos enseña no está en los libros, él va por delante, sabe lo que se acaba de descubrir en cualquier laboratorio de Europa. No estudiamos, hacemos ciencia a su lado. (p. 101)

Sin embargo en el año 1929, a la vuelta de un Congreso Internacional de Fisiología en Nueva York comenta con Moreno Villa y Justa Freire los principios de su descontento:⁴⁰⁹

MORENO VILLA.— Y tengo entendido que piensa volar otra vez.

OCHOA.— Sí. A Berlín. **Aquí no parece que haya mucho que hacer. Don Juan anda ocupado en otras cosas.**

MORENO VILLA.— Lo dice usted como un reproche.

OCHOA.— **Es que he pasado el viaje pensando que don Juan podría haber sido uno de esos científicos del congreso, que es más capaz que cualquiera de ellos, pero no se centra en investigar.**

MORENO VILLA.— Lo hacen ustedes. Me temo que en otros laboratorios los equipos no tienen tanta importancia como en éste.

408. Referiremos las atribuciones a este respecto, seguidas de la página en la que se hallan.

409. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2010, págs. 110 y 111. El subrayado es nuestro.

OCHOA.— Sí, eso es verdad. Y él nos ayuda mucho. Nos deja publicar y firmar lo que hacemos, nos anima a hacer propuestas. **Pero está en esto y en cincuenta cosas. Lo mismo trabaja un día entero sin salir del laboratorio que se tiene que ir a no sé qué y nos deja solos durante días.**

Ochoa parte de un currículum e inteligencias muy afines a las de su maestro, por lo que cabe esperar una línea vital análoga. Sin embargo, y esto es lo que pone de relieve nuestro dramaturgo, el joven discípulo no alberga ningún interés por la política; él sólo se ve comprometido con la Ciencia, sea en el lugar que sea, bajo la única premisa de investigar con los mejores. Éste es el hecho que le lleva a conocer y a trabajar con Negrín: ser el mejor en el campo que le ocupa en España, trabajar en uno de los mejores lugares de Madrid. Cuando la vida en el laboratorio se ve desatendida por parte del maestro, el pupilo se encuentra defraudado, desamparado y desvalido dentro de su querencia y pasión investigadora. Tanto es así que le reprocha a Negrín sus ausencias en el laboratorio:⁴¹⁰

NEGRÍN.— Usted ha ido a ver a mi colega a decirle que no está bien en este laboratorio y que preferiría trabajar con él.

OCHOA.— Eso no es verdad.

NEGRÍN.— ¿No es verdad?

OCHOA.— Quiero decir... **Yo quiero seguir aquí, pero no sé si este laboratorio va a seguir funcionando mucho tiempo.**

CAJAL.— Bueno, yo pinto algo en todo este asunto y creo que sí. Pero usted no piensa lo mismo porque...

OCHOA.— *(A Negrín. Ha reunido valor para decir esto).* **Si usted no dirige el laboratorio no me interesa. Quiero seguir si sigue usted.**

410. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2010, págs. 118, 119 y 120. El subrayado es nuestro.

CAJAL.— Esto se pone interesante. Tiene usted treinta y ocho años,⁴¹¹ Negrín. Es un poco joven para jubilarse.

NEGRÍN.— No pienso en jubilarme, pero sí en dedicarme además a otras tareas.

CAJAL.— Aparte de la cátedra, y de la secretaría de las obras de la universidad nueva, y su laboratorio de análisis clínicos de la calle Serrano, quiere usted decir.

NEGRÍN.— Sí. Quería comentárselo, don Santiago. Ochoa, ¿puede usted acabar de preparar la tortuga, por favor?

OCHOA.— **Don Juan, no quiero que se disguste conmigo. Pero es verdad que hay muchos días en que no pasa usted por aquí, por lo menos a las horas que estamos nosotros. Cómo vamos a avanzar. «Si la ciencia no se cultiva como una gran pasión nunca se conseguirá nada». Esto es lo que... esto es lo que creía haber aprendido de usted. ¿Cómo va a mejorar nuestra ciencia si los científicos se dedican a la política?**

CAJAL.— Calma, muchacho.

NEGRÍN.— ¿Qué sabe usted, Ochoa?

OCHOA.— Ya sabe usted quién es mi tío. Oigo cosas. Y veo lo que veo.

NEGRÍN.— Pues confío en su amistad y en su discreción. Y por supuesto que **no me disgusto con usted. Lo único que me disgustaría es que usted no siguiera creciendo, donde sea. Donde sea, Ochoa.**

Este pasaje de la obra, en el que J.R. Fernández se permite la licencia de hacer coincidir a Ochoa y Cajal —circunstancia que nunca llegó a suceder, nos muestra el gran abismo existente entre Negrín y Ochoa:⁴¹²

411. Hay un error en cuanto a la edad de Negrín en esta escena, puesto que en 1929 tendría treinta y siete, y no treinta y ocho años.

412. Cuaderno Pedagógico núm. 49. del Centro Dramático Nacional, págs. 11 y 12, a propósito de la elección de los personajes, Fernández responde.

En un principio, Severo Ochoa estaba fascinado por el gran científico Juan Negrín, un tipo muy atractivo, muy brillante y que tenía un gran entusiasmo que contagiaba a los demás. Después, sus visiones del mundo los van separando. Ochoa era el modelo del científico que se quiere dedicar exclusivamente a la ciencia mientras que Negrín era un hombre interesado por muchos campos: fundó una editorial, entró en política, era miembro de la junta que se ocupó de la construcción de la Ciudad Universitaria, era Secretario de la Facultad de Medicina...

Gran abismo en cuanto a la vida en su cotidianeidad, puesto que Ochoa sólo se ve movido a la investigación, al avance en el campo científico, mientras que Negrín se mueve en muchos y diversos campos que no sólo contemplan el rigor científico.

Negrín es deudor de su maestro —Cajal— en sus inicios, y de las necesidades vitales en las que va evolucionando su compromiso patriótico, aunque justamente a causa de este desarrollo evolutivo se acaba alejando del propósito del Premio Nobel de 1906. Ochoa es igualmente deudor de su maestro —Negrín— en el comienzo de su carrera, y se aleja de éste porque no da cabida a su mayor motivación: la investigación. Es tal el compromiso político de Negrín que concede la cátedra en una oposición al hijo de Pi Suñer, arrebatándoselo a Ochoa —que era el claro merecedor.⁴¹³

Estos hechos sumados a la imposibilidad de trabajar al máximo en la investigación, propician el desencuentro entre ambos protagonistas, de manera que Ochoa llega a decirle a Moreno Villa:⁴¹⁴

OCHOA.— ¿No lo sabe? Me vendió. **Me engañó como a un niño. Me ha hecho mucho daño. Para mí era como un padre.**

MORENO VILLA.— No entiendo.

413. "Lo que pasó es que me escribió Bellido, de Barcelona, y me pidió que le diésemos la cátedra al hijo de Pi Suñer, un buen científico, que por ser hijo de Pi Suñer no tenía posibilidad de futuro allí. Y yo necesitaba recomponer las relaciones con los de Barcelona porque andaban un poco revueltas", pág. 165.

414. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2010, págs. 163, 164 y 165. El subrayado es nuestro.

OCHOA.— Había unas oposiciones... es toda tan... asqueroso. Es como si se hubiera vengado.

MORENO VILLA.— ¿Vengarse? ¿De qué?

OCHOA.— De mi... traición. De mis traiciones. No me perdonó que le pidiese a don Pío del Río cambiarme a su laboratorio. Y estaba rabioso por mi relación con Meyerhof y porque acepté el trabajo con Jiménez Díaz. [...]

[...] Me convenció para que me presentase a la cátedra de Fisiología de Santiago de Compostela. [...] Me dijeron que mi examen fue el mejor. **No me importa la cátedra.**

[...]

Me dolió por venir de él. Me pareció una venganza mezquina. Me obligó a hacer esas oposiciones sólo por darme en la cabeza, porque me iba con Jiménez Díaz. **No me importa la cátedra. Lo que me duele es que me he dado cuenta de lo que le importo a Negrín.**

Pese a todas estas circunstancias cuando Ochoa va a pedirle ayuda a Negrín, éste le ofrece los salvoconductos que necesita para que él y su mujer puedan salir de España. Ochoa le ofrece la mano a Negrín, el cual se la estrecha. Sólo le pide una cosa a cambio:⁴¹⁵

NEGRÍN.— **Prométame una cosa,** Ochoa. Si no nos matan, **la próxima vez que nos veamos me dará usted un abrazo.**

Así, con esta promesa, J. R. Fernández obtiene el principio y el final de la obra, puesto que en las didascalias iniciales y finales se hace referencia a este hecho.

Como conclusión a este eje podemos decir que la búsqueda de la propia identidad en esta obra parte de dos personajes protagonistas que incluyen a un

415. *Op. cit.*, pág. 169. El subrayado es nuestro.

tercero a modo de triángulo, Cajal. La relación maestro-discípulo que se convierte en maestro-discípulo, o lo que es lo mismo Cajal-Negrín, Negrín-Ochoa se nutre en la búsqueda de la propia identidad en su relación con el otro. Al principio para emular y después optando por su propio camino. Sin embargo son muestra de lo que nuestro dramaturgo defiende: un compromiso con la época en la que escribe.

6.4.4. El espacio como personaje (un personaje) principal (más). Los espacios determinan la historia

En el Cuaderno Pedagógico número 49 del CDN encontramos la siguiente pregunta a J. R. Fernández y la respuesta que éste nos da:⁴¹⁶

¿Qué criterio ha utilizado para la elección de los personajes?

El primer personaje es el lugar, que surge de la propuesta del CDN y la Residencia: el laboratorio de Fisiología que se convertía en tertulia de amigos. De modo que el lugar me brindó a varios personajes casi inevitablemente: Negrín, Ochoa, Moreno Villa.

La elección del laboratorio de Fisiología, por ser el lugar donde se reunían personas de muy diferente condición profesional: poetas, pedagogos, maestros, científicos, supone una muestra del espíritu que en sí misma era, y es, la Residencia de Estudiantes.

Si bien la elección del lugar le viene dada a nuestro dramaturgo, el interés que suscita en él convierte el espacio en un personaje principal de carácter excepcional. Al modo en que el edificio de la biblioteca nos narraba la historia de las personas ilustres que dieron nombre a las salas y lo que en ellas se contiene, el laboratorio parece estar susurrándonos: “contemos lo que sucedió aquí”. Se refería J. R. Fernández en su conferencia en la BNE al hecho de que cuanto más se documentaba más clara y firme estaba la historia, esperando simplemente a que él la transcribiera.

El laboratorio le otorga la posibilidad de hablar de personajes e historias que a muchas personas les es desconocida. Cuando se busca información sobre la Residencia de Estudiantes los nombres de Lorca, Dalí y Buñuel son los primeros — y a veces incluso únicos— en aparecer. El equipo encargado de la celebración del primer centenario de esta institución plantea a nuestro dramaturgo la necesidad

416. (Última fecha de consulta septiembre de 2015)
<http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/49-LA-COLMENA-CIENTIFICA-O-EL-CAFE-DE-NEGRIN-10-11.pdf>. Pág. 11. El subrayado es nuestro.

de hablar de Negrín, tan castigado por los anales de historia, y de la tertulia que se llevaba a cabo tomando café. Un café al estilo canario, de donde era el doctor, extremadamente fuerte, pero al gusto de los que allí se reunían.

El título que de manera ilustrada se conforma, le viene en su segunda parte dado por los hacedores mismos del centenario: *El café de Negrín*. La primera parte, *La colmena científica*, se debe a una imagen que nuestro dramaturgo pone en boca de Llorca:⁴¹⁷

Echo de menos los cafés. Por lo menos de eso no se le puede echar la culpa a esta guerra. Llevamos dos años sin tomar un café decente, desde que trasladaron su laboratorio a la nueva Facultad de Medicina. **También echo de menos esta sensación de colmena laboriosa. Recuerdo que pensé en esto como una colmena una tarde, hace años:** ya saben que me daba un paseo después de comer, por ahí detrás, por donde pastaban las vacas, antes de aquel café estupendo que nos ofrecía. **Desde ese montículo se les veía a ustedes trabajando, cada grupo en su laboratorio, a través de los ventanales. En un extremo el de don Pío del Río, en el otro el de Paulino Suárez, y en medio el de Calandre y éste. Eran como abejas laboriosas en sus celdas. Sí que lo echo de menos.**

La idea de una colmena, de un equipo donde la abeja reina sería la EDUCACIÓN basada en la dicotomía entre la razón y la libertad,⁴¹⁸ propone ante todo la idea de aunar fuerzas. La necesidad de que todos los seres humanos trabajen por un proyecto en común. No se trata solamente de conseguir investigadores, científicos, ni personalidades ilustradas en los campos de las letras, las ciencias o la educación; se trata de que seamos partícipes de un cambio que depende del esfuerzo de todos y que cada uno sea capaz de pensar y dirigir su vida

417. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2010, págs. 160 y 161. El subrayado es nuestro.

418. "MARIE CURIE.- [...] Es indispensable para el futuro de la civilización que conquistas científicas y técnicas se desarrollen en un régimen de paz y de amistad entre naciones. Es indispensable la supremacía de la razón y de la moral.

UNAMUNO.- Da la impresión de que estuviese usted citando al director de esta Residencia. Don Alberto, ya lo ha conocido usted. Jiménez habla siempre de educar a los jóvenes, de formar ciudadanos, con sólo dos palabras: razón y libertad." *Op. cit.*, pág. 146.

en pos de un futuro que nos favorezca al conjunto de la sociedad.⁴¹⁹ Esta idea utópica de Marie Curie: “la supremacía de la razón y de la moral” debe tener un escenario de paz y amistad entre naciones; más allá de las ideologías, se entiende. Y ése es el espíritu que se desarrolla dentro del laboratorio del doctor Negrín: un microcosmos de personas que aúnan esfuerzos independientemente de su afán político, sus creencias o su disciplina. La amistad capaz de construir un bello proyecto de país, para que éste se abriera al mundo.

El espacio es pues personaje protagonista capaz de dar el tono positivo, esperanzador y de futuro a la obra. Pero es también el lugar que alberga las relaciones entre los personajes, las discusiones literarias, científicas e incluso el desencuentro llevado a cabo entre Ochoa y Negrín.

El laboratorio y el café —ese café que hace hogareño un lugar que se nos antoja a priori aséptico, son conductores de una Historia y un espíritu:⁴²⁰

Ese laboratorio se imbricaba en la vida de la Residencia de Estudiantes y el carácter de Negrín lo convertía en un lugar de encuentro con otros científicos, pero también con filólogos, pedagogos, poetas, pintores... **Así que el Laboratorio de Fisiología reproducía en cien metros cuadrados el modelo integrador de la Residencia.**

Un espacio que reproduce fielmente el espíritu investigador de personas curiosas en todas las materias que allí se trataban. Justa Freire —maestra que aplicaba el modelo pedagógico de enseñanza de Ángel Llorca— es claro ejemplo de ello:⁴²¹

JUSTA FREIRE.— Don Juan, yo venía a que me enseñase ese chisme que han inventado. El estalagmógrafo, con perdón.

419. “LLORCA.- [...] Eso contribuye a formar en los niños lo más importante de las virtudes ciudadanas: **el interés por las cosas que no son de nadie porque son de todos**”. *Op. cit.*, pág. 100. El subrayado es nuestro.

420. *Op. cit.*, pág. 20, prólogo del autor en la edición. El subrayado es nuestro.

421. *Op. cit.*, pág. 63. El subrayado es nuestro.

NEGRÍN.— Yo **se lo enseño encantado**, Justa. Pero es que luego **va a querer usted que se lo explique**.

JUSTA FREIRE.— Ah, claro. **Yo quiero enterarme de todo**.

El espacio —el laboratorio— donde sucede la historia de principio a fin, puesto que es evocada por Moreno Villa al cerrar sus ojos y viajar a aquellos años, es un lugar que entraña ciencia, letras, pedagogía y corazón.⁴²² El Laboratorio de Fisiología del doctor Negrín determina la historia de principio a fin, sin lugar a dudas. Y nuestro dramaturgo se sirve de éste para contarnos lo que de verdad importa: el proyecto que allí se llevaba a cabo, desde una mirada que invita a un deseo de futuro en el que nuestro país se parezca a lo que en su día sucedió allí.

A este propósito Moreno Villa pronuncia unas palabras que son dignas de comentar detenidamente:⁴²³

MORENO VILLA.— Es que **en este lugar no tiene por qué haber banderas, ni signos de religión, ni himnos. Ni los que rechazamos ni los que nos gustan**. Yo soy republicano y no quiero ver aquí ninguna bandera de la República. **Lo que quiero ver es a jóvenes como usted hablando con libertad, de política, de medicina o de pintura**.

Se refiere Moreno Villa al edificio de la Residencia, en el que se puso una bandera tras el golpe de Primo de Rivera, impuesta por éste. La importancia que suponen estas palabras del poeta y pintor malagueño es innegable, puesto que la ciencia, la cultura, la investigación, la educación... deberían estar al margen de toda opción o condición política. Sin embargo asistimos a un panorama que dependiendo de quién gobierne apoya o dificulta estas materias por el propio interés ideológico de los que nos representan.⁴²⁴

422. "Cada uno de estos personajes se me ofrecía desde biografías en las que iba sintiendo su latido y su pasión." Minuto 23 de la Conferencia para la BNE.

423. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2010, pág. 130. El subrayado es nuestro.

424. Por poner un ejemplo que nos es cercano, una valenciana: Sacramento Rodríguez Ferrón, galardonada en 2013 con el premio Fundación Biogen Idec Jóvenes Investigadores en la especialidad de Neurología, ha dado a conocer el estudio que ha realizado, y que ha permitido

No debemos olvidar que el Laboratorio de Fisiología del doctor Negrín se encontraba dentro de la Residencia de Estudiantes, hecho que nos permite hablar de un espacio mayor:⁴²⁵

La Residencia no era solo un lugar complementario a la formación de la Universidad, sino que **pretendía ser un centro inspirador para el desarrollo del espíritu humano en todas sus facetas. Se trataba de que el estudiante se sintiera libre y autónomo, pero también apoyado y acompañado.** La importancia de las ciencias y de las letras y su unión en un todo que despertase a los jóvenes de su letargo, convirtió **el lugar** en un **centro intelectual donde coincidían eminentes intelectuales y científicos tanto españoles como extranjeros.**

A través de los diálogos se nos va descubriendo la grandiosidad de este lugar:⁴²⁶

JUSTA FREIRE.— ¿Por fin lo han admitido en la Residencia?

OCHOA.— Sí, por fin. Había muchas solicitudes, pero don Juan le habló de mí al señor Jiménez Fraud, así que... **Ya soy un residente.**

[...]

JUSTA FREIRE.— Severo va a estar aquí muy bien. Pero **tiene que aprovechar la Residencia, no estar aquí metido hasta las tantas. No me dirá que se pierde**

descubrir una nueva molécula que se produce en el cerebro de los adultos, y que promueve la activación de las células madre y la formación de nuevas neuronas. Esta joven científica ve cómo cada vez se recorta más en investigación. Actualmente, España invierte casi un 0.6% del PIB, lo que supone una de las mayores preocupaciones de los científicos españoles, sobre todo si se compara con la inversión que se lleva a cabo en los países nórdicos, o en Inglaterra, con un 7% y un 4% respectivamente. Ésta es una de las principales razones que anima a los españoles a emigrar; otra de las razones es el sueldo que perciben, en el caso de esta joven promesa 1700 euros al mes, lo cual nos parece ridículo, dada la importancia de sus hallazgos. Lo que mueve a esta valenciana es sin duda la pasión, el interés científico y el hacer algo por su país; que es lo que en su día hizo Negrín al quedarse en Madrid. Ésta es la realidad de la que habla Fernández, que es común en las primeras décadas del siglo XX y del siglo XXI.

425. Cuaderno Pedagógico número 49 del CDN. Págs. 20 y 21. El subrayado es nuestro.

426. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2010, págs. 91-95. El subrayado es nuestro.

las conferencias. Yo soy socia de la Sociedad de Conferencias, y el doctor Negrín también; y el doctor Calandre y el doctor Marañón, y Ortega. Somos quinientos. [...]

[...]

OCHOA.— Yo aquí estoy muy bien. [...] **Sólo los pasillos ya explican lo que es este sitio: llenos de luz de los ventanales y lo bastante anchos como para quedarse charlando en un par de butacas de mimbre.**

JUSTA FREIRE.— Las habitaciones dicen que son un poco frailunas.

OCHOA.— Muebles de pino, paredes blancas, suelo de madera y silencio. Yo por lo menos no necesito más. Eso y el olor a fruta del comedor. **Me siento en casa.** [...]

De las palabras que hemos destacado en negrita se puede colegir el abanico de posibilidades que ofrecía la Residencia, siendo al mismo tiempo un hogar para los jóvenes investigadores que allí se hospedaban durante los años de estudio. Un lugar que albergaba conferencias en las que participaron personajes ilustres tales como Einstein o Marie Curie. Un espacio que desde su propia arquitectura invita al estudio. Utilizando una metáfora los pasillos son el camino hacia la investigación, estos tienen ventanales llenos de luz —la Razón— y anchos —abiertos a más de una disciplina— en los que se puede charlar en comodidad, intercambiando ideas, saberes e inquietudes de cualquier materia.

Vemos, pues, cómo este espacio cobra una vital importancia dentro de la obra, dado que es motor y conductor de la historia, además de personaje protagonista.

De los otros espacios a los que se refiere el texto —la carretera de El Pardo, la Zarzuela, el Monumental Cinema...— nos interesa comentar México, lugar desde el cual Moreno Villa nos narra la historia a través de la evocación:⁴²⁷

427. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2010, págs. 42 y 43.

MORENO VILLA.— En la tertulia hay muchos compañeros de Corral y de Ochoa. **México es hoy una reunión de viejos amigos de la Residencia de Estudiantes.** Alfonso Reyes, Ugarte... Buñuel se instaló el mes pasado [...] **Me encuentro a menudo con médicos que se formaron en el laboratorio de la Residencia:** Puche, Valdecasas, Méndez, Cirera, Castañeda... **La tierra bendita de México guarda ahora lo mejor que hizo Negrín en su vida. Lo que Negrín le ha dado al mundo.**

A todos los conocí entonces, tomando café... **Hemos pensado en España sin lágrimas, como siempre. Es una de nuestras reglas. A la tertulia se viene llorado.** Hablamos mucho de España. Nos pasamos las horas hablando de España. Soñando con volver. Algunas tardes, cuando el sol es dulce, cierro los ojos y vuelvo a España, y tomo café con Negrín, y con Llorca, y con Jiménez Fraud, y con Unamuno...

México como lugar donde se exiliaron las más brillantes personalidades de una España dividida por la Guerra Civil. Literatos, científicos, médicos... Amigos reunidos en tertulia, añorando los tiempos de Libertad; una libertad con mayúsculas porque se podía hablar de cualquier materia y porque no había persecución por condición política. México como espacio paradójico de unión — exiliados con puesta en común— y de separación —lejanía geográfica e ideológica— con España.

La importancia de los espacios en los que se desarrollan las obras de nuestro dramaturgo nos llevan a afirmar que se trate en muchos casos de un personaje más. Ésta es una de esas ocasiones en las que el lugar, el espacio se alza como un personaje de relevancia sin el que la historia no se daría. Por tanto, una vez más, vemos cómo el espacio determina la historia. Una historia que se compromete plenamente con su época, puesto que celebra el primer centenario de una institución —la Residencia de Estudiantes— que es un estandarte de lo que Fernández quiere para su país. Un proyecto bello en el que la Razón y la Libertad estén por encima de las diferencias para forjar un país de futuro esperanzador.

6.4.5. Exhaustividad documental. Importancia del lenguaje específico. Amor por el lenguaje

“Hay tanta historia que contar, que lo que no sé es qué están haciendo mis compañeros de generación para no meterse a robarme personajes y contar historias.”⁴²⁸

La colmena científica o El café de Negrín es la obra que más trabajo de documentación le ha supuesto a J. R. Fernández con diferencia. En primer lugar porque el reto que se le presentaba a nuestro dramaturgo implicaba hacer memoria de una institución como la Residencia de Estudiantes por la que durante las primeras décadas pasaron decenas de personalidades extremadamente relevantes. En segundo lugar, porque toda esa documentación debía pasar un filtro que sólo el género dramático impone: la duración. Por ello la representación acorta el texto publicado por la Residencia de Estudiantes.⁴²⁹

El trabajo era muy complicado, se hizo en un tiempo brevísimo, en apenas seis meses. Pero yo sabía que tenía que hacer lo posible porque aquello saliera bien, porque era un proyecto hermosísimo. Y era una manera de contar cosas que creo que hay que contar.

En estos días cuando me han pedido reflexionar acerca del teatro Clásico y de los personajes de Teatro Clásico he hecho una reflexión acerca de Segismundo, en ese sentido de que no sabemos si lo que pasa en nuestra vida es real o virtual; si vivimos o soñamos; si estamos locos o sabemos lo que queremos... Pero lo que sí creo que es una **actitud interesante es esa de hacer lo que tienes que hacer. Y en este caso hacíamos algo que teníamos que hacer, que valía la pena que se hiciera; y que se hiciera el esfuerzo que fuese necesario para que el proyecto saliera adelante. Creo que fue una de esas cosas en las que uno se siente satisfecho para siempre de haber podido participar en ello.**⁴³⁰

428. Minuto 69 de la Conferencia en la BNE.

429. De este tema hablaremos más extensamente en el punto dedicado a la representación y recepción de la obra.

430. Minuto 60 de la Conferencia en la BNE. El subrayado es nuestro.

Arduo trabajo con inmensa recompensa por dos razones principalmente. La primera es haber conseguido recuperar esa maravillosa parte de nuestro pasado que podría —y pretende— ser la que nos empujase hacia el futuro; en segundo lugar por ser la obra que le otorga el Premio Nacional de Literatura Dramática en el año 2011.

Durante seis meses⁴³¹ J. R. Fernández estuvo sumergido entre papeles de diversa índole: revistas de la Residencia de Estudiantes, libros de los experimentos que se llevaban a cabo en el laboratorio del doctor Negrín, las biografías de los personajes que aparecen en la obra: Negrín, Cajal, Ochoa, Unamuno... El documental *¿Qué es España?*, que a través de las imágenes mudas mostraba el panorama de nuestro país de aquellos años. En ese film encontró a dos de los personajes que incluye en *La colmena científica o El café de Negrín*: Ángel Llorca — con su proyecto de escuela— y a Justa Freire, maestra en un colegio público. Del primero de ellos la Fundación Ángel Llorca le facilitó sus apuntes manuscritos, sus diarios... Catálogos de la Residencia sobre la generación del 27, catálogo sobre Buñuel del Museo Nacional Reina Sofía, fondos del Centro de Documentación Teatral...

Exhaustividad documental sin lugar a dudas, que dado el volumen que impera trataremos de forma especial, considerando qué aspectos de la historia — por ser los menos— no responden a la Historia real y son licencias de nuestro dramaturgo:⁴³²

¿Se ha concedido algunas licencias respecto a los hechos reales?

Juego mucho a cosas que podrían haber sido y de las cuales hay, más o menos, pruebas. [...]Madame Curie tal vez no estuvo en el laboratorio pero sí dio una conferencia en abril del 31. [...]En el texto hago una pequeña trampa en el sentido de que Madame Curie dirigió unas sesiones de la Sociedad de Naciones en el auditorio de la Residencia de Estudiantes, que después de la guerra se convirtió en iglesia. En esas conferencias estuvieron Unamuno, Ortega y Gasset y Madariaga.

431. Información extraída de la conferencia para la BNE y de las páginas 20-22 de la edición de *La colmena científica o El café de Negrín* de la Residencia de Estudiantes.

432. <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/49-LA-COLMENA-CIENTIFICA-O-EL-CAFE-DE-NEGRIN-10-11.pdf> págs. 13 y 14. El subrayado es nuestro.

Hay muchos datos reales que los he hecho coincidir, como el hecho de que Madame Curie conoció a Unamuno; probablemente no lo conoció en el laboratorio de Negrín, pero puede ser que, si ella dio una conferencia en el salón de actos, que está a 100 metros, no es imposible que pasase a visitar los laboratorios. Hay cosas en las que he hecho absoluta trampa: Severo Ochoa nunca llegó a conocer a Ramón y Cajal. Justa Freire era maestra del Colegio Cervantes y es un personaje bellísimo del que me interesaba mucho hablar por la fuerza con la que surge la intelectualidad femenina en la época. Me parecía interesante que hubiese una mujer joven que hablara de cómo las cosas estaban cambiando. Justa era una mujer curiosa y posiblemente estuvo en el laboratorio de Negrín; **de muchas anécdotas reales sacas algo que pudo producirse. Lo que evito es que ninguno de los personajes diga o haga algo contrario a lo que está documentado.** Esto ha sido difícil con Unamuno, porque era un hombre muy contradictorio; podía defender una cosa y unos años después la contraria con la misma vehemencia. Me gustó mucho encontrar una frase de él que definía su actitud y es que *si un hombre no se contradice es porque nunca ha dicho nada*.

Examinar punto por punto si los elementos que aparecen en la obra son fieles a la realidad y por tanto están plenamente documentados nos parece innecesario y sería caer en una redundancia de trabajo, ya realizado previamente por J .R. Fernández. Así como no pretendemos hacer una revisión/análisis en profundidad de la Historia que abarca esta obra —en una edición escolar serían necesarias muchas notas explicativas de tipo enciclopédico, evidentemente; sin embargo no es éste nuestro objetivo.

Una vez establecido el formidable trabajo de documentación llevado a cabo por nuestro dramaturgo, pasaremos a hablar de la importancia del lenguaje específico:⁴³³

Me planteé que si eran científicos tenían que tratar de ciencia; hablar de sus experimentos. Por eso hablan de cosas que a los que no somos de ciencias nos suenan rarísimas, pero que a cualquier estudiante de Medicina le resultan conceptos básicos. Para ello me ayudó una persona muy querida, Elena Escudero, que me explicó todo eso de la creatina, los adrenes, etc.

433. Cuaderno Pedagógico núm. 49 del CDN. Pág. 10.

Para dar verosimilitud al texto utiliza los términos científicos que les son propios a este colectivo. Y este lenguaje específico es fruto de la exhaustiva documentación. J. R. Fernández es un hombre de letras⁴³⁴ en el más estricto sentido de la palabra, por ello el esfuerzo se hace todavía más patente y su trabajo más prudente todavía.

Palabras que nos son desconocidas, que causan extrañeza, como leemos en una acotación⁴³⁵ “(Se da cuenta de que se ha dejado llevar por su entusiasmo y está hablando «en raro»). Una serie de vocablos totalmente desconocidos e inaprensibles para el ciudadano de a pie:

Fisiología:⁴³⁶ la palabra que pone nombre al laboratorio y que Fernández se encarga de explicarnos en un diálogo entre Moreno Villa y Ochoa: “la fisiología es el modo de entender al ser humano. [...] La Fisiología es la ciencia que estudia cómo funcionan los seres orgánicos.

Términos de difícil comprensión para las personas no versadas en la ciencia y especialmente en la rama de la Medicina. A continuación una relación de vocablos específicos con el número de página en el que aparecen:

Glándulas suprarrenales, (p.56) glucosuria, fluoricina (p.57), estalagmógrafo (p.63), acción vasoconstrictora, propiedades farmacodinámicas específicas, sustancia receptiva (p.64), sustancias vasodilatadores (p.65), función tiroidea, glucemia, creatinina(p.75), guanidinas, melanóforos (p.77), ácido láctico, hidrato de calcio, sulfato de cobre (p.78), glucosuria (p.86), fosfocreatina (molécula que almacena energía, página 109), (el metabolismo de la glucosa produce energía en anaerobiosis con formación del ácido láctico, p.117), la intervención de Curie (p. 145 y 146).

434. “También consulté un par de manuales básicos sobre Fisiología, y Elena Escudero (que «tiene veinte años y cree en la Fisiología», como uno de los personajes de esta obra) me explicó en qué consistían todos los experimentos descritos por Carlos Corral en su libro, que había sido una de mis guías principales para entender la vida cotidiana de aquel lugar. Debo aclarar que mi ignorancia sobre asuntos científicos es escandalosa.” FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, págs. 21 y 22.

435. *Op. cit.*, pág. 109.

436. La explicación del término la encontramos en las págs. 49 y 52, en boca de Severo Ochoa.

Todas estas palabras que se apartan de lo cotidiano son utilizadas por J. R. Fernández con el claro propósito de transmitir la pasión y el fervor con que trabajaban Negrín, Ochoa, Grande Covián, etc en sus investigaciones. Muestra de ello es la valoración que hace Negrín en su última intervención en la obra:⁴³⁷

NEGRÍN.— [...] **Mi pasión era este laboratorio.** Lo que quería hacer con mi vida era esto. **Trabajar con otros, formar un grupo de investigadores que viviese esto como una fiesta. Aquí tenía lo necesario para ser feliz:** microscopios, cápsulas de Marey, reactivos, un polímetro, ranas en abundancia, una buena centrífuga, un colorímetro, una bomba de vacío... (*Le ahoga la emoción; tiene que dejar de hablar para serenarse. Está describiendo un paraíso perdido*). Y **entusiasmo.** El entusiasmo de Ochoa, de Valdecasas, de Covián, de Méndez, de Barreda... **Está claro que nadie me va a recordar por mis estudios** sobre «El papel de los adrenes en las glucosurias de origen bulbar». Llevo... **no sé cuántos años llevo haciendo lo que tengo que hacer. Aunque esa faena no deje mucha huella. Seguramente, ninguna.**

Como dice nuestro dramaturgo en la conferencia ya citada:⁴³⁸

**“No es lo que dicen en su idioma lo que nos interesa,
es su verdad como personas”**

La importancia del lenguaje específico, por tanto, juega un papel relevante en la configuración de los personajes; unos personajes que quieren transmitir la pasión con la que esos seres ilustres se nos presentan como humanos, de carne y hueso. Y todo ello con un claro y firme propósito:⁴³⁹

Hace tres o cuatro años, mi amiga Ana Llorente me enseñó la película *¿Qué es España?* En ella aparecían todos los personajes de esta historia. Toda la ilusión, toda la vida de aquel proyecto resonaba de un modo formidable en aquella película

437. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, págs. 170 y 171. El subrayado es nuestro.

438. Minuto 30. Conferencia BNE. El subrayado es nuestro.

439. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, pág. 19. El subrayado es nuestro.

muda. **La pregunta que la habitaba era la que yo quería proponer, la que quiero que quede sobre el escenario cuando termine esta función, esta lectura: qué queremos que sea España. Yo quiero que sea un país que se parezca a ese proyecto de la Residencia, de la Junta para Ampliación de Estudios, del Colegio Cervantes: libertad, cultura y tolerancia; y, para lograrlo, ciencia y educación.**

El amor por el lenguaje se hace patente a través de los diálogos de los personajes. Frente a las tres obras anteriormente analizadas, nuestro dramaturgo recurre en este caso al tratamiento formal que se produce entre Negrín, Ochoa, Moreno Villa, Cajal, Unamuno, Justa Freire... En ningún momento abandonan el “usted”, pese a la amistad, a la cercanía y al aprecio que existe entre ellos. De esta forma nuestro autor viaja a esos años de convivencia, de fórmulas de tratamiento entre personas eruditas —y a la par, de carne y hueso.

Más allá de la ciencia, reivindica el lenguaje, cuando en boca de Llorca nos dice:⁴⁴⁰

LLORCA.— Se trata de que miren y que piensen acerca de lo que ven. Así de sencillo. Hay que despertar la curiosidad del niño, **augmentar su vocabulario, ponerle en condiciones de hablar, escribir y leer [...]**

A menudo muchas personas olvidan la importancia de la lengua, sin la cual no podríamos acercarnos a ningún estudio de cualquier disciplina.

Es el dominio del lenguaje lo que hace posible en nuestro dramaturgo aprehender la realidad; es la lengua en su infinita riqueza la que nos abre las puertas del conocimiento de cualquier índole;⁴⁴¹ es por tanto necesario no perder de vista dicha importancia. En un país en el que ni siquiera la ciencia goza de apoyo

440. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2010, págs. 98 y 99. El subrayado es nuestro.

441. “JUSTA FREIRE.- A mí el cine me chala.

[...] MORENO VILLA.- Le chala. **Eso viene de la lengua de los gitanos. Todos usamos el participio. Chalado.**” Vemos, como en otras obras, el interés de J.R. Fernández por recuperar y explicar el origen de algunas palabras. *Op. cit.* Pág. 83. El subrayado es nuestro.

y respaldo económico, los estudios versados en letras son un campo desierto de interés general por todos aquellos que no sean estudiosos de las mismas.

Creemos estar en disposición de afirmar que a través de estas palabras del pedagogo alicantino, J. R. Fernández nos invita a reflexionar acerca del sistema educativo y de la necesidad de la lengua para el éxito del mismo.

Una vez más vemos cómo este eje refuerza el compromiso que nuestro dramaturgo adquiere con la época en la que vive a través de su escritura. Poner en valor la Residencia de Estudiantes, recuperar una parte del pasado que pretende ser motor de un bello futuro de país; la reivindicación de un proyecto en el que los estandartes sean la libertad, la cultura y la tolerancia. Un sueño, un deseo quizás utópico a la vista de nuestro panorama actual como país... Una reflexión, sin duda, desde la cual conviene partir.

6.4.6. Intertextualidad avezada e intertextualidad cercana

Dentro de la intertextualidad avezada encontramos al inicio de la obra dos elementos paratextuales que, como en otros textos de nuestro dramaturgo, nos ponen en antecedentes del tono de la historia

El primero que encontramos es breve y hace referencia a uno de los protagonistas: José Moreno Villa:⁴⁴²

Las cerezas de los recuerdos tiran la unas de las otras...

(José Moreno Villa,
Vida en claro, México, 1944)

La importancia de esta cita es evidente cuando atendemos a los anteriores ejes, en especial al relativo a la memoria. La obra *Vida en claro* es una autobiografía del poeta y pintor malagueño, en la cual repasa su existencia para justamente eso, “poner su vida en claro”, en primer lugar, ante su único hijo, que nació cuando Moreno Villa ya tenía cincuenta y tres años de edad. Que J. R. Fernández use este verso, recuerda a su vez a las cerezas de *Le temps des cerises* de *Para quemar la memoria*.

La segunda cita es un fragmento cuyo autor en este caso es un científico:⁴⁴³

*Transcurridos cinco lustros, quedan allí quienes guardan respeto por lo que hicimos y quienes comparten lo que aspiramos a realizar: **una Patria donde quepan los españoles todos, cabal, no adolorida, sin enconos. Una España universal, como otras veces, reconciliada, presta al ejercicio de virtudes sustanciales, suscitadora de energía, de entusiasmos y de realidades nuevas, digna de las generaciones que pasaron y ejemplo para las que van surgiendo.** También, creemos percibir algunas voces que dejaron de ser airadas y muéstranse comprensivas ahora. Con la emoción de estos recuerdos y desde esta rivera, que nos acoge amiga, **quisiera invocar a aquellos españoles, que ya no hemos podido***

442. *Op. cit.*, página 31.

443. *Íbidem*. El subrayado es nuestro.

conocer pero que amamos, para que aprendan a vivir con libertad y con esperanza y se esfuercen en lograr para todos mejor entendimiento y dignidad humanos.

(José Puche, «El laboratorio de Fisiología»,
Residencia, México, diciembre de 1963)

Cabe destacar de este fragmento en primer lugar, la idea de Patria y la visión de España como “universal, provocadora de energía, digna de las generaciones que pasaron y ejemplo para las que van surgiendo”. A nuestro dramaturgo le gustaría que estas palabras calasen tan hondo en nuestra ciudadanía como para ser capaces de cambiar la realidad existente hacia un bello proyecto de futuro en el que los españoles “aprendan a vivir con libertad y con esperanza y se esfuercen en lograr todos mejor entendimiento y dignidad humanos”. Ésta es la fragancia que debe impregnar la obra sustentada en el olor a café que se deriva de la obra, un café que excita, que espabila, que moviliza al cuerpo y a la mente, de manera que nos despertemos del letargo en que vivimos sumidos actualmente.

Como en obras anteriores encontramos el referente musical que es sello indiscutible de nuestro dramaturgo. En este caso lo vemos por vez primera en una de las didascalias que inician la obra:⁴⁴⁴

*Esta historia podría comenzar en Nueva York. En días dulces de paz recién estrenada. Podría sonar **música tan alegre que a uno le costase no querer bailar**. Canciones como «It's Only a Paper Moon», por Nat King Cole, o «You Don't Have to Know the Language», por Bing Crosby con las Andrews Sisters.*

It's Only a Paper Moon habla de la capacidad de la fe y el amor como transformador de las cosas sin importancia. De cómo el amor puede hacer que algo sin valor parezca real, de tener fe. La canción nos dice en el estribillo:

Say, it's only a paper moon
Sailing over a cardboard sea

444. *Op. cit.* Pág. 39. El subrayado es nuestro.

But it wouldn't be make-believe
If you believed in me
Yes, it's only a canvas sky
Hanging over a muslin tree
But it wouldn't be make-believe
If you believed in me

El poder del amor y la confianza, creencia en algo o alguien puede transformar la realidad. Como en el caso de estos científicos la capacidad de creer en que algo hipotético se puede revelar tangible y real.

En el caso de la canción *You Don't Have to Know the Language* nos habla de la capacidad del lenguaje no verbal, de la felicidad más allá de tener una lengua en común, es la experiencia que compartes con alguien lo que te da alegría de no necesitar nada más. Un fragmento que ejemplifica estas palabras en la canción:

You don't have to know the language
If you don't want to say goodbye
With the moon in the sky
And the girl in your arms
It's a look in her eyes
You don't have to know
You don't have to know
The language isn't necessary
'Cause the meaning doesn't vary
If you got the charm it takes
The language isn't necessary

El uso del inglés para empezar el texto hará que muchos de los lectores/espectadores no alcancen a saber que está hablando de la entrada en el mes de noviembre de 1946, de un partido entre los New York Knicks contra Toronto Huskies y que el equipo neoyorquino ganó sesenta y ocho a sesenta y seis. Y que la mejor manera de entrar en el mes es la música; de ahí que en la acotación

proponga dos canciones, que deberían sonar después de la locución en inglés, según las indicaciones de nuestro dramaturgo.

A lo largo de la obra la intertextualidad que predomina es la Avezada. Incluso podemos hablar de datos y más datos —más allá de hablar de intertextualidad. J.R. Fernández tiene la difícil tarea de concentrar toda la información recopilada en un mínimo reducido de extensión, como comentábamos.

Leemos que Moreno Villa trabajaba como archivero en el Centro de Estudios Históricos junto con Menéndez Pidal y Gómez-Moreno. Que Negrín siempre examinaba a los investigadores que deseaban incorporarse al laboratorio acerca de *Reglas y consejos sobre investigación científica*, de Cajal. Se nos habla de la idea de europeización que sostuvo durante años Ortega y Gasset: “Europa igual a ciencia”. Aporta datos relativos a la ciudad de Madrid de principio del siglo XX: los Altos del Hipódromo —donde se ubicaba la Residencia de Estudiantes, el Paseo de la Castellana, la estatua de Isabel la Católica “a la que los castizos llaman *La huida a Egipto*; la ubicación de diversos laboratorios en el Museo de Ciencias, dibujando así la modernidad de Madrid.

Cita los diferentes países y ciudades a los que viajaron Moreno Villa o Justa Freire, abriendo así el foco de España a Europa y la estrecha relación que unía a todos con la ciencia y con congresos de diversa índole.

Nos ofrece información acerca de los nombres atribuidos a los lugares de la Residencia: “el pabellón Transatlántico”, denominación que le otorga Moreno Villa al espacio que albergaba el laboratorio de Negrín, entre otros.

Habla de Patinir, pintor que pasa desapercibido en el Museo de El Prado por estar ubicado al lado de El Bosco, restaurando así la memoria de un gran pintor que ha quedado en el olvido para muchísimos de los visitantes.

Una vez más la música, en este caso Barbieri: la romanza de la duquesa *Jugar con fuego*, los dos últimos minutos, “tirano amor” para introducirnos una parte de la biografía de Moreno Villa. Enlazando con esta melodía que canta Justa Freire, Ochoa y Grande Covián cantan el dúo del primer acto de *El barbero de Sevilla*: “Che invenzione prelibata”, palabras que imprimen el valor de los experimentos unido al amor por el arte musical. Para hablar de Rossini utiliza un apelativo que a buen seguro apenas nadie conocerá: “Monsieur Crescendo”.⁴⁴⁵ En relación también con la música alude a la Zarzuela y a las obras del Real; del precio que costaban las localidades según el lugar dentro del recinto. La mezzosoprano lírica Conchita Supervia que interpretó *El barbero de Sevilla, comme il faut*. Aportaciones características todas de una intertextualidad avezada y un gusto extremo de nuestro autor por la erudición en el campo de la música.

Intervenciones que nos relatan experimentos llevados a cabo no sólo en animales, sino en personas cuando habla de aplicación en la Fisiología del Deporte. El nombre incomprensible de Revistas científicas de distintos países europeos con las que Ochoa afirma que pueden realizar ciencia al lado de Negrín.

Rescata la relación de Lorca y Falla, para hablar de la convivencia de personajes ilustres de nuestra historia en un espacio único, como lo era el de la Residencia de Estudiantes. También habla de un libro de poemas de Moreno Villa, al que Negrín llama “poeta recién descasado” haciendo un guiño a la obra *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez. Así mismo cita diversos autores y obras de la época: Antonio Machado, *Poesía completa*; Valle-Inclán, *Tirano Banderas y Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*; Azaña, *El jardín de los frailes...* entre otros autores que han sacado libros, como Altolaguirre, Salinas, Cernuda, Prados, Bergamín, Alberti... Federico García Lorca y la obra *Mariana Pineda* que se estrenó en el Teatro Fontalba.

Datos y más datos que nos hablan de una intertextualidad avezada, puesto que muchos de los nombres son apenas conocidos y ubicados cronológicamente

445. Un recurso muy propio de Rossini es el *crescendo* musical, hasta el punto de que en París alguien le llamó *Monsieur Crescendo*, de ahí el término que utiliza nuestro autor para referirse al compositor italiano.

por los lectores de esta obra. De esta forma teje una red de relaciones entre las ciencias y las letras. Una red que era la base de todos esos personajes ilustres, que más allá de sus intereses científicos asistían a la ópera, al teatro y eran conscientes del panorama cultural de la época en todas sus vertientes. Y nuestro dramaturgo rescata estos hechos con un firme propósito: la defensa de una necesidad. La necesidad de formar ciudadanos que más allá de verse separados por dos extensas disciplinas que se han mostrado antagónicas: las artes y las ciencias, se vean unidos por éstas. Que la pasión que sentía Ochoa por sus experimentos era equiparable a la de Lorca por la música, la poesía y el teatro; que tan importante para el ser humano es la ciencia como lo son las artes.

A nivel cinematográfico nos habla de la ya nombrada película *¿Qué es España?*, que más que probablemente apenas nadie conoce. Y también nos habla de Buñuel, aludiendo al hecho de crear un cine incomprensible para muchos ya desde el título mismo de los filmes: *Un perro andaluz* que podría haber llevado el nombre de *El marista en la ballesta*. Cabe destacar aquí que cada elemento está ampliamente documentado y contrastado por parte de nuestro dramaturgo y por este hecho el eje anterior y éste están intrínsecamente relacionados.

Nos deja un breve apunte sobre la Residencia de Señoritas, de la cual hay extensa documentación que nadie todavía se ha puesto a reseñar o a hablar de ella. Enlazado con este hecho nos ofrece datos importantes acerca de la presencia de la mujer en los inicios del siglo XX, porque este siglo ante todo es el siglo de las mujeres. Su presencia en las universidades, en los laboratorios, es cada vez mayor. Probablemente estos son hechos que el lector o espectador desconoce y J. R. Fernández quiere poner —aunque sea de forma muy velada— en valor.

En la primera acotación de la quinta escena, relativa al año 1931 leemos que “lejos, en los campos de deporte, unos niños tararean *La marsellesa*”. Cada elemento de intertextualidad que nuestro dramaturgo utiliza aporta el tono de la situación en que se inscribe. Esta melodía que es el himno de Francia y nos habla de revolución es un canto patriótico del que Napoleón Bonaparte dijo en una ocasión: «Esta música nos ahorrará muchos cañones». Es más que evidente que

nuestro autor “no da puntada sin hilo” y que en una escena que abre el año 1931 — el 23 de abril nos dice por más señas— lo hace con restaurada libertad y ánimo convulsionante de esperanza sin fin. Por ello encontramos en esta escena a Unamuno —exiliado durante seis años por sus problemas con el rey Alfonso XIII y el dictador Primo de Rivera— narrando lo sucedido en los oscuros años de dictadura.

Rescata de forma muy inteligente J. R. Fernández la figura del escritor vasco en el que llama la atención la tendencia a contradecirse constantemente. A este respecto encuentra nuestro dramaturgo una frase de Unamuno que afirma: “si un hombre no se contradice será porque nunca dice nada.” Aseveración que incluye en la obra y que nos invita a la reflexión acerca de la evolución de los personajes ilustres de nuestra historia. Sus disputas con José Ortega y Gasset que deducimos de sus palabras acerca de la ciencia y su tan comentada frase: “que inventen ellos”, pone las claves de la reflexión que en todo momento se defiende: la comunión entre ciencias y letras. Pero sin lugar a dudas, la mayoría de lectores y espectadores no serán conscientes de las controversias que devinieron de las palabras de Unamuno y su propuesta de africanización de España frente a la europeización de nuestro país, que pretendía Ortega y Gasset. Así mismo la relación entre Cajal y Unamuno se nos muestra tensa, pese a que el científico habla del escritor como un amigo que lo será hasta que muera. Hecho que le lleva a hacer alusión a la obra *San Manuel Bueno, mártir*, obra, probablemente desconocida por muchos lectores jóvenes.

J. R. Fernández se sirve de Marie Curie para hablar de un elemento químico que debe su nombre al país natal de su descubridora: Polonia. Negrín nos dice: “el polonio es el único elemento químico cuyo nombre responde a una reivindicación política”. Una vez más, pues, intertextualidad avezada que pone de manifiesto el interés de muchos científicos por cuestiones políticas, patrióticas, por un compromiso con la nación a la que pertenecen.

Encontramos intertextualidad con la gran obra de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*. El sentimiento de nación por el que Moreno Villa pronuncia unas

palabras que nos remiten y recuerdan a aquellas que en su obra *Yo soy don Quijote de la Mancha* dice Sancho⁴⁴⁶ y que a su vez remiten a las dichas por el morisco Ricote en la gran obra cervantina:⁴⁴⁷ **“Doquiera que estamos lloramos por España”**. Las palabras que dice Moreno Villa son las siguientes:⁴⁴⁸

MORENO VILLA.— [...] **Hemos pensado en España sin lágrimas, como siempre.** Es una de nuestras reglas. **A la tertulia se viene llorado.**

Nos encontramos claramente ante el eco de las palabras cervantinas, por eso nuestro dramaturgo pone estas palabras en boca de Moreno Villa en México, en el exilio. Porque es una realidad que aquellos que viven fuera de su patria por motivos políticos lo hacen con tristeza, porque antes de tener que salir a la fuerza de España el poeta y pintor, así como el resto de exiliados, vivían con plenitud la cultura y los proyectos de su país. Se llora, pues, un paraíso perdido.

El último elemento de intertextualidad avezada que encontramos es el álbum de Natalita, hija de Ángel Jiménez Fraud. Es un objeto maravilloso, “casi mágico” nos dice nuestro dramaturgo, puesto que en él se recogen dibujos o dedicatorias de las diferentes personas ilustres que daban conferencias. Moreno Villa va citando nombres y en algunos casos lo que dibujaron o escribieron:⁴⁴⁹

MORENO VILLA.— (*Enumera, desde el recuerdo. No está allí*). Juan Ramón Jiménez, Chesterton, que se dibujó a sí mismo y a Natalita, Federico García Lorca. Salvador Dalí se pintó con pipa y sombrero en un barco. John Brande Trend, profesor de Cambridge, escribió este madrigal. El geógrafo Alexander Hamilton vino a hablar sobre sus exploraciones por el Amazonas y le hizo este mapa de América. Tomas Athol Joyce, director del Museo Británico. El poeta Marinetti. El psiquiatra Sacristán le pintó un gato. El profesor Marden, de Princeton. El doctor Marcelino Pascua. María y Francisco, la hija y el yerno del pintor Sorolla. Walter Starkie, el

446. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Yo soy Don Quijote de la Mancha y otros juegos con Cervantes*. Episkenion, Valencia, Octubre 2014. pág. 97. Quinta escena.

447. DE CERVANTES, Miguel: *Don Quijote de la Mancha*. Clásicos Universales Planeta. Barcelona, 2001. II Parte, Capítulo LIV, pág. 960.

448. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. 2010, pág. 42. El subrayado es nuestro.

449. *Op. cit.*, págs. 150 y 151.

primer director del Instituto Británico. El presidente del Smith College. Manuel de Falla le dejó unas notas de *El retablo de maese Pedro*. Le Corbusier se pintó como don Quijote en burro lanceando una guitarra. Howard Carter le dibujó una diosa alada de la tumba de Tutankamon que representa su alma. Andrés Segovia se hizo un autorretrato, como François Mauriac. El músico Poulenc le escribió unas notas de un solo de clavecín. Y Óscar Esplá, de sus canciones playeras. Gropius le escribió el abecedario del arquitecto: un triángulo, un círculo y un cuadrado. Jean Piaget, Blas Cabrera. (*Vuelve al lugar*). Jean Cassou, el traductor francés de don Miguel.

[...]

En 1936, en París, Pío Baroja le dibujó dos hombres armados: «el requeté y el fascista que me detuvieron en Vera al grito de Viva Cristo Rey». En Cambridge todavía te escribieron Bal y Gay, Pérez de Ayala, Gíner de los Ríos, Celaya, Martínez Nadal... Mucho tiempo después, cuando todos los que estamos aquí ya hayamos muerto, firmará la última página de este cuaderno un anciano llamado Severo Ochoa.

A través de este álbum J. R. Fernández introduce en la obra a todos aquellos ilustres que un día estuvieron aportando sus conocimientos en las conferencias que se llevaban a cabo en la Residencia. Quinientos socios que con sus aportaciones económicas sustentaban una parte importantísima de lo que significaba ese espíritu de la Residencia de Estudiantes. Probablemente muchos de esos nombres sean desconocidos y pasen desapercibidos por el lector o espectador; sin embargo son muestra indiscutible de la grandeza de una España que la Guerra Civil destrozó, de un paraíso perdido que esta obra quiere rescatar en pos de un proyecto de futuro.

Intertextualidad con otras de sus obras, como un guiño a los “seguidores” y estudiosos de la obra de J. R. Fernández es la fórmula: “Esta historia”. La primera vez que la vemos es en *La tierra*, al inicio de la misma y durante la gran primera acotación. En la obra que nos ocupa, desde el inicio y en las otras acotaciones que inician y finalizan la obra —como comentaremos en el próximo eje, dedicado al estudio de las didascalias. En *Mi piedra Rosetta*, como veremos en el próximo punto de este segundo capítulo; así como en la obra *J’attendrai*, que no forma parte

del corpus por el año de escritura pero que podemos referir aquí, al menos como un breve apunte.

Vemos pues cómo en esta obra la intertextualidad avezada es la dominante. El fin de la misma es revalorizar las figuras de las personalidades importantes que un día formaron parte o pasaron por la Residencia de Estudiantes. La erudición que de estos elementos se deriva es obra del gusto de nuestro dramaturgo —por una parte— pero también obra de constatar la realidad de lo que allí sucedió. Pensada para conmemorar los cien años desde su creación, esta obra no podía sino nombrarlos y darles tributo.

6.4.7. Simbología/Evocación poética a través de las didascalias. Evolución a lo largo de estos veinte años de escritura

La colmena científica o El café de Negrín es una obra cuyas didascalias se nos presentan reveladoras y necesarias a la par. En la mayoría de ocasiones nos ofrecen datos relativos al lugar y tiempo de la acción, así como a la descripción de algunos de los personajes y de sus historias personales.

Lo que más nos llama la atención es el uso de la fórmula *Esta historia* más el uso del condicional *podría* más un verbo en infinitivo. Como ya hemos comentado en las otras obras, J. R. Fernández pretende dar opciones al responsable de la dirección de la puesta en escena. Son acotaciones que más que exigir, pretenden sugerir y que sea el director quien decida cómo llevar a cabo su propia lectura del texto.

La primera acotación sí determina un tiempo y lugar cerrados:⁴⁵⁰

Esta historia, evocada desde México en 1946 por José Moreno Villa, sucede entre 1925 y 1936 en el Laboratorio de Fisiología ubicado en el Pabellón Transatlántico de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Sin embargo, las siete siguientes de la primera escena, dejan abierta la posibilidad de cómo comenzar la acción:⁴⁵¹

***Esta historia la podrían contar** Severo Ochoa, Juan Negrín, Santiago Ramón y Cajal, Ángel Llorca, Justa Freire, Miguel de Unamuno, Francisco Grande Covián, Marie Curie y José Moreno Villa.*

***Esta historia podría comenzar** mientras un grupo de jóvenes, tal vez actores, tal vez residentes, toman café y miran objetos, dibujos y fotografías.*

450. *Op. cit.*, pág. 35.

451. *Op. cit.*, págs. 39, 40, 41 y 43. El subrayado es nuestro.

***Esta historia podría comenzar** en Nueva York. En días dulces de paz recién estrenada. Podría sonar música tan alegre que a uno le costase no querer bailar. Canciones como «It's Only a Paper Moon», por Nat King Cole, o «You Don't Have to Know the Language», por Bing Crosby con las Andrews Sisters. Un locutor podría hablar por la radio alegremente, contando noticias que no hacen daño, como el comienzo de la NBA.*

[...]

***Esta historia podría comenzar** con el abrazo de dos hombres en Nueva York, en 1946. Con la felicidad del reencuentro de dos amigos. Son Severo Ochoa y Juan Negrín.*

***Esta historia podría comenzar** en México. José Moreno Villa deja que el sol de la tardecita acaricie sus ojos cerrados.*

[...]

***Esta historia podría comenzar** con las palabras escritas en una postal. Una tarjeta con una fotografía coloreada: el Empire State Building de Nueva York, sobre un cielo claro. Un azul de mañana de verano.*

[...]

***Esta historia podría comenzar** en 1925, en la Residencia de Estudiantes de Madrid.*

La primera obra de nuestro dramaturgo en la que vemos el uso de la fórmula **Esta historia** es *La tierra*, en este caso con el comienzo “Esta es una historia”, sin embargo los ecos son más que evidentes. Lo cual supone un elemento de intertextualidad en sus obras, que nos llevará hasta *J’attendrai* —pasando por *Mi piedra Rosetta* como hemos comentado en el eje anterior, pieza que se inicia justamente igual que ésta que nos ocupa: **Esta historia podría comenzar**.

Que J. R. Fernández use esta fórmula no sólo se debe al hecho de una total confianza en el equipo directivo futuro que monte su obra, sino a una querencia personal del tipo de teatro que considera más suyo. Porque en *La tierra* ya veíamos que las didascalias obedecían más a un estilo propio de los géneros narrativos o líricos y en este caso observamos múltiples coincidencias. Porque su evolución

como dramaturgo le llevará a escribir la obra que llevaba veinticinco años queriendo escribir: *J'attendrai*. De hecho ésta es innegablemente producto de haber escrito todas las demás, como nos dijo J. R. Fernández no hace mucho: “a lo mejor tuve que escribir todas las otras para escribir ésta”.

En el caso de *La tierra, Nina* o *J'attendrai* la idea misma de la obra parte del propio autor y no de un encargo, lo cual deja mucho más margen a esa querencia personal de la que hemos hablado. Pero la escritura personal y estilística de nuestro dramaturgo debe hacerse presente en todos sus textos y es por ello que en ésta y en *Mi piedra Rosetta* veremos aspectos relativos a las didascalias que nos hablan de un gusto, un estilo, una atracción y propensión propios de la persona que los firma, J. R. Fernández; aunque se trate de obras escritas dentro de un proyecto o para una compañía.

Por lo que respecta a otra didascalia de la primera escena, leemos:⁴⁵²

Severo se habrá sorprendido al abrazar a Negrín. Habrá encontrado poco parecido entre aquel hombre fuerte y enérgico y este anciano; este hombre enfermo y vencido que no sabe muy bien cómo ha sobrevivido a una guerra y a cuatro o cinco infartos. A Negrín le habrá costado reconocer a ese eminente profesor de cuarenta años al chico de veinte que entró una tarde de septiembre en el Laboratorio de Fisiología de la Residencia.

Esta didascalia se nos muestra más propia de la narración que del género dramático, porque alude a la reacción y el sentimiento que ambos personajes protagonistas sienten por el otro recíprocamente. Nuestro dramaturgo quiere poner en valor la amistad: cómo el abrazo que Negrín le hace prometer a Ochoa⁴⁵³ cuando le proporciona los salvoconductos va a ser posible y real, diez años después de su último encuentro en el laboratorio. La amistad se ve así restaurada en dos personas que nada tienen que ver en físico y en ánimo con lo que fueron

452. *Op. cit.*, pág. 41. El subrayado es nuestro.

453. “NEGRÍN.- Prométame una cosa, Ochoa. Si no nos matan, la próxima vez que nos veamos me dará usted un abrazo”. *Op. cit.*, pág. 169.

antaño, en especial Negrín tras el paso de la Guerra Civil y problemas serios de salud.

En la segunda escena encontramos una didascalia que nos habla de la personalidad y el aspecto de Negrín y Moreno Villa:⁴⁵⁴

Entra Negrín. Un hombre fuerte. Afable, simpático, siempre activo. Como Moreno Villa, un gentleman: elegante, con ese permanente buen humor que atribuimos a los ingleses para el trato; nunca abandona el usted, aunque su proximidad lo hace cálido.

Estas palabras ponen en antecedentes al lector de la obra, sin embargo no suponen una gran pérdida para el espectador porque a través de los distintos personajes se da sobrada cuenta del carácter activo de Negrín, de su cercanía y de su calidez como persona. Sirvan de ejemplo estas palabras:⁴⁵⁵

MORENO VILLA.— No se llame a engaño, Ochoa. Al doctor Negrín le da tiempo para hacer de todo, pero al resto de los mortales, no. [...] (p.66)

A través de los diálogos los personajes dibujan claramente el carácter único y distinguido de Negrín respecto al de otros científicos de su época.⁴⁵⁶ Un ser humano comprometido y desprendido para con los suyos, sus colegas, de los que no reniega aunque su opción política sea distinta de la del resto.

Dos de las breves acotaciones que encontramos finalmente en la segunda escena versan sobre Negrín y Justa Freire:⁴⁵⁷

NEGRÍN.— *(Con un entusiasmo diferente al aplomo del Negrín adulto).*

[...]

454. *Op. cit.*, pág. 50. El subrayado es nuestro.

455. Como en otras ocasiones haremos mención de la página en la que encontramos la cita al final de la misma.

456. Vid nota 410.

457. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2010, págs. 57 y 60.

Entra Justa Freire. Como siempre, alegre, dulce, dispuesta a vivir.

Estas dos acotaciones que ponen de manifiesto el carácter de dos de los personajes de la obra, son en este caso —no como en las obras anteriores— fácilmente asumibles por el actor o la actriz encargados de representarlos.

La tercera escena comienza con una larga acotación que es en parte representable pero que tiene ese poso de “imposible” que hemos comentado en las otras obras:⁴⁵⁸

1927

*Justa canturrea bajito, sin alardes, «tirano amor...», los dos últimos minutos de la romanza de la duquesa de Jugar con fuego de Barbieri, **mientras pasa el tiempo como suele hacerlo, casi a traición. Puede que los ojos de Justa se hayan quedado prendidos en la nuca de José, que no sabe; porque eso pasa a veces y no se llega a enterar nadie, nunca. El lugar, el laboratorio, parece que quisiera negar el paso de los años. El final de la romanza enlaza con las voces, fuera, de Ochoa y Grande Covián, que cantan, sin ningún escrúpulo por si desafinan o no, el dúo del primer acto de El barbero de Sevilla «Che invenzione prelibata», para disgusto de la ayudante del laboratorio. [...] **Fuera del laboratorio, la primavera está derramándose sobre Madrid.** Moreno Villa recuerda.***

Imposibilidad de ejecución de la didascalia en las frases que hemos destacado en negrita. Descripción mezcla de la narración y la lírica en la que las imágenes nos sobrecogen como sensaciones, más allá de describir una realidad. Cuando leemos “puede que los ojos de Justa se hayan quedado prendidos en la nuca de José, que no sabe; porque eso pasa a veces y no se llega a enterar nadie, nunca” nos revela una emoción, más allá de una acción realizable o tangible.

La tercera escena recoge uno de los pasajes más reveladores acerca del compromiso político de Negrín con la causa republicana. Pero este hecho no nos llega de boca del doctor y director del laboratorio de Fisiología, sino que es

458. *Op. cit.*, pág. 71.

producto de los diálogos mantenidos por el resto de personajes. A este respecto las didascalias juegan un papel importante cuando leemos:⁴⁵⁹

Silencio. Como si la preocupación y el miedo hubieran crecido en la sombra mientras los escondían.

[...]

(Silencio. Ochoa trata de proteger a Justa de su propio miedo; recupera la conversación).

Ambas didascalias se nos muestran narrativas con un tono lírico producto del amor por la palabra y las posibilidades de ésta que tanto caracteriza a la escritura de nuestro dramaturgo. Acotaciones imposibles no en ejecución *per se*, sino por la evocación lírica que en ellas se encierran.

Otra didascalia digna de mención dentro de esta tercera escena es la relativa al flash constante en que Moreno Villa está presente en la acción —1927— y ausente, pues es él el que evoca y narra la historia, circunstancia que deberá ser resuelta por el director de escena:⁴⁶⁰

(Moreno Villa no sale, se queda mirando sus recuerdos).

La cuarta escena comienza con una bella didascalia:⁴⁶¹

1929

De fondo, Justa canturrea la canción asturiana. Es un otoño dulce en Madrid y las avispas curiosean por el emparrado que da sombra a las ventanas de los laboratorios. La luz entra por los ventanales como pidiendo permiso.

Como en el caso de *La tierra* o *Nina* —más que en el caso de *Para quemar la memoria*, las didascalias que estamos destacando tienen un poder que escapa a la mera descripción actoral o de dirección. Ésta es una de esas ocasiones en las que el

459. *Op. cit.*, págs. 84 y 91. El subrayado es nuestro.

460. *Op. cit.*, pág. 96. El subrayado es nuestro.

461. *Op. cit.*, pág. 107. El subrayado es nuestro.

espectador se va a perder un bello lenguaje, evocador, sugerente y embellecedor de la obra en su texto, en el uso de la palabra.

La siguiente didascalia de esta escena que pasamos a comentar nos llama la atención sobre el carácter de Ochoa, por si no nos habíamos percatado:⁴⁶²

*Moreno Villa y Justa Freire ven entrar en el laboratorio a Severo Ochoa, **que no ha perdido aún ese aire de muchacho despistado.***

Reiterar acerca de la personalidad de los personajes lo que de sus palabras se desprende a través de las acotaciones es una forma de fijar a los personajes como seres humanos de carne y hueso. El hecho de hacerlo en base a los distintos años en que suceden las acciones marca la evolución misma del personaje —sobre todo en Negrín y en Ochoa— en relación al encuentro que se llevará a cabo en el año 1946.⁴⁶³

Muestras y más muestras de que nos encontramos ante una historia que es evocada desde México por Moreno Villa son las siguientes didascalias:⁴⁶⁴

*Justa sale. **Moreno Villa no sale nunca. No está allí. Está en México, en 1946, mirando sus recuerdos. Ochoa se queda solo. Deja que su mirada recorra el laboratorio. En su gesto hay un olor de despedida.***

[...]

*La pobre tortuga entrega su corazón a la ciencia bajo la mirada atenta de los tres hombres. Don José fuma cigarrillos ingleses en su cuarto, junto a la ventana. Justa da clase a sus niños. Don Ángel atraviesa el patio del colegio repartiendo coscorriones. **El fantasma de don Benito Pérez Galdós acaricia a su perro y pesa en el aire de España la ausencia de Unamuno.***

462. *Op. cit.*, pág. 108. El subrayado es nuestro.

463. Vid texto correspondiente a la nota 450.

464. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. 2010, págs. 115 y 123.

De ambas didascalias cabe destacar el tono evocador que las une. En especial la segunda, con la que se cierra la cuarta escena y que se muestra inaprensible a nivel actoral. Una vez más el lector sale beneficiado con este bello recurso al que J.R. Fernández dedica tan minucioso trabajo. El lirismo fluye por los vocablos de nuestra lengua erigiendo gloriosos monumentos del pasado literario que una vez fueron carne y no étereos.

La quinta escena —reveladora de la confluencia de personalidades ilustres en la Residencia de Estudiantes— se abre, una vez más, con una didascalia:⁴⁶⁵

23 de abril de 1931.

Es primavera. Miguel de Unamuno vuelve a pasear por la Colina de los Chopos. Mira cómo pasa el agua por el canalillo, cómo se estremecen los chopos al paso del agua. Escucha el cuchicheo de los gorriones en la enredadera. Lejos, en los campos de deporte, unos niños tararean La marsellesa. Sale de la conferencia de Marie Curie y se dirige al laboratorio, donde ya le esperan Justa y José, solos.

Debemos destacar ante todo el día exacto que nuestro dramaturgo elige para la acción: 23 de abril. Este día es el día internacional del libro debido a los fallecimientos en esos días de dos grandes literatos mundiales, como son Cervantes y Shakespeare; sin embargo esto no es así sino a partir del año 1996.⁴⁶⁶

No es por tanto, cosa baladí el que nuestro autor elija ese día y no otro a partir del 14 de abril de 1931, día en que se proclamó la II República Española, para situar la escena que nos ocupa. La importancia de esta acotación no reside únicamente en este hecho, sino que es información clara del año en que se encuentra la acción. En otras escenas J. R. Fernández pone en boca de Moreno Villa el año en que se encuentra la narración evocada; en este caso no es así, aunque los personajes van dando datos y señas de carácter político que nos llevan ineludiblemente a ese año y no a otro. Pero quizás el espectador —si es que el

465. *Op. cit.* Pág. 127. El subrayado es nuestro.

466. La Unión Internacional de Editores propuso esta fecha a la UNESCO, con el objetivo de fomentar la cultura y la protección de la propiedad intelectual por medio del derecho de autor. La Conferencia General de la UNESCO la aprobó en París el 15 de noviembre de 1995, por lo que a partir de dicha fecha el 23 de abril es el "Día Internacional del Libro y del Derecho de Autor".

director de escena no salva este escollo— no sepa la fecha exacta en la que se están desarrollando los hechos por ser desconocedor —aunque nos parezca increíble— de la fecha de inicio de la II República en España.

La segunda cuestión acerca de esta primera didascalía de la quinta escena es el carácter lírico que envuelve a Unamuno con un paisaje que recuerda al tropo *locus amoenus* en el que lugar nos embarga por su belleza, su paz y tranquilidad. No hemos destacado en esta ocasión el referente a *La marsellesa* por haber quedado analizado en el eje anterior.

Así pues vemos cómo el tono que se imprime en los albores de esta quinta escena es para el lector más que significativo de una época de brillantez intelectual en la que el día elegido por J. R Fernández es símbolo y sello de la excelencia que se llevaba a cabo en las Conferencias.

La aportación de información en esta escena nos viene dada a través de los diálogos y la escasa presencia de didascalías responde a elementos puramente de acción: “Unamuno escuchaba desde la puerta” (p.132); “Mientras prepara el café” (p.133). Sin embargo hay una relativa a la descripción de Marie Curie y dos que se empeñan en reiterar el hecho de la ausencia-presencia de Moreno Villa:⁴⁶⁷

*Entran Cajal, Negrín y Marie Curie. **Madame Curie es una mujer muy enferma; parece mucho más vieja que sus sesenta y cuatro años, quince menos que Cajal. Esa debilidad no le impide expresar sus ideas con convicción, con entusiasmo. Lucha con su castellano, no perfecto, que pronuncia con alguna dificultad.***

Con esta descripción nuestro dramaturgo pretende poner en valor la aceptación científica que adquirió la investigadora polaca, hecho que le causó una grave enfermedad pero que no le impidió seguir dando conferencias y defender sus reflexiones allá por donde se tuvo el gusto de poder contar con ella.

467. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, págs. 139, 150 y 152. El subrayado es nuestro.

Las didascalias referentes a Moreno Villa esgrimen un recordatorio acerca del papel de hilo conductor que lleva a cabo el poeta y pintor dentro de la obra:

(Enumera desde el recuerdo. No está allí).

(Vuelve a hablar desde el recuerdo)

Estas insistencias reiterativas acerca de las idas y venidas en el recuerdo del narrador de la historia por medio de las acotaciones le ofrecen al director de la representación el reto de solucionarlas.

La sexta y última escena tiene nombre y apellidos: Inicios de la Guerra Civil Española, puesto que leemos:⁴⁶⁸

Oscuro. Se oye ruido de bombas.

Septiembre de 1936.

Tenue luz artificial. Moreno Villa hace esculturas con alambre.

[...] *El alambre juega con la luz y se convierte en dibujos de un solo rasgo: caras, caballos, cuchillos, liebres. **Moreno Villa se siente, por un minuto, lejos de las bombas.***

[...] *Apaga la luz. La luna llena es escandalosa.*

En esta última escena la tensión dramática viene dada por la guerra como telón de fondo. La melancolía, la tristeza y la desesperanza invaden a los personajes, preocupados por sus vidas y por la situación de España.

El encuentro entre Moreno Villa, Llorca y Negrín vemos que se produce en las penumbras y bajo el miedo de las bombas que están asolando la ciudad de Madrid. En este aspecto llama la atención una acotación dentro del diálogo:⁴⁶⁹

468. *Op. cit.*, pág. 157.

469. *Op. cit.*, pág. 160. El subrayado es nuestro.

NEGRÍN.— Llegaremos. Pero no pensemos en eso, don Ángel. Déjenme pasar un rato con ustedes como si fuera media tarde y estuviéramos esperando a que se hiciera el café. De hecho... *(Saca un paquete. Lo preparará mientras hablan, como en las otras escenas.)*

El contraste entre el caos generado por la guerra y el intento de normalidad y cotidianidad por parte de Negrín, que lamenta la situación en que se encuentran por el significado que para él, y para los otros dos personajes, tiene ese laboratorio y ese café.

En esta última escena la carga dramática recae sobre los diálogos y un último flashback que se produce entre Negrín y Ochoa cuando éste se dirige a pedirle salvoconductos para él y su mujer, puesto que no aguantan más la situación. Por este motivo apenas hay acotaciones, o son meramente indicadoras de gestualidad.

Sin embargo hay una en medio de la última intervención de Negrín, en la que leemos que:

*(Le ahoga la emoción; tiene que dejar de hablar para serenarse. **Está describiendo un paraíso perdido**).*

Una didascalía que, una vez más, a través de las palabras genera una imagen de difícil ejecución actoral. Aunque no del todo imposible en este caso.

El ruido de metralla se funde con la música americana del principio, el abrazo al fondo de Negrín y Ochoa y la evocación de Moreno Villa.

Tras esta acotación leemos a Moreno Villa evocar un sueño, como si nunca hubiera sucedido la guerra, ni la destrucción, ni el exilio; la vuelta a Madrid idílica en la que todos los residentes y habitantes de la Residencia jamás se hubiesen marchado.

Las últimas cinco didascalias parecen contestar a cinco de las siete primeras, casi por orden contestando con un *Esta historia podría terminar* al inicio que comentamos anteriormente de *Esta historia podría comenzar*. Leemos:⁴⁷⁰

Esta historia la podrá terminar Federico García Lorca volcando su curiosidad en uno de los microscopios del laboratorio, como quedó su imagen presa en una fotografía.

Esta historia la podría terminar un anciano Severo Ochoa, hablando de la Residencia a un grupo de jóvenes, como quedó su voz prendida de unas imágenes de televisión.

Esta historia podría terminar mientras un grupo de jóvenes, tal vez actores, tal vez residentes, toman café y miran objetos, dibujos y fotografías.

Esta historia podría terminar con el abrazo de dos hombres en Nueva York, en 1946. Con la felicidad del reencuentro de dos amigos.

O una tarde cualquiera, cuando el sol se esconde detrás de la cúpula del Museo de Ciencias. Cuando el sol acaricia las ventanas de la Residencia, en los Altos del Hipódromo.

Oscuro final.

Una vez más la confianza de nuestro dramaturgo en el director encargado de la representación. Cabe decir a este respecto que en el proceso de escritura de *La colmena científica* o *El café de Negrín*, J. R. Fernández es conocedor de que el espectáculo será dirigido por Ernesto Caballero:⁴⁷¹

En aquella llamada de diciembre, Piru Navarro me preguntó algo que me hizo confiar en que las cosas saldrían bien: «¿Qué tal te llevas con Ernesto?». Ernesto Caballero fue mi primer maestro de escritura dramática, en 1989. Siempre le he respetado, siempre he aprendido de sus textos, de sus puestas en escena. **Desde**

470. *Op. cit.*, págs. 175 y 176. El subrayado es nuestro.

471. *Op. cit.*, pág. 25.

las primeras conversaciones me ayudó a encontrar el tono de la obra que teníamos que construir juntos.

Por tanto cada una de estas didascalias tienen un valor que merece ser mencionado: por una parte el hecho de responder a las que abren la obra —para que el lector se sienta partícipe de inicio a fin; por otra parte el hecho de saber que el director —en este caso sabiendo que es Ernesto Caballero— va a trabajar con ellas desde el respeto intentando enfatizarlas.⁴⁷²

Como conclusión a este último eje decir que las didascalias, una vez más, juegan a favor de la confianza que nuestro dramaturgo siente por el equipo que debe llevar a cabo la representación; pero al mismo tiempo, como ya hemos comentado en otras ocasiones, son un regalo para el lector, una marca de su escritura cuya evolución estamos estudiando, culminará con *Mi piedra Rosetta*. Estas circunstancias le otorgan a J.R. Fernández una dramaturgia que es sin lugar a dudas género dramático por el conflicto, por la acción, pero que rescata y aún lo mejor de los géneros narrativo y lírico para que gocemos de un teatro de texto, un teatro que devuelve a la palabra su importancia a nivel lector principalmente.

472. De este tema hablaremos en el siguiente punto, dedicado a la puesta en escena y recepción.

6.5. Puesta en escena y recepción

La colmena científica o El café de Negrín estrenada el 13 de octubre de 2010 en la Sala Princesa del Teatro María Guerrero. Dirección: Ernesto Caballero. Coproducción de Centro Dramático Nacional y Residencia de Estudiantes. Del 13 de octubre al 14 de noviembre de 2010 los madrileños y cuantos al Teatro María Guerrero se acercasen pudieron ver la representación que vamos a comentar.

REPARTO

José Moreno Villa	José L. Esteban
Juan Negrín	David Luque
Justa Freire	Lola Manzano
Santiago Ramón y Cajal	Paco Ochoa
Severo Ochoa	Iñaki Rikarte
Ángel Llorca	Pedro Ocaña

El personaje de Miguel de Unamuno es interpretado por los actores David Luque, Pedro Ocaña, Paco Ochoa e Iñaki Rikarte.

EQUIPO ARTÍSTICO

Escenografía	Curt Allen Wilmer
Iluminación	Juan Gómez-Cornejo
Vestuario	Patricia Hitos
Videoescena	Álvaro Luna
Ayudante de escenografía	Leticia Gañán Calvo
Ayudante de videoescena	Bruno Praena

EQUIPO TÉCNICO

Realización de escenografía	PROES Producciones Escenográficas
Realización de vestuario	Carmen Mancebo
Utilería	La Gazza Ladra
Fotos	David Ruano
Diseño de cartel	Peret

Grabación del día 28 de octubre de 2010, facilitada por el CDT.

La puesta en escena de *La colmena científica o El café de Negrín* responde a la perfección a las exigencias del texto dramático e incluso va más allá. Como comentábamos mediante las palabras de J. R. Fernández existen dos versiones: la extensa para la edición publicada y una más corta para la representación. En base al texto publicado hemos trabajado el análisis del espectáculo, comprobando que detrás hay un trabajo inteligentísimo por parte de Ernesto Caballero. Éste, que discutió cada detalle a eliminar con nuestro dramaturgo, consigue poner en la escena lo que de manera casi velada propone el texto: la tensión y el conflicto existente entre los dos protagonistas: Juan Negrín y Severo Ochoa.

La ayuda de los actores a este respecto es clave e insuperable. Todos, sin excepción, consiguen transmitir esa cercanía y cordialidad, esa amistad que se respiraba en el laboratorio del doctor Negrín, alrededor de un café, después de comer. Cabe destacar a José Luis Esteban en el papel de Moreno Villa porque aún en su personaje las características que demanda el texto de nuestro autor. Él es el hilo conductor de la historia, el evocador artífice de la escena y el que finaliza la obra de manera magistral. En él podemos ver, fielmente, ese recuerdo de añoranza desde el exilio, ese amor por un tiempo pasado y esa esperanza en volver y que nada de aquello —la Guerra Civil— haya sucedido.

La magnífica voz del actor que da vida a Ángel Llorca es un regalo para los oídos. Su voz, penetrante, pausada, medida al ritmo de cadencia nos transmite las importancias enseñanzas que el personaje histórico defendía, fruto de la reflexión. Las palabras acerca de sus apuntes para las clases de niños de ocho años son puestos en boca de una Justa Freire que está enorme en el escenario, poniendo de manifiesto la importancia de la mujer en estos primeros treinta años del siglo XX, como era la pretensión de J.R. Fernández.

Un Cajal inmenso que se desdobra en el tiempo para recrear el momento en que conoció a Negrín, o cuando habla con Ochoa —licencia del autor— y reflexiona

con aquél acerca de la situación del laboratorio, nos contagia su arenga de hacer algo por nuestro país. Nos da el toque de atención necesario en nuestros días.

Juan Negrín, en el cuerpo del actor muestra matices que en la obra pueden quedar desapercibidos. Ernesto Caballero ha sabido darle tensión al diálogo, exacerbar el conflicto y focalizar la desilusión de Negrín al perder a su discípulo Ochoa, cuando éste marcha de España. A su vez, la magnífica interpretación del personaje que encarna a Ochoa es relevante para entender el proceso evolutivo del joven científico que llegó a ser Premio Nobel.

Todo ello aderezado por una brillante puesta en escena de Unamuno en boca de cuatro de los personajes que dialogan moviéndose en el escenario y repiten las máximas más jocosas a coro. Una delicia y una idea excelente la de Caballero al demostrar así que el escritor vasco era un ser humano con muchas caras, polifacético y muy dado a la contradicción.

De especial mención es la escenografía y la iluminación. La pantalla digital que hace las veces de pizarra y de soporte audiovisual para ir mostrando los documentos: la postal que escriben Ochoa y Negrín a del Corral, el mar de la Málaga natal de Moreno Villa, las imágenes de la película muda *¿Qué es España?*, los cuadros de Patinir; y también para poner imagen a las didascalias —podemos ver el canalillo que describe nuestro dramaturgo en la colina de los chopos, los bombardeos de la guerra...

Un equipo extraordinario que bebe de la fuente que supone el texto para hacer realidad una época gloriosa de nuestro pasado. Los personajes se nos muestran tal y como pretende J.R. Fernández en su obra: seres de carne y hueso, personas que se apasionan por lo que hacen —experimentos, explicaciones, enseñanzas didácticas, Patinir, la idea de lo que es España, la presencia de las mujeres... Un paraíso que se sabe perdido en la última escena donde el personaje que da vida a Negrín sí ha interiorizado la didascalia y logra transmitírnoslo. Quizás esta representación haya sido tan sumamente acertada por tres hechos: el primero el de ser Ernesto Caballero el encargado, el segundo la conexión que

existe entre dramaturgo y director —amén de la amistad, por último, un elenco de actores apasionados por su oficio. Reafirman nuestras impresiones las siguientes palabras:⁴⁷³

Un resultado tan brillante no habría sido posible sin el trabajo en equipo y sin el interés individual que cada uno de los involucrados ha puesto desde el principio. El texto y la puesta en escena se han beneficiado de las observaciones, opiniones y sugerencias que a lo largo del **proceso han ido intercambiando autor, director y escenógrafo. Los actores se han metido tanto en sus personajes que, además de consultar la bibliografía disponible, decidieron venir, para ambientarse, a recorrer los rincones de la Residencia.**

Pasemos a ver las críticas que en su día recibió la puesta en escena:

La colmena científica o El café de Negrín.

100 años. Residencia de Estudiantes.

Crítica de JOSÉ R. DÍAZ SANDE⁴⁷⁴

27 de octubre de 2010.

Esta “Colmena” de José Ramón Fernández y Ernesto Caballero se posa por el mencionado gremio de científicos y lo que dicho colectivo ha supuesto en aventurar el espíritu primigenio de aquella Residencia

Con motivo de los 100 años de la Residencia de Estudiantes de Madrid, entre otros muchos actos conmemorativos, la mencionada Residencia se ha aventurado a teatralizar el “espíritu” que la insufló: la libertad de enseñanza, la amplitud de miras a niveles científicos y humanísticos en España, más allá de credos e ideologías coyunturales y la interacción de unos y otros residentes.

De aquella Residencia de los años veinte, nos ha llegado, por activa y por pasiva,

473. FERNÁNDEZ, José Ramón: *La colmena científica o El café de Negrín*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, págs. 14 y 15. El subrayado es nuestro.

474. Última fecha de consulta septiembre de 2015. Enlace:

http://www.madridteatro.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=2001:la-colmena-cientifica-o-el-cafe-de-negrin-100-anos-residencia-de-estudiantes&catid=153:critica&Itemid=69

los nombres de Lorca, Buñuel y Dalí. Menos las de otro gremio como son los científicos y ahí están los maestros —Juan Negrín, Santiago Ramón y Cajal...— y los alumnos — Severo Ochoa. Y en conexión con aquel espíritu Ángel Llorca y Justa Freire en la enseñanza y José Moreno Villa, como representante del humanismo de las letras. A todos ellos les unía ese espíritu y como símbolo “el café” que Juan Negrín preparaba en su laboratorio. Digo como símbolo, porque una de las cualidades, según este texto y las crónicas orales de sus supervivientes, era el intercambio humano y el interés mutuo por las especialidades de unos y otros.

Esta “Colmena” de José Ramón Fernández y Ernesto Caballero se posa por el mencionado gremio de científicos y lo que dicho colectivo ha supuesto en aventurar el espíritu primigenio de aquella Residencia, cuyos generosos horizontes estuvieron muy vigilados durante la época franquista.

José Ramón Fernández se ha comprometido con la tarea de teatralizar aquellos momentos procurando no apartarse de la idea madre: la amplitud de miras de sus formadores y alumnos, así como de la convivencia de ciencias y humanismo. Por lo tanto, no se trata de adentrarnos en las biografías de las personas que vivieron aquellos momentos, sino de lo que resultaba, en un todo, de la suma de aquel colectivo, lo cual no quitaba que, con pinceladas de gran soltura en el trazo, se aboceten los caracteres de aquellas personalidades, puestas en entredicho en la época franquista y cuyos perfiles se nos transmitieron a través de espejos deformantes.

El trabajo documental de José Ramón Fernández, sintetizado en los personajes y situaciones es realmente magistral. En unos sesenta y cinco minutos consigue plasmar teatralmente la idea madre. Por lo declarado, el mérito de tal teatralidad lo tiene que compartir, en justicia, con Ernesto Caballero, director del montaje, quien ha ido acomodando el texto primigenio en comandita con José Ramón, quitando, aclarando o añadiendo. Esta labor de un texto que engancha con el escenario se percibe gustosamente.

Para la resurrección de aquellos personajes se ha recurrido a lo que podría ser una sucinta conversación evocadora de unos jóvenes científicos actuales. Y aquí está una gran virtud: con una agilidad sorprendente, los encarnan y

desencarnan. A ello ayuda el no pretender afeites para caracterizar realísticamente a los actores, ni buscar un parecido físico. Solamente pequeños adminículos: la pajarita para José Moreno, un bigotito para Negrín o unas chapelas y chaqueta para Unamuno... y la interpretación nos dan al personaje de un modo convincente. Entre idas y venidas asistimos, bajo un prisma de humor y de optimismo, a las inquietudes juveniles de unos seres que conocimos un tanto acartonados y mitificados por la brillantez de sus carreras o por la lejanía del exilio.

El peligro de este tipo de trabajos está en que se convierta en una mera exposición de hechos o intercambio de diálogos planos. No sucede así. **Se consigue llegar al enfrentamiento dramático de algunos personajes como es el que acaece entre Juan Negrín (David Luque, buena su transición hacia el enfrentamiento dramático) y Severo Ochoa (Iñaki Rikarte, que nos da una espléndida visión de un ingenuo Severo juvenil), por la disparidad de opiniones con respecto a la fidelidad vocacional del científico, a la que parece renunciar Negrín seducido por los cantos de sirena de la política y otros menesteres. Algo similar sucede con el, casi, monólogo final de Ángel Llorca, interpretado por Pedro Ocaña con un buen dramatismo contenido.**

Un encuentro verbal improbable es el de Santiago Ramón y Cajal —al que da vida eficazmente Paco Ochoa— y Severo Ochoa. Es una de las licencias que se permite el autor, basado en la admiración que el joven Ochoa siente por Ramón y Cajal y en la coincidencia física, en una foto de grupo, de ambos personajes. Resulta convincente.

Personaje clave en toda esta narrativa teatral, es el poeta y pintor José Moreno Villa. Se le podría definir como el maestro de ceremonias de toda esta liturgia científica y teatral. Dos parecen ser las razones de este protagonismo: una buena parte de la documentación se apoya en su libro de memorias *Vida en claro* y la connivencia del humanismo de Moreno Villa con José Ramón Fernández, hombre de letras. Al mismo tiempo es el representante del exilio español durante los cuarenta años de franquismo, lleno de nostalgia y con el sentimiento de que algo positivo se perdía, en cuanto comenzaron los cañonazos de la guerra. Tiene algo más: es como el primer espectador de la “troupe” y su visión se llena de humor y de cierto distanciamiento. **José L. Esteban** —ya fue el

intérprete de *La Comedia Nueva o El Café* de Leandro Fernández de Moratín, un virtuosismo de dirección por parte de Ernesto Caballero con un texto sin apenas acción— **da vida a un José Moreno que impregna de humanidad y humor.**

Justa Freire es el único personaje femenino — es una época en la que aún el ideal de la mujer es el hogar — y su incursión en aquel colectivo proviene desde su labor pedagógica. Aunque con toques biográficos, no deja de poseer cierto carácter simbólico al representar la incursión de la mujer en el mundo intelectual. Es también un personaje que muestra la posibilidad de combinar un feminismo con la intelectualidad y no es casual que su voz interprete *Tirano amor*, la romanza final de la zarzuela de Barbieri *Jugar con Fuego*. **A Justa la encarna con delicadeza y buen gusto Lola Manzano.**

Es frecuente que en una obra que tiene mucho de colectiva, al abordar la interpretación de los actores se diga que no es justo resaltar a nadie. En esta ocasión no es una mera pose, sino que todos ellos “juegan” —ahora esta palabra “jugar” en el teatro se repite— muy bien su papel histórico y sus desdoblamientos contemporáneos y de otros personajes. Resultan divertidos en sus parodias musicales y en sus relaciones juveniles.

El espacio es la **Sala de la Princesa** en el **Teatro María Guerrero**. Un espacio reducido, en el que a los espectadores se nos ha situado al teatro a la italiana — un frontal y dos laterales — y muy próximos a la escena. Ello ayuda a que la obra resulte más cercana y creíble. Los actores no tienen que proyectar la voz, sino que su tono es más coloquial. Captado así, es difícil imaginar este espectáculo en un teatro a la italiana que comporta cierto alejamiento. Claro, que todo es devanarse los sesos.

La escenografía recurre, inteligentemente, a un realismo simbólico. Un suelo de baldosas — imagino reproducción de los suelos de la Residencia — de geométricos dibujos resquebrajados. Una pizarra digital para proyectar información científica o recibir los fotogramas de un documental de aquella época “¿Qué es España?” Una tarima, pódium de los catedráticos en sus clases magistrales. Este trazado realista, collage de diversos espacios, permite un evocador y acertado simbolismo. Lo mismo sucede con los objetos: las patas de los taburetes se transforman en microscopios, el ancestral molinillo de café adquiere, gracias a su

manivela, el rango de cámara de cine de los años veinte y así sucesivamente los demás elementos escenográficos.

Ernesto Caballero vuelve a demostrar, como ya hizo en *La Comedia Nueva o El Café de Leandro Fernández de Moratín*, la posibilidad de convertir en teatro la palabra escrita, nacida en el autor sin apenas acción, y proporcionarle ritmo.

Viendo este espectáculo y la evocación de un mundo en el que se desarrollaba una interacción de las distintas manifestaciones del ser humano, y comparándolo con nuestro mundo goloso de la especialización, surge cierto lamento: la pobreza cultural de miras de nuestro mundo actual, que tiende a encerrarse en el pequeño mundo que uno cree dominar. Por todo esto y por ser puro teatro, vale la pena asistir a este *Café de Negrín*

Suscribimos una a una las palabras que hemos destacado, así como en líneas generales la crítica en su totalidad. Destaca este crítico el trabajo de nuestro dramaturgo, así como el de Ernesto Caballero, de los actores, del escenógrafo e iluminador. Un equipo que trabaja a una, —como en la Residencia— de un grupo de personas que unen esfuerzos por un motivo en común, sólo cabe esperar la excelencia. Y eso es lo que admiramos en la representación, como bien hemos comentado y reafirma nuestras palabras Díaz Sande.

La segunda crítica que queremos reseñar está tomada de un artículo de la profesora Magda Ruggeri Marchetti:⁴⁷⁵

La puesta en escena de Ernesto Caballero, sobre una versión reducida por el propio autor respecto del texto publicado, es inteligente, dinámica y divierte haciendo bailar y cantar a sus actores, que no tienen un parecido físico con los personajes, porque no se trata de un montaje descriptivo sino de una recreación de aquel período desde el presente. En efecto, ha añadido otro salto temporal a los ya numerosos del texto, porque ha imaginado que unos estudiantes

475. RUGGERI MARCHETTI, Magda: “La colmena científica” de José Ramón Fernández: Texto y realización escénica” *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, núm. 16. Alicante, 2011, págs. 33 y 34. El subrayado es nuestro.

o investigadores de hoy cuentan una historia de ayer, empleando el siempre atractivo juego del teatro dentro del teatro. En **el perfecto espacio escénico no convencional de la sala de la Princesa, Curt Allen Wilmer no ha recreado el laboratorio con sus microscopios sino que unos taburetes subidos unos encima de otros dan la impresión de serlo.** Una vez más, señalamos que no se trata de un lugar realista sino de unos elementos que evocan lo que se quiere representar. Al fondo, **una gran pizarra alude al tema escolar;** en especial cuando Justa escribe, parece estar en su clase y luego se proyecta la foto de sus alumnos. En efecto, **la pizarra es una gran pantalla continuamente cambiante donde aparece el mar con sus olas cuando se habla de Málaga, o una foto de antiguos residentes o la misma tortuga que servía de animal de laboratorio.** Al final, la pantalla es invadida por imágenes bélicas con aviones bombardeando y devastaciones en la ciudad. **El escenógrafo construye el suelo de la sala con baldosas de forma hexagonal, imitando la decoración de la época y al tiempo evocando la idea de “colmena laboriosa”.** A un lado parece roto como si preanunciara el fracaso del maravilloso proyecto que allí se fraguaba. A otro lado unas estanterías de vidrios y objetos de laboratorio. **El vestuario de hoy se mezcla con las batas blancas antiguas abrochadas detrás.** Importante la **iluminación de Juan Gómez-Cornejo: un haz de luz se concentra sobre un personaje durante un flash o un recuerdo.** En el cuadro de la época bélica en la sala sin luz los actores se mueven con linternas creando el ambiente del obscurecimiento obligatorio durante la Guerra Civil.

El reparto es perfecto. José L. Esteban es un José Moreno Villa conmovedor; David Luque dibuja en toda su complejidad al poliédrico Juan Negrín; Lola Manzano sabe encarnar a la inquieta maestra Justa Freire, feminista *ante litteram*, deseosa de aprender; Paco Ochoa transmite la tranquilidad de Ramón y Cajal, Iñaki Rikarte la timidez del joven Severo Ochoa y Pedro Ocaña el compromiso de Ángel Llorca. En una **brillante decisión del director, cuatro autores —Luque, Ochoa, Rikarte y Ocaña— interpretan a Miguel de Unamuno.** El espectáculo tiene el gran mérito de evocar un mundo que la Guerra Civil barrió y animar a la memoria y a la recuperación de esta magnífica cultura.

Extenso y minucioso análisis de la puesta en escena, que confirma una vez más nuestro análisis y nuestra percepción del visionado.⁴⁷⁶ Todos los elementos juegan a favor de la puesta en escena, del espectáculo que ofrece un tributo al texto de la que es deudor pero que en su empeño por calar y transmitir ofrece un abanico de recursos que nuestro imaginario por sí no podía alcanzar.

Como conclusión a este apartado de puesta en escena y recepción, decir que nuestro dramaturgo tuvo con este encargo un regalo más allá de la escritura de la obra y el Premio Nacional de Literatura Dramática 2011, el premio de una puesta en escena que está a la altura de lo que él —o incluso puede que más— esperaba o imaginaba.

La colmena científica o El café de Negrín es producto de un trabajo en equipo, del cual nos dice el propio autor —y con ello cerramos el estudio de esta obra:⁴⁷⁷

He tenido la suerte, además, de encontrarme con un maravilloso equipo de puesta en escena. El escenógrafo, el director de escena, el iluminador —que ha sido el premio nacional de teatro de este año, J.G. Cornejo, y un equipo de actores extraordinario.

Para un dramaturgo no sólo es muy importante este trabajo en equipo; es muy importante ver encarnados esos trazos que ha puesto en un papel, porque las voces y los cuerpos de esos actores van a hacer verdad —o van a demostrar que es mentira— lo que yo he escrito.

En este caso contaba con un equipo de actores extraordinario, muy cohesionado, porque Ernesto Caballero tenía claramente la idea de que dado el poco tiempo que tenía para trabajar, tenía que hacerlo con actores que conocía muy bien. Y a lo largo de los ensayos pudimos ir viendo cómo el texto tomaba forma.

476. Cabe destacar que nuestros comentarios y las críticas son relativas a la puesta en escena en la Sala Princesa, mientras que nuestra visión del espectáculo en persona fue en el auditorio de la Universidad Carlos III de Madrid, el doce de noviembre de 2011. Sin duda alguna, como se resalta en ambas críticas, la cercanía que se respira en la Sala Princesa ofrecen un beneficio para el espectador, porque esa calidez es un elemento de transmisión más con el que se juega en el espectáculo.

477. Conferencia BNE, minuto 26. El subrayado es nuestro.

CAPÍTULO 7: *MI PIEDRA ROSETTA*. UNA OBRA POR ENCARGO PARA UNA COMPAÑÍA

7.1. Primer proceso de creación: la escritura ⁴⁷⁸

Mi piedra Rosetta surgió de una propuesta de Sara Akkad y David Ojeda. Me pedían que escribiera una pieza de teatro que contase inicialmente con los siguientes elementos: Los actores Tomi Ojeda y Jesús Barranco; la coreógrafa Patricia Ruz; y un violonchelo, más la participación de David Ojeda en la puesta en escena.

[...]La idea de encargo supone que se tienen en cuenta materiales previos y que, en consecuencia, el escritor forma parte de un equipo con el que colabora. Así han sido muchos de los procesos de escritura de mis obras.

[...]Esa primera propuesta —de la que tengo la fecha, el 16 de septiembre de 2010, pues está marcada en el correo electrónico que envié a Akkad pocos días después con unas primeras notas— **encontró en mi imaginario un par de caminos ya transitados: la belleza del arte —y, como inevitable contraste, la maldad y la pequeñez del mismo ser humano capaz de crear esa belleza— y, a partir de esa dicotomía entre lo sublime y el horror, la dificultad para soportar la vida.**

[...]Recuerdo que, **en los primeros apuntes**, antes de encontrar un título, usaba una frase utilizada por Valle-Inclán. La frase es “Pasar el invierno”. La respuesta del genio gallego en una entrevista era algo así como “El arte sirve para pasar el invierno”. El arte como algo que nos hace soportable la vida. **El arte como lo mejor de que es capaz el ser humano, lo que supone el punto de comparación y contraste respecto de las atrocidades que hemos sido capaces de hacer y de nuestra pequeñez en casi todo:** ¿De verdad no era un dios aquel que compuso “*Dove andro senza Euridice...*”? Toda esta madeja tiene, como se ha visto, su origen en la propuesta de Akkad y Ojeda: un violonchelo. **Amo la música, me salva la vida.** En seguida me “agarré” a la presencia del violonchelo para hablar del arte como salvación, **el arte como muestra del valor del ser humano**

478. “Perspectivas críticas: horizontes infinitos: experiencias y reflexiones sobre el proceso de escritura de *Mi piedra Rosetta*”. *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC., Vol. 39, Núm. 2. Madrid, 2014, Páginas 461-483. El subrayado es nuestro.

pese a sus miserias y sus horrores. La reflexión acerca de que algo debe haber bueno en el ser humano, capaz del Arte, que redima el hecho de que es capaz, por ejemplo, de Auschwitz.

Hemos decidido escoger estas palabras porque en ellas se explica cuáles fueron los antecedentes de la escritura de esta obra por un lado, y de su dramaturgia por otro. Venimos defendiendo de forma vehemente la idea de que J.R. Fernández es un escritor comprometido con su época y estas palabras no hacen otra cosa que reafirmar nuestra Tesis.

7.2. Sinopsis

Bruno es un virtuoso del violonchelo que ha perdido las ganas de vivir y su hermano Ariel vive preocupado por estas circunstancias. Éste quiere, por encima de todo, encontrar la manera de entender eso que hace su hermano cuando toca: la capacidad que su música tiene de provocar lágrimas de emoción en los que lo escuchan. Por este motivo llama a Victoria —una antigua amiga de Bruno— para pedirle que ayude a su hermano, puesto que él por sí mismo no puede. Un cuarto personaje, Nura —amiga de Victoria y bailarina— entra en acción ayudando a Ariel a sentir la música mediante el baile. Las circunstancias vitales que unen a estos cuatro personajes se basan en la soledad, la angustia, la lucha diaria y ante todo la necesidad del otro como elemento salvador de sus existencias. La obra finaliza con un abrazo conjunto que los une, los acerca y parece susurrar de fondo un: “nunca más estarás solo y ahora podrás con ese peso de la vida que te atormenta”.

7.3. Ejes

Como en el caso de la obras anteriores hablaremos de las siete constantes en que dividimos la escritura de nuestro dramaturgo, atendiendo muy especialmente por su relevancia al sexto y séptimo eje, dedicados a la intertextualidad y a las didascalias, respectivamente.

7.3.1. Conocimiento del pasado y su relación con el presente. La memoria frente al olvido

El primer elemento en el que vemos que hay un pasado que debemos saber para comprender el presente en que se sitúa la obra de forma cronológica y lineal lo encontramos en la descripción que hace J. R. Fernández en su *Dramatis Personae*:⁴⁷⁹

Nura. Fue bailarina, **hasta hace poco**. Ahora enseña baile. Pasan cosas cuando ella sonrío.

Bruno. Virtuoso de violonchelo, **hasta hace poco**. Ahora no sabe qué va a hacer. Ahora se pregunta para qué vivir.

Ariel. Hermano de Bruno. Cuida de él. Ariel es sordo.

Victoria. Toca el violonchelo. Es amiga de Nura y de Bruno. No puede andar. Se mueve en una silla de ruedas **desde los diez años**. No sabe rendirse.

Las circunstancias que hemos destacado de la breve —pero significativa— descripción que hace nuestro dramaturgo es reveladora del pasado de tres de los cuatro personajes de esta historia.

Comenzaremos por Bruno, por comentar cómo el pasado ha hecho mella en su presente y cómo el conocimiento y entendimiento de éste será la única vía para poder hablar de un futuro esperanzador. A este respecto juega un papel importantísimo Victoria, que es una amiga del pasado, de la infancia-adolescencia con la que además le une la música y un instrumento.

479. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto núm. 344. Madrid, 2013, pág. 157. El subrayado es nuestro.

Bruno es uno de los personajes más complejos, oscuros y portadores de angustia vital que J. R. Fernández ha construido a lo largo de estos veinte años que nos ocupan en nuestro estudio de Tesis. El peso de la vida que veíamos en Carlos —*Para quemar la memoria*, en Miguel (*La tierra*), o en Nina (*Nina*), es llevado al máximo exponente desde el inicio mismo de la obra:⁴⁸⁰

La música. La posibilidad de volver a escuchar música me empujó para salir. En casa fue un infierno diferente. **En casa la música no me pareció bastante.** En casa **volvió la pregunta. Para qué vivir.** Uno piensa eso porque piensa que está solo. Cuando te quedas solo te viene a visitar la muerte. La pura muerte. Cuando te quedas solo te vienen a visitar algunas notas de Ligeti y el horror del mundo. **Con mis dedos toco el dolor del mundo, porque la música es la historia viva de la humanidad.** Eso decía un libro que me dio mi maestro Guillaume. **Y a veces te viene a visitar la idea de que la música no puede compensar el mal y que entonces nada vale la pena.** La idea de que todo el mal es posible y fácil. De que no vale la pena un segundo de belleza si todo el mal es posible y fácil. **Y recuerdas que has querido mirar y has querido saber. Y te acuerdas del mal que has conocido y eres incapaz de pensar en otra cosa. Y no tienes fuerza y quieres dejarte caer. En un mundo de silencio.**

El propio personaje a través de estas palabras nos pone en antecedentes de su pasado. Cuando dice “la posibilidad de volver a escuchar música me empujó para salir” nos habla de la pasión por este arte, la música como fuerza motora vital, que lo empuja a salir del hospital. Sin embargo y al mismo tiempo, un arma de doble filo porque supone “el dolor del mundo” y el hecho de que por sí misma “la música no puede compensar el mal y que entonces nada vale la pena”. Es el juego de complementarios, convertidos en contrarios a su vez, que supone el conocimiento básico de muchas palabras: vida/muerte; oscuridad/luz; belleza/horror... Entender un término implica ser sabedor del contrario que conlleva. Y así se forja el ánimo complejo, dual y contradictorio del personaje de Bruno.

480. *Op. cit.*, pág. 158. El subrayado es nuestro.

El pasado que vemos reflejado en estas líneas, se nos va abriendo paso a través de los diálogos con el personaje de Victoria, una amiga de la adolescencia. Ariel, hermano de Bruno, contacta por las redes sociales con ella y le pide un favor, que vaya a su casa para hablarle de su hermano. La razón que esgrime el joven es que tiene una foto en la que Bruno sonríe, estando con Victoria. Como en otras ocasiones J. R. Fernández utiliza el recurso de las fotografías, que son una ventana al pasado, en las que, está convencido, la cámara te roba una parte de tu alma en el momento en que se produce la captura de la imagen. Ariel cree que ella podrá ayudar a que su hermano recupere las ganas de tocar fuera de casa, de salir de ese refugio familiar, que podrá hacer que Bruno recupere su pasión anterior, perdida en el presente.

Leemos a través de una didascalia que a Bruno:⁴⁸¹

*No le gusta no estar solo. Pero quiere a Victoria. Siempre **ha querido a Victoria.***

Victoria urde un plan, una invención: tiene un concierto como solista y necesita la ayuda de Bruno. Éste se niega a ayudarlo, ella no se rinde y vuelve para convencerlo. Entre tanto Ariel insta a Bruno para que toque y cuando éste lo hace la música revela una vez más un aspecto importante del pasado:⁴⁸²

Hacía mucho que no tocabas esa.

*Ariel sabe algunos **gestos de memoria.** Pasó cientos de horas mirando a su **hermano.** Imita los movimientos de las manos de Bruno.*

Creo que serías capaz de tocar esto.

No quiero dejarte sin trabajo. **Antes la tocabas distinta.**

Antes solo era música.

481. *Op. cit.*, pág. 160. El subrayado es nuestro.

482. *Op. cit.*, págs. 161 y 162. El subrayado es nuestro.

No me gusta que la toques. Es de ese que se tiró a un río y que luego se volvió loco.

Vemos a través de estas palabras la diferencia que existe entre el pasado y el presente en la ejecución de una misma pieza. Cuando Ariel dice —sólo por la gestualidad de Bruno— “hacía mucho que no tocabas esa” y “antes la tocabas distinta” establece un presente deudor de lo ocurrido el día en que Bruno tiene un accidente, como veremos más adelante. Existe un punto de inflexión, un hecho que determina que el chelista sienta el peso de la vida sobre sus hombros, que se haya quedado inmovilizado sin salir de casa —sólo para ir a rehabilitación, que no haya vuelto a tocar fuera de casa para los demás.

Sabemos qué pasó en aquel accidente por primera vez en boca de Victoria, que habla con su amiga Nura. Leemos que Bruno:⁴⁸³

Ha tenido un accidente. No saben si le atropellaron por accidente o se tiró encima del coche. Lo está pasando mal. Su hermano se acordó de mí. Parece que no hay mucha gente con permiso para entrar en su burbuja y yo sí lo tengo. Desde que teníamos trece años.

Victoria vuelve a insistir sin conseguir nada, pero en un “tercer asalto”⁴⁸⁴ logra hablarle de aquella fotografía que le dejó Ariel. Bruno se ve a sí mismo años atrás y esa ventana al pasado le imprime alegría en su espíritu:⁴⁸⁵

[...] **Me acuerdo del día de esta foto. Salías del estudio. Feliz. Feliz como si te hubieran comprado un tren eléctrico. Te pregunté qué pasaba y dijiste que te había salido bien.**

Sí, me acuerdo.

¿Hace más de quince años y te acuerdas?

483. *Op. cit.*, pág. 162. El subrayado es nuestro.

484. Nuestro dramaturgo elige un título para cada escena en esta obra. Este tema lo trataremos de forma pormenorizada en el apartado dedicado al estudio de las didascalias.

485. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág. 167. El subrayado es nuestro.

Es que me salió bien. El comienzo del concierto de Dvorak.

Pero no te oyó nadie.

Pero me salió bien.

Podemos deducir de estas palabras que Bruno sentía felicidad cuando conseguía la perfección, más allá de si sería escuchada por los demás, o más allá del reconocimiento ajeno. La plenitud a través de la pasión de lograr algo bello, que simplifica con “me salió bien”. El recuerdo de esa sensación, el conocimiento del pasado en un momento presente que lo atormenta es el pequeño paso que hace mover la acción hacia el cambio; porque finalmente Bruno accede a ayudar a Victoria.

Ese conocimiento del pasado que le devuelve la motivación juvenil de antaño implica el cambio en el presente de manera que abre un poco la vía hacia un futuro mejor. Victoria —como su mismo nombre⁴⁸⁶ indica— logra este hecho y ayuda a su amigo a salir del foso oscuro en el que se ve inmerso.

De uno de los encuentros entre Victoria y Bruno en casa de éste se desprende la relación de amistad sincera entre ambos personajes:⁴⁸⁷

He pensado en las sonatas porque son las que más **te he oído sin orquesta. Te he seguido.**

Nunca has venido a decirme nada.

Me daba no sé qué. La estrella de los cojones y su vieja compañera.

Me habría gustado verte. Me habrías dicho cosas de verdad. Tú nunca me diste coba.

486. Analizaremos los nombres de los cuatro personajes y de su significación en la obra en el cuarto eje, dedicado a la importancia del espacio.

487. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág. 170.

Es que te conozco desde primero. Y me gustaría preparar un bis pequeño, también. Fauré. Después de un sueño.

Un poco cursi.

Tú lo has tocado alguna vez, en algún concierto te lo he oído.

Hace años.

Para mí es un buen recuerdo. Es el primer recuerdo que tengo de ti. Te conocí tocando esa canción. El día que entré en el conservatorio me colé en un aula de examen y tú estabas allí, tocando Después de un sueño con tu violonchelo. Teníamos trece años.

Te acuerdas de eso.

Sí. He pensado que como me vas a ayudar muchísimo es una manera de darte las gracias.

La relación que recuperan con el propósito de un concierto en solitario de Victoria —engaño necesario para que exista el contacto— pone de manifiesto un pasado común que deben recuperar. Un momento de la adolescencia que, como hemos comentado, devuelva a Bruno la alegría de la música, la ilusión, la pasión. La música unida a esa parte positiva y única capaz de la belleza, y en este caso no del dolor que él percibe como arma de doble filo.

En la escena decimoquinta en la que se produce el primer ensayo nos pone en alerta acerca de la enfermedad —más allá de la cojera que precisa de rehabilitación— de Bruno:⁴⁸⁸

A veces sí. Y **eso te envenena más. Yo lo logré una vez. Y he estado cuando lo han conseguido otros. El mal de Sthendal. Yo lo sentí una vez.** Maazel, dirigiendo. Un bis. En Madrid, en el Auditorio. La obertura del tercer acto de Lohengrin. **Salí mareado de allí. Salí llorando. Y yo logré que otra persona**

488. *Op. cit.*, pág. 172.

sintiera eso. Desde entonces, espero que vuelva a pasar. Un día me di cuenta de que me mentía. No soy yo quien logra el mal de Sthendal, es quien oye la música. El veneno está dentro de cada uno. La emoción está en el que escucha. No debes buscar. Debes estar abierta. Tocar escuchando.

La pesadumbre de Bruno viene dada porque sabe que la belleza de la música nos abruma de tal manera que provoca los sentimientos más alegres y dolorosos al mismo tiempo, pues está compuesta por personas que son deudoras de su época, del tiempo en que vivieron y del horror, en muchos casos, que los rodearon en el momento de la creación.

La siguiente ocasión en que ambos se encuentran ensayando juntos Bruno habla de un sueño en el que se le aparece el demonio y le dice:⁴⁸⁹ “lo siento, pero es así, no puedes dejar de tocar. No dejarás de tocar nunca”. Y de estas palabras se deriva una conversación acerca de su voluntad o no de seguir tocando y del día del fatídico accidente:⁴⁹⁰

¿Qué pasó? Perdona...

No. Está bien. A ver. Salí. Me aplaudieron. Me senté. Afiné la tercera. Miré a la sala. Pensé en las notas. Pensé en el sexto compás, en el ataque. En el silencio que se crea después del ataque. Pensé en la partitura. Alguien tosió. Me di cuenta de que llevaba allí un rato. Tal vez varios minutos. Alguien más tosió. Me faltó el aire. **Pensé que no me importaba tocar. Pensé que no me importaba estar vivo. Pensé que me quería dormir.** Me levanté. Dejé caer el chelo. Hizo un ruido horrible al caer. Dejé el chelo en el suelo del escenario y salí. Seguí caminando. Es curioso, nadie me lo impidió. Nadie me tocó. Como si estuviera ardiendo. Se apartaban. Salí a la calle. Seguí andando. **Empecé a correr. Y a correr. Cerré los ojos y seguí corriendo. No recuerdo el golpe del coche. No quería matarme. No me tiré contra el coche. Sólo corría.**

489. *Op. cit.*, pág. 175.

490. *Op. cit.*, págs. 175 y 176.

Puede que no quisiese matarse realmente. Nuestro dramaturgo deja la puerta abierta a la ambigüedad, pero si atendemos a sus palabras parece claro que la turbación y la apatía vital le invadían. Cuando leemos “pensé que no me importaba tocar” cuando era su pasión y su vida; cuando nos dice “pensé que no me importaba estar vivo” puesto que había perdido la ilusión y la motivación de su vida, que era tocar. “Pensé que me quería dormir”, hecho que implica depresión, desidia, dejarse llevar por la nada, por el vacío... No se tiró deliberadamente hacia el coche, pero se dejó llevar sin rumbo y con los ojos cerrados, sin el cuidado y la vigilia del que está atento a los peligros en pos de mantener a salvo su vida.

Este día del accidente que le provoca la cojera que sufre revela un dato anterior. Leemos a Victoria:⁴⁹¹

El día del concierto, de la huida. Hacía justo un año que había muerto Guillaume.

Y Bruno le responde:

Lo he pensado. Sí. Que ya no estaba él. Que no había examen. Que si el maestro no lo iba a escuchar nadie me iba a saber marcar el objetivo. **De pronto sentí que no tenía para quien tocar.**

[...]

Puede que fuera eso lo que pasó ese día. Me sentí solo. No estaba Guillaume. Y de pronto me di cuenta de que tampoco estaban mis padres. Fue la primera vez en que eché de menos a mis padres. Fue la primera vez que me di cuenta de que estaba solo.

Es necesario que Bruno haga memoria de esas circunstancias, que Victoria lo ponga en la tesitura de enfrentarse a los hechos pasados en voz alta. La necesidad de no dejar que caiga en el olvido algo que se debe comprender y saber el porqué se encuentra en ese presente —en un tiempo que parece detenido, inmóvil— de terrorífica angustia vital. Y que sienta, al estar con su vieja amiga, que no es el único al que la vida le pesa y que tiene contratiempos. Todos los seres

491. *Op. cit.*, pág. 176.

humanos tenemos días “hijos de puta” como los llama Victoria. Pero merece la pena pasar por ellos por los momentos felices que se pueden vivir también.

La última referencia al pasado tortuoso de Bruno, que tiene claros ecos y constancia en su presente lo encontramos en la vigésimo primera escena, cuyo título es “Suicidarse es de blancos”. En ella leemos que Bruno sí llega a materializar la idea del suicidio comprando unas pastillas, sólo que la música le salva —el farmacéutico que debe dispensarle la receta: es un melómano y al reconocerle consulta la veracidad de la receta y no se la vende:⁴⁹²

No. Espera. Tengo que decirte una cosa. **Sé que intentaste matarte hace un año.** Me lo ha contado tu hermano.

Eso es **una historia vieja.** ¿Te contó como fue? **Fue ridículo. Supongo que cuando fallas siempre es ridículo.** Supe de esa medicina porque la usó un amigo de un amigo. Robé una receta a un médico, amigo de mi padre, fui a pedirle calmantes para el dolor de espalda. **Me salvaron por pura casualidad. Porque el farmacéutico me reconoció.** Era un apasionado de Beethoven. Tenía mi disco con los *Werke fur cello*. Y llamó al médico para comprobar la receta. Donde menos te lo esperas aparece un melómano. **¿Crees que lo del coche fue que quise matarme?**

¿Lo fue?

No lo sé. Te juro que no lo sé. Pero ahora estoy bien. Cojo, pero bien. **Ahora me creo eso que dices, eso de que puede haber un día en que te pase algo bueno y habrá valido la pena aguantar hasta ese día.** Te estás escaqueando. Toca.

De este diálogo entre Victoria y Bruno⁴⁹³ se desprenden varias cosas. En primer lugar que el pasado como virtuoso del chelo, famoso y reconocido, le salva en un pasado anterior al momento, habla de “hace un año”. En segundo lugar que ni él mismo sabe si esta ocasión fue la primera en la que intentó acabar con su vida,

492. *Op. cit.*, págs.178 y 179.

493. Como en *La tierra* J. R. Fernández decide no marcar con el nombre las intervenciones de los personajes de esta obra. Significa volver a los orígenes de escritura que considera más suya, más propia. Pero esto lo veremos detenidamente en el apartado dedicado a la intertextualidad.

ya que su amiga le hace plantearse si aquel accidente de coche no fue un intento de suicidio. Pero lo que realmente nos interesa destacar es ver cómo al recordar el pasado, la memoria le hace entender el presente y la ayuda de Victoria en este aspecto, además del de no sentirte solo como veremos en el apartado dedicado al tercer eje, le sirve para ver un futuro esperanzador, cuando dice: “ahora me creo eso que dices, eso de que puede haber un día en que te pase algo bueno y habrá valido la pena aguantar hasta ese día”.

Por tanto vemos cómo el conocimiento del pasado, el recuerdo de la adolescencia y de las circunstancias vividas años atrás imprimen en Bruno el entendimiento de su presente para superarlo y poder afrontar desde ese mismo instante un futuro esperanzador, que merezca la pena pese a los días malos.

El personaje de Victoria con respecto al pasado se nos hace clarividente desde la *dramatis personae*:⁴⁹⁴ “se mueve en una silla de ruedas desde los diez años”. Ella misma en una de las conversaciones con su amiga Nura nos cuenta los inicios con el chelo:⁴⁹⁵

Mis padres son la mejor gente del mundo. **Desde que me vieron en una de estas no han hecho otra cosa que buscar maneras de que yo sea feliz**, un rato, con lo que sea. Han trabajado lo que ha hecho falta, **porque dije que me gustaría estudiar música**. Ir al conservatorio era meterme en el coche, conducir una hora, esperar, volver a meterme, volver a conducir. Sin discutir mi rabia. Los mato a besos, es todo lo que puedo hacer, y que me vean contenta con este oficio. ¿De qué te estaba hablando? Ah, sí. Pues llegamos a la escuela de música y **me dijeron que qué instrumento me gustaba. Y luego dijeron que el violonchelo mejor que no, por las piernas. Y yo dije que mis cojones. Y me llevaron a chelo. Y toco en una orquesta. No soy Rostropovich, pero toco en una orquesta.**

El conocimiento del pasado en este personaje nos revela el carácter fuerte y luchador que demuestra a lo largo de toda la obra. Ella repasa esa parte de su vida para demostrar a los demás las razones de su presente. No va a cambiar un ápice

494. *Op. cit.*, pág. 157.

495. *Op. cit.*, pág. 162.

desde que le ocurrió el accidente, decide luchar y el único cambio reside en cada vez pelear más si cabe por lo que quiere —como en el caso de ayudar a su amigo, con el que no se rinde pese a las dos primeras negativas a las que J. R. Fernández en la obra titula como “asaltos”.

En uno de estos “asaltos” o intentos de convencer a Bruno para que le ayude —única manera de que en realidad éste sea ayudado por aquélla, Victoria habla de sus sueños de la infancia:⁴⁹⁶

Pues yo soñaba con ser Garrincha.

Bruno mira a Victoria sin saber de qué le habla.

Garrincha. Qué lástima, qué incultura. Garrincha era un delantero de Brasil. Era una historia que me contaba mi padre. Cuando le quiero hacer sonreír le pido que me cuente la historia de Garrincha. **Garrincha era un niño que tenía mal los pies, girados hacia dentro, y tenía una pierna seis centímetros más corta que la otra. También tenía la columna torcida y cuando era niño, además, se puso muy enfermo de poliomielitis. Fue compañero de Pelé y fue campeón con Brasil. Brasil nunca perdió si jugaban juntos Pelé y Garrincha.** Verle jugar era tan divertido que lo llamaron “la alegría del pueblo”.

A través de este recuerdo Victoria se reafirma en el presente acerca de su fuerza y de su lucha;⁴⁹⁷ al mismo tiempo trata de mostrarle bajo la equiparación: Pelé sería Bruno, que juntos serán invencibles, capaces de todo. Aquí hay una clara defensa de la unión frente al individualismo, el colectivo que suma fuerzas frente al aislamiento de uno solo. La capacidad de ser mejores, de no estar solos, de que la vida merezca la pena si se hace en compañía.

496. *Op. cit.*, pág. 167. El subrayado es nuestro.

497. Admirar a un futbolista con tantos impedimentos que llegó a ser campeón connota un sentimiento de lucha muy arraigado.

En su proclama por la defensa de su autonomía —pese a moverse con una silla de ruedas— habla de “las nueve palabras más peligrosas” para ella :⁴⁹⁸

Yo tengo mis propias nueve palabras: “deja que te ayude que tú sola no puedes”. Si hay algo que no soporto es que me tengan lástima, o que me admiren por vivir. Me ponen de muy mala hostia.

No has cambiado. Estás más vieja pero no has cambiado. En cuanto a la piedad, no tienes que preocuparte. No pienso tener ninguna. Aunque supliques.

Este diálogo pone de manifiesto, una vez más, la relación de amistad que desde los trece años —pese al distanciamiento en los últimos tiempos— se forjó entre ambos. Cuando Bruno dice “no has cambiado” se refiere al aspecto positivo de luchadora que admira en ella.

Y Victoria lo ama y lo admira a él. Nos revela:⁴⁹⁹

Te amo. **Te amo desde hace muchos años.** Desde un día en el conservatorio. **Esto es algo que yo no he elegido. Pasó ese día y pasó para siempre.** Si te dijera que te amo te diría también por qué. **Yo pasaba los meses de junio en la playa. En el norte.** Sentada en las dunas, para poder tener la espalda apoyada y no caerme. **Lo que más me gustaba era cuando empezaba a llover. Las primeras gotas.** Desde que caían las primeras gotas hasta que llegaban a la duna y me recogían. **Las primeras gotas de la lluvia en mi cara y las primeras gotas en la arena. Y el olor. Un día. En el conservatorio. Te oí tocar la número uno de Brahms. Ahí estaba mi arena, mis primeras gotas de lluvia, el sabor de la sal. Ahora, cuando recuerdo la playa, cuando cierro los ojos y vuelvo a mi playa, tú estás ahí. Estás a mi lado para siempre. Por eso te amo y es algo que no tiene remedio.** No sé qué pasaría si lo supieras. Si yo te dijera todo esto que no te voy a decir nunca.

498. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág. 169. El subrayado es nuestro.

499. *Op. cit.*, pág. 170.

El amor que siente Victoria por Bruno viene del pasado y se mantiene en el tiempo, puesto que más allá de la persona ama la música que éste representa y que la transporta a un tiempo de su infancia feliz. Con este monólogo J. R. Fernández nos invita a unir la música a los recuerdos, a los momentos bellos de la infancia, en los que los olores forman parte también de esos recordatorios. Como en *Un momento dulce. La felicidad*, obra en la que las magdalenas nos transportaban a la infancia.

Por tanto, el hacer acopio del pasado para entender el presente, para reforzarlo, así como la fuerza del recuerdo a través de la memoria hacen vivo el amor que siente Victoria, además de hablarnos a los lectores y espectadores de su lucha diaria y de su espíritu fuerte.

En ambos personajes el peso del pasado se torna peso vital, donde uno, Victoria, decide no rendirse nunca —probablemente porque la sociedad le impide bajar los brazos— y el otro cae en la desidia y la angustia que le lleva a querer acabar con su vida. Sin embargo, tras este conocimiento y examen del pasado, Bruno ve más claro su presente y abre la puerta a un futuro, con la ayuda de una amiga —que no de forma casual pertenece a ese otro tiempo, al de una adolescencia y pasión en común vividas: la música y el chelo. Es necesario por tanto que no caigan estos recuerdos en el olvido, es necesaria la memoria de aquel tiempo que fue mejor para saber y ver que no todo ha sido en vano, ni negativo, ni doloroso, por lo que siempre se puede estar mejor.

7.3.2. Importancia de la muerte en sus obras

Este eje está estrechamente relacionado con el anterior y con el siguiente, que versa acerca de la búsqueda de la propia identidad. Es necesario que no perdamos de vista este enlace a la hora de entender el análisis que estamos llevando a cabo, porque en algunos momentos volveremos a las mismas intervenciones de los personajes que hemos destacado ya.

Antes de meternos de lleno a hablar sobre la muerte psicológica del personaje protagonista, hablaremos de cuatro muertes que pesan sobre él que son significativas, pese a que apenas tengamos datos.

La muerte de su abuelo, la muerte de sus padres y la muerte de su maestro Guillaume. No sabemos apenas la fecha del fallecimiento de los tres primeros, sólo que el magnífico chelo —Benjamin Banks, de 1780, fabricado en Salisbury, Catherine street número 17— es herencia directa de su antepasado.

Bruno ha dejado de tocar durante el día para los vivos y ahora lo hace solo y por la noche para sus familiares y maestro, que están todos muertos:⁵⁰⁰

¿Por qué tocas de noche?

Para que me escuchen los muertos.

Los muertos.

Mi maestro, mis padres. Mi abuelo. Mi abuelo también era músico. Este instrumento era suyo.

Me había parecido que era un poco viejo.

Bueno, ya lo era cuando lo compró mi abuelo. **Toco el violonchelo porque cuando lo hago me acompaña él.** Lo normal es que hubiera tocado el piano.

500. *Op. cit.*, pág.180. El subrayado es nuestro.

¿Y eso por qué?

Prefiero estar solo. Con el piano no necesitas a nadie más.

Y tú tocas con tu abuelo.

Sí. **Este chisme es mi herencia.** Lo demás es de mi hermano.

Estas palabras que Bruno mantiene con Nura —a la que deja que le vea tocar de noche— nos revelan la importancia de la muerte en esta obra. El sentimiento de soledad que sobreviene al chelista es producto de encontrarse solo en el mundo. Tiene a su hermano, pero no lo ve, más bien le parece que él es una carga para aquél. La sensación de apatía y desidia que caracteriza a este personaje es producto del pasado —el accidente de ese día en que huyó del concierto— y de los seres queridos que ya no están, de la ausencia de compañía, porque como leíamos al inicio de la obra en boca de este mismo personaje:⁵⁰¹

En casa volvió la pregunta. Para qué vivir. **Uno piensa eso porque piensa que está solo. Cuando te quedas solo te viene a visitar la muerte. La pura muerte.**

La ausencia de los seres queridos a causa de la muerte se relaciona intrínsecamente con la muerte psicológica que invade a Bruno. La música es el elemento conductor entre él y los personajes fallecidos a los que añora: a su abuelo, al que siente como compañía cuando toca el chelo;⁵⁰² a su maestro, aquel que le enseña que para cada obra que vaya a interpretar debe saber el contexto en que se creó y le recomienda un libro— y sus padres, a los que echa realmente en falta en sus conciertos cuando ya el maestro no está.

501. *Op. cit.*, pág. 158. El subrayado es nuestro.

502. Como leemos en *J'attendrai*: "Las personas que no están siguen estando en los objetos". Vemos cómo en todas sus obras —desde 2006— hay indicios y referencias de lo que leeremos en *J'attendrai*.

La muerte psicológica, el sentimiento de angustia vital que atraviesa al chelista es también producto de la consciencia propia de la música misma porque, como nos dice:⁵⁰³

Con mis dedos toco el dolor del mundo, porque la música es la historia viva de la humanidad. Eso decía un libro que me dio mi maestro Guillaume. Y **a veces te viene a visitar la idea de que la música no puede compensar el mal y que entonces nada vale la pena.** La idea de que todo el mal es posible y fácil. De que **no vale la pena un segundo de belleza si todo el mal es posible y fácil.** Y recuerdas que has querido mirar y has querido saber. Y te acuerdas del mal que has conocido y eres incapaz de pensar en otra cosa. Y no tienes fuerza y **quieres dejarte caer. En un mundo de silencio.**

El juego de complementarios del que hablábamos en el primer eje se ve claramente reflejado en la música tras la lectura de este apartado: la música — vida/el silencio—muerte. La música —el bien/ el silencio del horror y el mal. Si la historia de la música es la historia viva de la humanidad es por tanto la historia del horror, de la masacre, de la barbarie, del mal personificado que devasta y arrasa allá por donde pasa. Es ese sentimiento de muerte que todo lo abarca el que no soporta nuestro protagonista. Antes de que su profesor Guillaume le diese un libro para cada partitura él tocaba y era feliz, tenía en su poder la más amable de las caras de la música: la belleza.

Sin embargo su maestro Guillaume le infundió el sentimiento de fijarse objetivos cada vez más altos:⁵⁰⁴

[...]Una vez pasé a vuestro lado y le oí decirte una cosa. Si me lo llegan a decir a mí, me muero. **“Si has conseguido todos tus objetivos entonces es que los has escogido muy bajos”.** Te acababan de dar el premio de Viena.

Eso me lo decía a menudo. Pero **no hablaba del premio.** No le importaban los premios. **Hablaba de música.** Al día siguiente de aquello, me trajo **una partitura**

503. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág. 158. El subrayado es nuestro.

504. *Op. cit.*, pág.176. El subrayado es nuestro.

de Ligeti. La sonata para chelo solo. Y con la partitura me trajo un libro. Y luego me habló de canciones, me cantó una canción y me contó una historia de su familia. *J'attendrai*. Me dijo que lo que le faltaba a mi música era conocer el mundo en el que esa música respiraba. Y desde ese día cada nueva partitura fue un nuevo libro. Empecé a pensar las notas, a ver lugares y personas dentro de las notas. Empecé a darme cuenta de que somos capaces de convertir el horror en belleza. El horror del mundo en belleza, si lo hacemos de verdad, si no mentimos Si nos jugamos la vida cuando lo hacemos. Eso es lo que me enseñó el maestro Guillaume.

El arte, en este caso la música, para salvarnos de la vida, de la muerte en vida. Esa necesidad de conseguir que, en palabras de nuestro propio autor:⁵⁰⁵

Amo la música, me salva la vida. En seguida me “agarré” a la presencia del violonchelo para hablar **del arte como salvación, el arte como muestra del valor del ser humano pese a sus miserias y sus horrores. La reflexión acerca de que algo debe haber bueno en el ser humano, capaz del Arte, que redima el hecho de que es capaz, por ejemplo, de Auschwitz**

Vemos en esta obra al verdadero J. R. Fernández. Observamos cómo las inquietudes y los tormentos que agitan el espíritu de Bruno como virtuoso del chelo son los que le azotan a él cuando escribe. La búsqueda de la perfección entendida como “verdad”. El jugarse la vida en cada pieza, en cada obra:⁵⁰⁶

Aquí no vale llegar a la cima y poner la banderita. Hay que llegar a la cima siempre. Hay que repetir y repetir. Volver a estar en el mismo sitio a la misma hora. Para ver si pasa otra vez. No hay otra forma de encontrarlo que acudir a la cita y esperar. Absurdo, ¿verdad?

No me va a salir dos veces en el mismo día.

505. “Perspectivas críticas: horizontes infinitos: experiencias y reflexiones sobre el proceso de escritura de *Mi piedra Rosetta*”. *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, Vol. 39, Núm. 2. Madrid, 2014, Págs. 461-483. El subrayado es nuestro.

506. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág.178. El subrayado es nuestro.

Pues al parecer se trata de eso. Es lo que odio. Se trata de que todo sea mágico de siete a siete y media. La gente piensa que se trata de practicar y te sale, o de talento o genio o esas paridas, de la inspiración. **Es solo esto que te ha pasado: hay un momento en que no miras nada más, en que das lo que tienes, en un segundo algo te pide que te juegues la vida. Es casi imposible explicarle a alguien que te estás jugando la vida en un fraseo, en una página, en unos pasos, en un color. Pero es así. Te juegas la vida. Y a veces no resistes y no sabes qué es lo que te pasa. Es algo tan idiota que no lo puedes compartir con nadie.**

Es una gozada.

Tú y yo no nos parecemos.

¿En qué no nos parecemos?

¿Tú cuantas veces piensas en matarte?

(Silencio largo)

Yo cuando me duelen mucho las piernas me cago en la puta de oros *(Silencio)* Pero suicidarse es de blancos. *(Silencio.)* Me lo contó un amigo que vivió en Africa. **Suicidarse es de blancos. De gente que cree que el dolor tiene fondo y que no se puede sufrir más. Pues se puede sufrir más. Y si se puede sufrir más también se puede sufrir menos. Y puede haber un día en que te pase algo bueno. Si no hubiera aguantado todo el dolor que he aguantado no estaría hoy aquí contigo. No digo que esto sea el paraíso ni tú San Pedro, pero para mí esto vale la pena por los días hijos de puta.**

De todo este diálogo cabe destacar y comentar el aspecto del arte como verdad necesaria: abrir el alma jugándote la vida, poniendo todo lo que llevas dentro al servicio de los demás, al servicio del arte para así hacer que la vida sea extraordinaria e indispensable. Conseguir que a través de tu música, de tu teatro, de tu poesía, de tu pintura o escultura las personas consideren que la vida merece la pena. Ser capaces de contrarrestar con grandeza y magnificencia los horrores que otros seres humanos han impuesto a lo largo de la historia. Crear a través del

arte —la música, la literatura, la pintura, la escultura..., la tabla de salvación que nos haga confiar en que vivir, después de todo, merece la pena. Y que los seres humanos —muchos más de los que a priori pensamos— son dignos de amor y de nuestra confianza. Porque Bruno, en su soledad, no confía en nadie, por eso se siente solo, o de su soledad nace esa desconfianza:⁵⁰⁷

Por eso estoy de espaldas.

Porque estoy muerto y a los muertos no nos importan los jardines.

Pero nos siguen importando las sonatas de Bach.

No sé por qué he pensado eso.

Eso de estar muerto.

Sí.

Sí lo sé.

Cuando lo has intentado estás muerto aunque fracases.

No se puede volver.

A veces quieres volver. Por Ariel. Para no hacer daño a Ariel.

Para no hacerle más daño.

Volver y fingir que este lugar

Vale la pena.

La gente vive. La gente sabe y vive y hay gente buena y tú

No sabes encontrarla.

No sabes encontrarla.

Al menos, está Bach y Shumann y Ligeti.

No puede volver a vivir la vida después de haber intentado estar muerto, no sabe cómo vivir en un mundo en el que la música y la noche son su único refugio. Siente la contradicción entre querer volver a vivir —puesto que se considera un muerto en vida— y sentir que no hay nadie que merezca la pena. Únicamente su hermano, para que éste no sufra. Sabe que la gente vive —en el pleno sentido del verbo hecho acción— y que no todo el mundo habita en la maldad, pero él no sabe encontrarlos. No sabe dónde están porque él no habita en el mundo de los vivos, vive de noche, toca de noche, en la oscuridad en la que ni tan siquiera puede ver el jardín de su casa. La música como única fe o religión a la que acogerse, pero que al

507. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág.168. El subrayado es nuestro.

ser el arte que cuenta la historia viva de la humanidad, cuenta también los horrores cometidos por ésta que lo atormentan y le impiden vivir plenamente.

Una vez más vemos la importancia de la muerte en la escritura de nuestro dramaturgo. El personaje protagonista es un personaje oscuro, que vive de noche, que siente el peso de la vida, la angustia vital del que algunas veces ha conseguido la excelencia en la música pero no siempre lo consigue, y vive atormentado con ello. Se obliga a alcanzar eso que en su día lograba, pero al mismo tiempo piensa si tiene sentido. Los seres humanos, cuando nos pensamos solos nos acercamos a la muerte. Este personaje tiene a su hermano, pero éste es sordo y no puede compartir el lenguaje con el que su vida se refleja en el mundo: la música. Y él, gran virtuoso de este arte, no concibe lo que significa una vida en silencio total. Necesita encontrar un punto en que sentirse más cerca de su hermano, al igual que Ariel lo intenta para poderle ayudar y saber qué le sucede.

Vemos cómo la muerte psicológica es un tema recurrente en su escritura y cómo esta preocupación constante es reflejo de su compromiso con la época en la que vive y escribe J. R. Fernández. El sentimiento de soledad cada vez más acuciado por un sistema económico capitalista que premia las bondades del individualismo,⁵⁰⁸ que favorece una sociedad falta de empatía, bonhomía y sentimiento de conjunto nos lleva al caos y a la angustia existencial. Esta obra denuncia ese sentimiento de soledad y pugna por la necesidad de las relaciones humanas, la necesidad del otro, como veremos en el eje que nos ocupa a continuación.

508. Si los ciudadanos no se unen, si no existe un colectivo fuerte que se rebele contra el poder, éste seguirá vigente durante décadas ejerciendo su tiranía sobre los individuos, uno a uno, que al sentirse solos, sin ser parte de un todo, difícilmente se podrán defender.

7.3.3. Búsqueda de la propia identidad y relación con el otro

Si hay una obra de nuestro autor que refleje la búsqueda de la propia identidad y su relación con el otro es ésta, sin lugar a dudas.

Esto me abocaba a uno de los temas que han habitado mi escritura: **la necesidad del otro, lo que me lleva a escribir personajes complementarios, que solo se entienden como parte, reflejo de los demás.** Así lo expresé en el texto que escribí para el primer dossier de la compañía sobre el espectáculo:

Mi piedra Rosetta. Primeros apuntes.

Empiezo a escribir —no es verdad: llevo casi un año dando vueltas, llenando folios, odiando mis límites...— una historia en la que **dos frases que componen mi vida se miran frente a frente:** Una es de Joseph Conrad, muy conocida: “**vivimos como soñamos, solos.**” La otra es de un poeta que amo, Lluís Llach: “**aprender que soy solo si tú existes; y es esa medida la que quiero y me define**”.

Es decir, **el otro, aquel sin quien no soy.** Olvidar eso es acercarse a la muerte.

Ahora, en el momento en que empiezo a escribir, **esta es la historia de cuatro personas que, como todo el mundo, viven en esa pelea por alcanzar la mirada del otro, la palabra del otro. En medio de sus vidas transitan la música, la danza, la emoción, la belleza, la melancolía, el deseo de matarse y el rabioso deseo de vivir.**

Estas palabras extraídas de un artículo del propio autor⁵⁰⁹ reafirman lo que venimos defendiendo a lo largo de este trabajo de Tesis, además de suponer un punto de partida en el análisis de este eje.

Dos frases que componen la vida de nuestro autor y que merecen ser comentadas: “vivimos como soñamos, solos”. Hace referencia esta frase a la imagen viva de lo que está consiguiendo la sociedad capitalista en nuestros días. Ésta trata de difuminar el concepto de sociedad y colectivo para que los individuos no se unan en contra de lo establecido por este sistema. Más allá de ser una verdad no por ello deja de ser triste o deja de apenarnos el hecho de que el ser humano no

509. “Perspectivas críticas: horizontes infinitos: experiencias y reflexiones sobre el proceso de escritura de *Mi piedra Rosetta*”. *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC., Vol. 39, Núm. 2. Madrid, 2014, Págs. 461-483. El subrayado es nuestro.

sea capaz de mostrar empatía y afecto, o preocupación por aquellos que le rodean, más si como sucede, son sus semejantes. De ello se derivan los conflictos, las atrocidades que a lo largo de la Historia —y más sanguinariamente todavía a lo largo del siglo XX con las dos guerras mundiales— vemos repetidas una y otra vez.

La segunda frase ya ha sido comentada en otras obras en relación a la querencia que nuestro dramaturgo profesa por Lluís Llach, que es claro estandarte y reflejo de su personalidad. “Aprender que soy solo si tú existes; y es esa medida la que quiero y me define”. Habla esta segunda frase escogida de la necesidad del otro para existir. Un ser completo es aquel que se nutre de la existencia de los demás; pero no sólo esto, sino que el hecho de “es esa medida la que quiero y me define” implica algo más: elegir la opción de que así sea, la voluntad de que sea así y no de otra manera y que ello me defina como ser humano.

Ambas frases se contradicen y a la vez se complementan porque en el sentido de las mismas está el contrario. Ya comentábamos anteriormente que en esta obra encontramos un juego de complementarios como vida-muerte, silencio-música, oscuridad-luz.

Nos dice J. R. Fernández:⁵¹⁰

Ese juego de complementarios me lleva a una forma, casi barroca, de **opuestos**. **Ariel no oye y Bruno es un virtuoso del violonchelo; Bruno no puede con su vida y Victoria no admite la posibilidad de un fracaso; Victoria, que se mueve en silla de ruedas, vive su vida como una batalla continua y Nura, que baila aún con limitaciones, vive las cosas como vienen, nada con una extrema suavidad a través de las dificultades.**

Un juego de complementarios que le lleva a la oposición de la que veníamos hablando, puesto que conocer la definición de ciertas palabras implica conocer su opuesta; esto se abre al mundo de los personajes y entre ellos —en el momento de cada encuentro— se acaba tejiendo una red que acabará por definirlos. Por tanto,

510. *Op. cit.* El subrayado es nuestro.

quizás, se busque de alguna manera en el otro la parte de la que se carece, aquella que nos complementa. Por antonomasia esta oposición de las relaciones humanas se conoce coloquialmente como “polos opuestos se atraen”.

Bruno es un virtuoso de la música, desde bien pequeño. Herencia de su abuelo —no sólo el instrumento— es la cualidad de músico que lleva a sus padres, visto su talento, a dejarlo en tutela profesional a un maestro llamado Guillaume Dufay.⁵¹¹ Su infancia y adolescencia está marcada por estar, en palabras de Victoria: “toda la tarde dándole a este chisme” —refiriéndose al chelo. Ella hubiera querido estar en la calle jugando al balón, sin embargo habla de que en eso no son iguales —como en otras cosas, como por ejemplo la actitud ante la vida.

Bruno, como hemos comentado anteriormente, es un personaje oscuro, complejo, de los más complicados en cuanto a su psique de los que conocemos en las obras de J. R. Fernández, amén de *J'attendrai*, que por el periodo de escritura escogido no incluimos aquí. Es un personaje de carne y hueso que evoluciona, acompañado por ese maestro al que venera —hasta el punto de que si no va a escucharle para él no merece la pena seguir tocando. En dicha evolución encuentra las carencias que tiene su música y se adentra en el mundo de la lectura y la literatura de las obras que toca en sus conciertos. Esa ventana al mundo real que le hace salir de su mundo al exterior le abre la mirada hacia el horror de la humanidad. Es por ello que se pregunta para qué vivir. El ser humano es capaz de lo mejor —las grandes composiciones, el arte más excelso— y de lo peor: los campos de concentración de Auschwitz, o Mauthausen, por ejemplo. Todo ello pesa en Bruno, que por su vida dedicada a la música tal vez no ha encontrado amigos, a personas cercanas con las que de verdad compartir sus alegrías⁵¹² o sus penas.

511. Más tarde, dentro de este mismo eje, comentaremos los distintos nombres escogidos para los personajes presentes —los cuatro que se nos presentan en la *dramatis personae*— y los ausentes —su maestro y el que llama a Bruno cuando Victoria aparece por vez primera en su casa.

512. El momento en que Victoria le revela el engaño Bruno siente que: “la puerta que estaba abriendo se cierra otra vez. Bruno no sabe que **esto no es cálculo ni engaño, no es la amabilidad profesional de los que se han preocupado por él porque se han preocupado por su gira de conciertos ni la falsedad de los que odian eso que hace porque no pueden entrar en el mundo que significa.** Bruno no sabe ver que lo de Victoria es verdad y **deja que salga por su voz un veneno hondo macerado en años de habitaciones vacías.**”

FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág.181.

Esta desconexión de la humanidad, de los seres humanos cercanos, de su entorno y sí esa conexión con los muertos a los que venera e interpreta con su chelo: Elgar, Schumann, Bach y Ligeti, lo postran en una condición de desagregado del mundo, de anómalo,⁵¹³ de diferente.

El problema de verse totalmente desubicado del mundo reside en la incapacidad de compartir esos demonios que le atormentan para así librarse de la angustia vital. La única persona que tiene cerca, su hermano, no puede llegarle a comprender puesto que no oye y no sabe por qué la gente llora cuando él toca. La dificultad que esto entraña, la inviabilidad de encontrar un lenguaje que pueda unirlos en estas circunstancias de desaliento vital propician que Ariel, desesperado y sumamente preocupado por Bruno llame pidiendo ayuda a Victoria.

Como el mismo J. R. Fernández ha apuntado, Victoria no admite la posibilidad de un fracaso. Desde pequeña la vida se encargó de imprimir en su piel la necesidad de lucha. El moverse en una silla de ruedas, en un país al que nuestro dramaturgo demanda acción y reflexión al mismo tiempo a través de las palabras de este personaje, por lo indignante de nuestra situación para con las personas con diversidad funcional,⁵¹⁴ no amilana el carácter de la protagonista. Ante las “recomendaciones” u “ofrecimientos de ayuda” ella responde con autonomía y suficiencia, sacando la rabia y fuerza suficientes para seguir viviendo:⁵¹⁵

Pues llegamos a la escuela de música y me dijeron que qué instrumento me gustaba. Y luego **dijeron que el violonchelo mejor que no, por las piernas. Y yo dije que mis cojones. Y me llevaron a chelo. Y toco en una orquesta.** No soy Rostropovich, pero toco en una orquesta.

513. “Que yo toco el violonchelo y él hace música. Es difícil de explicar. **Tu hermano es distinto. Tiene una anomalía. Tu hermano hace que la vida valga la pena, hace que los que le oyen piensen que la vida vale la pena**”, FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág.166.

514. El papel de Victoria es encarnado por Tomi Ojeda, que pertenece al Foro de Vida Independiente en el que se propugna establecer un lenguaje no peyorativo y hablar de *diversidad funcional* para referirse a aquellas personas con dificultades motrices o sensoriales.

515. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág.162.

Desafía a aquellos que creen que por moverse en silla de ruedas no puede hacer lo que el resto. Síntoma de ese carácter de lucha son las nueve palabras que comentábamos en el primer eje. También sintomático a este respecto es cuando habla con Nura acerca de convencer a Bruno y le dice:⁵¹⁶ **“Volveré. Y volveré y volveré. Como en eso del club de la lucha. Una peli. No me voy a rendir”**.

Ya en el *dramatis personae* el dramaturgo nos había puesto en antecedentes de este personaje y de su carácter luchador: “No sabe rendirse”.

Todas estas circunstancias no evitan que sufra, que esté cansada y que a veces le supere el dolor de las piernas:⁵¹⁷

Yo cuando me duelen mucho las piernas me cago en la puta de oros (*Silencio*)
Pero suicidarse es de blancos. (*Silencio*.) Me lo contó un amigo que vivió en Africa. Suicidarse es de blancos. De gente que cree que el dolor tiene fondo y que no se puede sufrir más. Pues **se puede sufrir más. Y si se puede sufrir más también se puede sufrir menos. Y puede haber un día en que te pase algo bueno. Si no hubiera aguantado todo el dolor que he aguantado no estaría hoy aquí contigo**. No digo que esto sea el paraíso ni tú San Pedro, pero **para mí esto vale la pena por los días hijos de puta**.

De estas palabras se desprende una arenga de superación, de lucha, de pelea por vivir por encima de todas las circunstancias. Y es éste el carácter que contrasta con el aliento abatido y derrotista de Bruno —que supone su contrario, como apuntaba nuestro dramaturgo.

Las relaciones entre personajes opuestos que vemos encabezada por Bruno ponen de manifiesto la necesidad del otro como toma de perspectiva. A veces, cuando uno se aísla, cree que lo que le pasa es la mayor de las desgracias. En muchas ocasiones la soledad nos hace tomar como único referente nuestras miserias sin tener en cuenta que hay muchísimas personas que entienden nuestro

516. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág.162. El subrayado es nuestro.

517. *Op. cit.*, pág. 178 . El subrayado es nuestro.

dolor porque lo viven a diario. El ejemplo de Victoria y la insistencia en que le ayude a preparar un falso concierto ayudan en realidad a Bruno, que poco a poco sale de su caparazón y se muestra tímidamente al mundo. El avance en el ánimo de este personaje lo vemos cuando dice:⁵¹⁸

Pero ahora estoy bien. Cojo, pero bien. Ahora me creo eso que dices, eso de que puede haber un día en que te pase algo bueno y habrá valido la pena aguantar hasta ese día.

La búsqueda de la propia identidad del personaje de Bruno viene determinada por su relación con su hermano —con el que hasta el momento no consigue conectar— y por la relación con Victoria —la cual le hace tomar consciencia de que no es el único ser humano que sufre y le hace ver que la vida merece la pena.

El otro personaje que merece la pena ser comentado y que va a ser clave en la búsqueda de la propia identidad de Ariel es Nura. Nura fue bailarina hasta hace poco porque sufrió una lesión; ahora enseña baile. J.R. Fernández la describe en su *dramatis personae* diciendo que “pasan cosas cuando ella sonrío”. Es un personaje casi mágico, alado, de esas personas que son ángeles en la vida de los demás. La persona que une a esta joven con el resto es Victoria y ésta es la que propone que puede ayudar a Ariel a entender qué es lo que hace su hermano Bruno. A través del baile puede que aquél sienta la música y así comprenda la música, pese a su incapacidad auditiva.

Para ello a Victoria se le ocurre una idea que nos remite a la ciencia, el efecto Doppler: es el aparente cambio de frecuencia de una onda producido por el movimiento relativo de la fuente respecto a su observador. A través de esta analogía Victoria llega a la conclusión de que:⁵¹⁹

Lo que hace Bruno es algo que Ariel no puede oír. A él no se le pueden poner los pelos de punta oyendo a su hermano, pero sí que le puede pasar viendo bailar. Si lo

518. *Op. cit.*,pág. 179. El subrayado es nuestro.

519. *Op. cit.*,pág.165. El subrayado es nuestro.

que quiere saber es qué pasa dentro de su hermano cuando toca, puede que se acerque a eso bailando.

Del entusiasmo por este descubrimiento Ariel remite a Champollion, que fue el que tradujo por primera vez unos jeroglíficos escritos en griego y en egipcio en una piedra que se llama *piedra Rosetta*, que es la que da título a la obra. Lo que se deriva de esta conversación es el hecho mismo de la traducción. Para Ariel, el lenguaje musical es inaprensible y la manera en la que se puede acercarse a lo que hace su hermano necesita de una “traducción” a un idioma que él sí puede aprehender, el baile. De esta forma quizás se pueda acercarse a entender el lenguaje en el que se comunica su hermano: la música.

Ariel es un apasionado de la caligrafía y escribe en el lugar de ensayo de Nura, hecho que aprovecha la bailarina para mover su cuerpo, de manera que a través del movimiento se llegue al conocimiento de la música en el interior de Ariel.

Nura ayuda a Ariel, no sin dificultad, en su búsqueda interior que le ayude a conectar con su hermano. A medida que van ensayando Ariel llega a interiorizar la música y abrumado por ésta se pone nervioso y narra un sueño —que al ser contado en su lenguaje para sordos— resulta incomprensible para la bailarina. Ella lo tranquiliza y vuelven a bailar, pero ahora se ha producido un cambio en el joven. Nuestro dramaturgo nos dice en una didascalia:⁵²⁰

*Bailan, a veces Nura se detiene para mirar a Ariel porque **Ariel le parece diferente, porque Ariel baila de una forma diferente. Está improvisando, por primera vez está improvisando y lo que baila nace de una música que está dentro de sus sueños, de algo que hay dentro de sus sueños que se parece a la música.***

La amistad que se forja entre Nura y Ariel propicia que la joven vaya a casa de los hermanos a nadar, para sorpresa de Bruno. Aquí empieza una nueva relación entre personajes que será relevante: la relación entre Nura y Bruno.

520. *Op. cit.*, pág.174. El subrayado es nuestro.

Bruno deja que Nura le escuche tocar por la noche. Deja que entre en su mundo oscuro un poco de luz, que es lo que simboliza el personaje de Nura.⁵²¹ Este hecho, si nos paramos a pensar, es un signo más de que Bruno está cambiando, no es el mismo que cuando comenzó la obra. La importancia de las obras de nuestro dramaturgo reside en el hecho de configurar personajes de carne y hueso que a través del conflicto, de su relación con los otros [personajes] acaban sufriendo un cambio trascendental en sus vidas.⁵²²

Esta es la importancia del eje que nos ocupa dentro de la obra completa de J. R. Fernández. Los seres humanos nacemos, vivimos —entendiendo una evolución constante y vital— y morimos. El transcurso al que llamamos vida debe hacernos crecer, desarrollarnos, progresar, aunque en ese camino nos pese la vida, o encontremos contratiempos... Triste vida la de aquel que muera sin haber aprendido nada; lástima de aquellos cuyas convicciones no varíen un ápice en las distintas etapas de su vida. A este respecto conviene recordar la frase de Unamuno: “si un hombre no se contradice es porque nunca ha dicho nada”.

Volviendo a los personajes que nos ocupan, vemos cómo todos giran en torno a Bruno, para hacer que éste no se sienta solo, tratando de ayudarlo a encontrar el aliento que le permita seguir adelante: la compañía de los otros. Bruno descubre, a través de Nura, que su hermano y él tienen sueños parecidos, que ambos están intentando entender al otro con las limitaciones que esto conlleva para cada uno: Ariel no puede escuchar la música de Bruno y éste no puede entender el silencio de aquél. Estas circunstancias le sorprenden al chelista cuando, en busca de ayuda se dirige a Nura; ha discutido con Victoria al enterarse del engaño y con Ariel por ser el artífice del plan por el que Victoria se acerca a él. Ha tratado con desdén, rabia y desprecio a las únicas personas que se preocupan por él, a las únicas que les preocupa que siga vivo y que recobre la voluntad de tocar y de vivir.

521. Hablaremos de este aspecto en el próximo eje, cuando tratemos el tema del espacio como determinante en la historia.

522. Alberto Monte al hablar con su hijo en *Para quemar la memoria*; Miguel con la presencia de su hermana se decide a confesar en *La tierra*; Nina consigue dejar su tormentoso pasado gracias al encuentro con Blas en *Nina*...

En ese encuentro con Nura, que se produce en el territorio de ésta, Bruno se escuda en su sufrimiento para argumentar el comportamiento reprobable con Victoria y su hermano. A lo que Nura le responde:⁵²³

Muy original, eso de tener problemas. La gente, por lo general vive de puta madre. A nadie se le muere gente, nadie tiene gente enferma, nadie se queda sin trabajo. Perdona, no te estoy quitando la razón. Sé lo que te pasa. Yo he tenido algún rato esa sensación. Sé lo que es. Te pesa la vida y te gustaría irte a la mierda. Es una incapacidad, como otra cualquiera. Unos no pueden oír o no pueden andar, otros no pueden con la vida. Todo se arregla igual. No estando solos.

Los seres humanos vivimos con limitaciones, sean éstas físicas y visibles — la falta de una extremidad, de visión, del sentido auditivo...— o invisibles: depresión, dolor crónico de una parte del cuerpo, incapacidad de relacionarse con los demás, incapacidad de vivir y/o de ser feliz... La perfección no existe. Los seres humanos plenamente afortunados tampoco. La diferencia está en la actitud que tomamos ante la vida, la decisión de vivir la vida como un camino en el que “el otro”, más allá de ser una necesidad, sea el receptor de nuestra voluntad por compartir. Compartir con los que nos rodean nuestras alegrías, nuestras penas, apoyarnos en los demás y permitir a otros que se apoyen para salvar los baches. La vida no es un camino de rosas, aunque sí por sus espinas; la vida es un viaje que merece la pena emprender si tenemos con quién; alguien que desde la generosidad —y no la imposición— se sienta libre de acompañarnos. Esta obra habla de dos aspectos que nos salvan la vida: el arte y las personas, porque al fin y al cabo, un concepto no tendría cabida ni sentido sin el otro. El arte es producto de los seres humanos que lo crean, sin ellos no podría existir; el arte también, pues, está pensado para goce y disfrute de aquellos que lo crean y para los que lo vayan a recibir.

523. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág.183. El subrayado es nuestro.

El final de la obra —que remite en parte al inicio de la misma— es clarificador en este aspecto:⁵²⁴

Nura y Victoria abrazan a Bruno. Un abrazo largo, esperado. Un abrazo que dice eres parte de mi vida. Entra Ariel.

En el hospital hubo un momento en el que se me abrió... no sé, algo así como la puerta de la muerte. Hay un momento en la noche de los hospitales, cuando la noche ya lleva mucho camino, muchas horas apretándote, en que ya no puedes más, en que el miedo te lleva a pensar que casi es mejor dejarse, que de todas formas no va a llegar el día. **Me estaba muriendo. Ya solo tenía que dejarme ir. La música. La posibilidad de volver a escuchar música me empujó para salir. En casa fue un infierno diferente. En casa la música no me pareció bastante. En casa volvió la pregunta. Para qué vivir. Uno piensa eso porque piensa que está solo. Cuando te quedas solo te viene a visitar la muerte. La pura muerte. Cuando te quedas solo te vienen a visitar algunas notas de Ligeti y el horror del mundo. Con mis dedos toco el dolor del mundo, porque la música es la historia viva de la humanidad.** Eso decía un libro que me dio mi maestro Guillaume. **Y a veces te viene a visitar la idea de que la música no puede compensar el mal y que entonces nada vale la pena. La idea de que todo el mal es posible y fácil. De que no vale la pena un segundo de belleza si todo el mal es posible y fácil.** Y recuerdas que has querido mirar y has querido saber. Y te acuerdas del mal que has conocido y eres incapaz de pensar en otra cosa. **Y no tienes fuerza y quieres dejarte caer en un mundo de silencio, de muerte en vida. Entonces se acercó mi hermano y os trajo a vosotras.**

Bruno y Ariel se miran. Tal vez se han encontrado. Tal vez por fin se han encontrado y las cosas pueden comenzar.

Como hemos defendido a lo largo de este eje Bruno encuentra su propia identidad renovada en su relación con los otros. Es la música lo que le anima a no dejarse morir y es la música la que propicia a través de las personas su salvación. Victoria es una amiga proveniente de sus estudios musicales en el conservatorio,

524. *Op. cit.*, pág.183. El subrayado es nuestro.

Nura baila gracias a la música y su hermano encuentra, pese a sus dificultades, la manera de sentir la música a través del baile.

“La música es la historia viva de la humanidad”, estos seres humanos son claro reflejo de ello, porque la música es la historia de la vida de estos personajes, que son humanos. Seres humanos de carne y hueso, de los que le gusta hablar a J. R. Fernández; personas comunes, normales, que sienten, que se ilusionan, que padecen, a las que les pesa la vida y siguen adelante porque tienen a otras que les recuerdan que siempre hay algo que les merece la pena: una película, un libro, una obra de teatro, una canción, una puesta de sol... Arte que nos salva de la vida.

7.3.4. El espacio como personaje (un personaje) principal (más). Los espacios determinan la historia

Pero hay **dos signos esenciales**, en mi opinión, en la obra: **la música y los lugares**. Mi punto de partida es **siempre un lugar**. En este caso, **dos lugares**, como corresponde a la idea de la obra, a esa **dicotomía entre el deseo de vivir pese a todas las dificultades y los horrores y el peso insostenible de la vida pese a toda la belleza que contiene**. Esa dicotomía como base del conflicto me lleva a imaginar dos lugares, que juegan a la vez esa lucha de lo complementario: **luz y tinieblas**.

He dicho lugares. No escribo espacios escénicos.

[...]

Mis lugares, luz y tinieblas.... **Hablo de lugares siempre desde una perspectiva de espacio más tiempo. El lugar de Bruno es la oscuridad, la hora en que el día comienza a ser noche, a través del ventanal que da al jardín de su casa**. El lugar es además la casa de sus padres muertos, la casa de su abuelo muerto; la casa donde su hermano vive y donde él parece estar de paso. **El lugar de Nura es un estudio de danza, hacia la media tarde, con un ventanal que da a unos bosques maravillosos**: en mi memoria, bosques increíblemente bellos de Álava y la Rioja. **Luz, belleza y sensación de paz**. Son interiores asomados a un mundo lleno de significados a través de un ventanal, como el lugar donde sucede *Nina*.

Como en otras obras al hablar del espacio hemos tenido también en cuenta el tiempo, por lo que la reflexión que lleva a cabo nuestro dramaturgo con propósito de *Mi piedra Rosetta* nos es plenamente conocida.

En este caso los dos espacios: la casa de Ariel y Bruno y el estudio de danza de Nura implican a su vez, como vemos, la oscuridad y la luz que se imprimen especialmente en ambos personajes. Esta circunstancia es tal que el propio nombre de los personajes responde a esa querencia de nuestro dramaturgo para que todos los elementos queden plenamente fijados. Es un guiño a aquellos que no pasan por sus obras superficialmente o para aquellos que, como en nuestro caso, se obsesionan en estudiar cada elemento, cada detalle, sabedores de que siempre

vamos a encontrar múltiples enlaces dentro de la obra. Nos dice nuestro dramaturgo:⁵²⁵

Todo en el teatro son signos ostensibles y trato de tener esto en cuenta y usar todas mis armas, desde el *dramatis personae*. Por eso **los nombres de los personajes son importantes**. Si los nombres de **Bruno** — al menos para un lector español: “**umbrío por la pena, casi bruno...**”⁵²⁶ — y **Victoria** tienen **ecos más evidentes**, tal vez conviene fijarse en los otros dos. El nombre de **Ariel**, para el pequeño planeta del teatro, tiene un dueño indiscutible que habita en la isla de Próspero, en *La Tempestad*, de **William Shakespeare**. Algo tiene mi Ariel de aquel ser inaprehensible, o eso he pretendido. [...] Así, el silencio era el planeta de Ariel, un mundo misterioso, un mundo diferente del que no sabemos nada, que provoca preguntas de Victoria y Nura y una de las frases más importantes de Bruno: “y a mí escuchar tu silencio”⁵²⁷

Nura es, según leí en alguna parte, el **nombre fenicio de la isla de Menorca**. Si Ariel tiene algo de mágico por pertenecer a un mundo diferente, **Nura es alguien especial**. Tal vez quise, al dibujar ese personaje, tener presente siempre **la luz y la belleza tranquila que quedaron en mis ojos como presencia de esa isla**. Pero, inevitablemente, esa luz tiene que ver con la actriz/bailarina que encarnó este personaje, parte de cuyas intervenciones debían surgir de mi propuesta en las acotaciones y ser convertidas por ella en movimiento.

Los dos lugares en los que se desarrolla la obra juegan con los contrastes y con la definición misma de la esencia de cada término: la oscuridad carece de luz, la luz carece de oscuridad por contra. Bruno carece de ganas de vivir, Nura carece de desánimo, puesto que pese a su lesión no deja de bailar. Bruno lleva una vida

525. “Perspectivas críticas: horizontes infinitos: experiencias y reflexiones sobre el proceso de escritura de *Mi piedra Rosetta*”. *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC., Vol. 39, Núm. 2. Madrid, 2014, Págs. 461-483

526. Miguel Hernández, en su libro *El rayo que no cesa*, publicó este estremecedor soneto: “Umbrío por la pena, **casi bruno**, / porque la pena tizna cuando estalla, / donde yo no me hallo no se halla / hombre más apenado que ninguno. / Sobre la pena duermo solo y uno, / pena es mi paz y pena mi batalla, / perro que ni me deja ni se calla, / siempre a su dueño fiel, pero importuno. / Cardos y penas llevo por corona, / cardos y penas siembran sus leopardos / y no me dejan bueno hueso alguno. / No podrá con la pena mi persona / rodeada de penas y de cardos: / ¡cuánto penar para morirse uno!” *Op. cit.*

527. Una frase que se hacía más importante cuando sucedió en escena, pues el actor Jesús Barranco la transformó para que tomase el mismo orden que tiene en lenguaje de signos, que utilizaba al tiempo que la pronunciaba: “Y a mí / tu silencio / escuchar”. *Op. cit.*

interior tortuosa, de agitación y angustia vital; Nura una vida interior llena de paz con la que asume incluso las circunstancias de su relación de pareja emigrada a Canadá; Bruno busca la soledad y sólo en ella se siente a gusto; Nura se relaciona con una anciana que cuida de ella y a su vez ella le paga la compra, también con Victoria y con los alumnos a los que da clase. Bruno, en definitiva es de esas personas que te roba la energía con su apatía, que parece imprimir con solo su presencia la desazón; Nura es de esas personas con las que uno siente ganas de bailar, de sonreír, de disfrutar.

Estrechamente relacionado con este aspecto encontramos que las escenas pasan de la noche —personaje de Bruno y/o su casa— al día: personaje de Nura y el estudio, desde el inicio hasta el final. Desde el arranque mismo de la obra “0.Bruno” en la que oímos la voz del violonchelista en la oscuridad, hasta la escena “26.Encontrar el silencio” que se produce en la sala de estudio de Nura —luz, van produciéndose una serie de saltos entre lugares —espacio y tiempo— que estudiaremos detenidamente a continuación.

Desde esta perspectiva encontraríamos que las escenas numeradas de forma impar corresponden a Nura —en su estudio— y las pares a Bruno y su casa. Esto es así en las cuatro primeras escenas, pero llegamos a la quinta y hay un cambio en el ritmo, como en la música: como la repetición de un compás volvemos a estar en la casa de Bruno y Ariel. A partir de la sexta las pares corresponderán al estudio de Nura y las impares a la casa de Bruno. Será así hasta la escena vigésimo segunda en la que Nura comienza a bailar y sus pasos la llevan a casa de Bruno, momento en que ambos mundos se conectan, escena en la que hablan de dolores propios de su oficio encajando así las piezas de dos puzzles que parecían muy distintos, viendo en el otro el dolor propio, o viendo el dolor ajeno —de alguna manera— como el de uno mismo. Este nuevo cambio de ritmo propiciará que volvamos al orden inicial, las escenas impares en el estudio —Nura— y las pares de Bruno, en su casa. Las últimas dos escenas se producirán en el estudio de Nura, irradiando de luz el alma del violonchelista.

A lo largo de las descripciones de esos lugares que combinan a la perfección tiempo y espacio, se desprende una sensación de estatismo: el tiempo se ha detenido sobre el personaje protagonista, principalmente. Los términos escogidos para hablar del tiempo en casa de Bruno y Ariel —sobre todo cuando el músico toca, o está solo, o ensaya con Victoria— son los siguientes: “una casa por la noche”, “frío”, “poca luz”, “luz rara entre perro y lobo”, “luz absurda de la luna llena en un jardín sin luces”, “la hora de perro y lobo donde no se sabe si se está vivo o se está muerto”, “la guarida”, “de noche”, “la misma casa, casi la misma hora. La misma luna”, “siempre toca de noche”. De entre todas las referencias a través de didascalias y del diálogo que dibujan en nuestro imaginario el mundo que habita Bruno, cabe destacar la undécima:⁵²⁸

Está cayendo la noche. **Tus ojos ya saben que se acerca la hora de Bruno, que se terminó la hora de Nura.** Tus ojos ya conocen la casa y esa luz entre perro y lobo. Bruno está solo en la casa.

J. R. Fernández apela al lector/espectador haciéndole partícipe de ese contraste de mundos entre la oscuridad y la luz, la noche y el día, el mundo de los muertos y el de los vivos... Y a su vez imprime en el personaje de Bruno ese estatismo vital en que se encuentra desde el día del accidente, el tiempo se ha detenido, inmovilizado, no avanza; como en *La tierra* desde el accidente de Miguel y la muerte de Pozo. Es la llegada de Victoria la que desestabiliza y hace avanzar poco a poco el tiempo.

Frente a esos términos escogidos para el mundo de Bruno contrastan los elegidos para Nura: “sol dulce”, “luz de oro del atardecer”, “la luz de esta hora es la mejor”, “ahora tus ojos podrían llenarse con la belleza de la tarde”, “tus ojos sienten cómo un sol de oro llena de luz esas hojas [...]”, “fuera, el día es de una belleza insoportable”... Con ello nuestro dramaturgo consigue reforzar y transmitirnos a Nura como un personaje que ilumina, alado, un ángel que viene a ayudar a los demás.

528. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág.168. El subrayado es nuestro.

Con respecto al espacio en sí mismo, la casa de Bruno es la casa de sus padres muertos y de su abuelo muerto; la música por la que siente pasión le proviene de un instrumento como espacio en el que se produce la música que es inerte por sí solo; el momento del día en que toca no puede ser anterior al que J. R. Fernández nos relata como:⁵²⁹

*Las puertas están abiertas. Ya no es tiempo, pero las puertas están abiertas y hasta ellos llega **ese aliento del final de la tarde, esa luz rara que los franceses llaman entre perro y lobo.***⁵³⁰

Los momentos en que vemos a Bruno se corresponden siempre a ese lugar espacio-temporal— que supone esa casa y esa hora del día, como hemos analizado. Porque con ello se determina la historia íntima de este personaje protagonista. Como hemos defendido en el estudio de otras obras, el espacio juega el papel de personaje protagonista y determina la historia. En este caso concreto se ve más que reforzado puesto que Bruno se mueve siempre en la oscuridad, uniendo así su existencia más a la muerte que a la vida:⁵³¹

Está cayendo la noche. Tus ojos ya saben que se acerca la hora de Bruno, que se terminó la hora de Nura. Tus ojos ya conocen la casa y esa luz entre perro y lobo. Bruno está solo en la casa. Aplica la resina al arco, con mucho cuidado, con lentitud, como se acaricia la espalda de alguien a quien se ha amado muchos años.

Hace años que los sillones están así.

Deberían estar de cara al jardín.

Debería moverlos para mirar el jardín cuando me siento en ellos.

El jardín de noche.

El jardín de noche tiene una oscuridad de fondo del mar.

529. *Op. cit.*, pág. 159. El subrayado es nuestro.

530. Se conoce con esa expresión a esa luz indecisa del atardecer que se produce cuando el sol ya se ha ocultado pero la noche no se ha adueñado todavía de la Tierra. También alude este término –por lo que respecta al mundo animal– a la situación a medio camino entre la domesticación y la libertad. Podríamos entender este último aspecto como el carácter de Bruno, el cual necesita de un aprendizaje forzado –domesticación– para alcanzar la felicidad que surge de la libertad de querer ser feliz.

531. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág.168.

De fondo de un río.

Tal vez este es el fondo del río de mis sueños.

Tal vez este es el fondo del río de mis sueños.

Tal vez este es el fondo del río de los sueños que me hacen gritar.

Yo quiero volver al sueño en el que hablo con mi hermano y vuelvo al sueño del río.

La silla donde toco también está de espaldas al jardín.

Donde toco cuando no hay nadie.

Toco la música más bella del mundo frente a una pared desnuda, casi sin luz.

La silla de ella está frente al jardín.

Está frente a mí, de modo que está frente al jardín.

Ella puede ver el jardín y a la vez tocar a Bach o a Guillaume Dufay.

Ella puede mirar el jardín a través de mi cuerpo.

Detrás de mi cuerpo.

Por eso se distrae.

Por eso estoy de espaldas.

Porque estoy muerto y a los muertos no nos importan los jardines.

Las palabras que hemos querido destacar y que pronuncia Bruno en su soledad nos desvelan más aspectos que refuerzan esa importancia extrema del espacio como motor determinante de la historia. Se sienta de espaldas a la naturaleza, es un ser que rechaza la naturaleza porque en su incapacidad para vivir se encuentra también la dificultad para disfrutar de las pequeñas cosas, de los paisajes, del jardín de su casa.⁵³² Se encuentra cómodo en la oscuridad frente a una pared desnuda porque es como si así borrarse su existencia, no vive, está muerto, su presencia no es percibida siquiera por los jardines, tan sólo por los sillones, que implican la parte más inerte de lo que nos rodea.

“El jardín de noche tiene una oscuridad de fondo del mar. De fondo de un río”. Estas palabras remiten a otro espacio muy transitado en las obras de nuestro dramaturgo: el mundo de los sueños: “Tal vez este es el fondo del río de los sueños que me hacen gritar”. Las pesadillas, de las que una y otra vez encontramos

532. Hemos hablado en el eje anterior de la motivación vital que supone para muchas personas una puesta de sol, por ejemplo; hecho que no vemos en Bruno.

referencias en sus obras⁵³³ y el peso de éstas en la vida de los personajes que las sufren. El mar, el río, el agua como símbolo de la libertad que no alcanza, puesto que no se remite a éste desde la perspectiva renovadora⁵³⁴ o de paz, sino más bien todo lo contrario:⁵³⁵

Bruno se detiene. Vuelve a ajustar una cuerda. Mira a su hermano, como si saliera de un agua oscura y profunda y lo encontrase allí, sentado, esperándole.

Y a este respecto hemos destacado “Yo quiero volver al sueño en el que hablo con mi hermano y vuelvo al sueño del río”, haciendo así hincapié en que su voluntad más profunda es acercarse a Ariel, como se deja patente en el diálogo entre hermanos:⁵³⁶

Lo que más quiero del mundo es entender eso que haces.

Y yo **escuchar tu silencio.**

Pero su voluntad se ahoga en el río, profundo y oscuro que simboliza la angustia vital en la que vive inmerso.

De las frases destacadas anteriormente del monólogo de Bruno pasamos a comentar las siguientes: “Toco la música más bella del mundo frente a una pared desnuda, casi sin luz”. Una vez más el espacio entendido como unión de espacio-tiempo en el que una pared desnuda, un elemento inanimado es su único receptor. “Toco la música más bella del mundo” para nadie, para la nada, para el vacío, lo cual nos hace entender que su arte y su pasión carecen de seres a los que dirigirse, sean éstos personas o no. Es el reflejo mismo de su alma: una pared desnuda, casi sin luz, es la sensación de encontrarse vacío por dentro porque no encuentras sentido a la vida, de ahí la pregunta desde los inicios: “para qué vivir”. Todos los

533. En *Si amanece nos vamos; Nina...*

534. En *Nina* el agua purifica y libera a Nina del peso de angustia vital que llevaba a cuestas: “*NINA sale de su propio relato como de un baño en el mar. Como si el día comenzase*”. Pág. 56, edición de Caos Editorial, Madrid, 2007.

535. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág. 161. El subrayado es nuestro.

536. *Op. cit.*, pág. 162. El subrayado es nuestro.

elementos están perfectamente hilados para que cuando pensemos en Bruno lo hagamos desde la tristeza, la pesadumbre, la desazón, para que esas cinco palabras “el peso de la vida” nos calen hondo no dejando lugar alguno a la esperanza. La lucha interna entre la belleza de la música —capaz de dar sentido a la vida— y la angustia de la soledad se ve claramente dibujada a través del espacio y los elementos que como hemos visto le son propios.

El estudio de Nura es antagónico, y por lo tanto también el personaje. La relación de contrarios que contrastan entre uno y otro espacio, entre uno y otro personaje nos son claramente dibujados por nuestro dramaturgo a través de las didascalias y de las intervenciones.

Como comentábamos, desde el *dramatis personae* Nura tiene luz propia: “pasan cosas cuando ella sonríe” que provoca en nosotros la expresión “iluminas la estancia” referida a la sola presencia de alguien. La primera vez que aparece Nura en su estudio, leemos que “la sala de ensayos. La luz de oro de la tarde” El oro, un bien preciadísimo, un término que se refiere a aquello cuyo valor es excelso. El valor entendido no sólo como cantidad sino como cualidad: la valentía. La valentía de mantener una relación sentimental en la distancia, pese a la diferencia horaria.⁵³⁷ Y la valentía de realizar todos los días el esfuerzo de combatir la añoranza grabándose para él:⁵³⁸

Me grabo y se lo mando (sonríe) **Para que me eche de menos. Para que me piense. A veces no estás donde está tu cuerpo. A veces estás pensando en una persona y estás en el lugar donde está esa persona. Ahí. A su lado. Y quieres creer que esa persona también está pensando en ti. En ese momento. Que te está pensando. Y hablas con esa persona mientras se viste, mientras mira por la ventana.**

Si analizamos detenidamente estas palabras de Nura nos damos cuenta rápidamente de tres hechos. En primer lugar ella se graba sola pero sí se dirige a

537. Jose, su novio, está en Canadá, donde son seis horas menos respecto de España.

538. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, págs.162 y 163. El subrayado es nuestro.

alguien, baila —vive su pasión— para alguien, para un ser querido que está muy lejos. En segundo lugar el hecho de hacerlo en un lugar que siente como suyo y muy cercano por la luz de ese espacio.⁵³⁹ En tercer lugar porque la capacidad de amor por el otro te hace establecer lazos mágicos, esa magia que nos une al otro en la distancia a través de una ventana.⁵⁴⁰ Frente a ella Bruno toca —vive su pasión— para nadie, pese a tener a su hermano en la misma casa; en la más completa oscuridad y ante una pared desnuda que no le transporta a ningún lugar.

El espacio se convierte, pues, en un personaje que habita a los personajes. El espacio entendido como lugar —mezcla de espacio y tiempo— que determina la historia y propicia los encuentros y desencuentros entre los protagonistas. Así pues, la realización del cambio vital en Bruno se llevará a cabo en la sala de estudio de Nura, donde la luz parece cegar al virtuoso del chelo:⁵⁴¹

*Tus ojos ven **algo insólito**. Tus ojos ven a **Bruno en el estudio de Nura**. Extrañeza. **Es la primera vez que lo ves a la luz del día. Se mueve despacio, como si temiera romper la luz de oro que entra desde el ventanal.***

De gran importancia son en esta obra las didascalias como veremos en el apartado correspondiente. Cabe destacar de ésta “se mueve despacio, como si temiera romper la luz de oro que entra desde el ventanal”. No sólo creemos que se mueva despacio por el temor a que su oscuridad perturbe la belleza de esa luz, sino que en la imagen que nos proyecta esta didascalia vemos como si Bruno saliese de un cascarón. Un animal recién nacido al que le costase adaptarse, que comenzase a vivir, que posase sus extremidades en el suelo y avanzase con cautela por el desconocimiento del medio. Al fin y al cabo es así para Bruno, su larga estancia en la oscuridad, en la soledad, su reciente torpeza en la relación con Victoria y con su hermano hacen de él un ser inseguro que no sabe cómo moverse. Nunca ha pedido

539. “Ya no tengo esta clase. En esta hora no viene nadie. **Me da rabia por la luz. La luz de esta hora es la mejor**. El mes que viene la tendré que dejar. **Y esta luz tan bonita es de lo poco bueno que me ha pasado en años**. Ya ves”. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág. 159. El subrayado es nuestro.

540. Chygrynsky veía nevar en su casa todos los días a las tres de la tarde si su madre abría la puerta de atrás de su casa en Ucrania. Vid apartado 6 de esta Tesis.

541. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág. 182. El subrayado es nuestro.

ayuda y se dirige a Nura —único personaje con el que no ha volcado la ira de su pasado— desamparado, perdido.

Entra en ese nuevo espectro de gran luz —por tanto de paz, de belleza, de conocimiento— y dice: “No sé vivir”. Por fin habla de su verdadera desesperación con alguien, sin elocuencia, con sólo tres palabras que contienen encerradas en sí mismas todo el dolor y la angustia del mundo concentradas. Gracias a Nura da el paso de grabar un mensaje para su amiga en el que le pide perdón. Y la didascalia nos narra:⁵⁴²

*Bruno mima frente a la cámara los movimientos de sus manos tocando el violonchelo, su mano izquierda recorriendo el mástil, **su mano derecha moviendo el arco como un mar en calma que nos lleva a la luz tranquila sobre las olas, al sonido de un silencio sereno**, a la piel querida rozando la propia piel. Y ves a Nura sentada en el suelo y a Victoria que ha entrado en el estudio de Nura y mira a su amigo. **Bruno termina su pieza muda y nota los ojos de Victoria en su espalda. Se arrodilla para poder abrazar a su amiga. Sin una sola palabra.***

Por fin es capaz de tocar a alguien, de compartir su pasión, su vida, de salir de esa guarida oscura donde se defendía de la gente empeinado en su soledad. Su soledad porque estaba convencido de que nadie iba a ser capaz de entenderlo y que todos se acercaban a él con falsedad. Desconfianza por el ser humano, puesto que éste, pese a ser el creador de las más bellas melodías, era también proclive y capaz de las mayores atrocidades. De ahí la dificultad de soportar la vida. Por fin abre su existencia errante y moribunda a la posibilidad de vivir pese a todo. La relación con los otros es determinante, así como los lugares en que sucede la historia. El desenlace final no podría haber sucedido en la casa de Bruno; necesitaba de la luz de oro, del gran ventanal que abre nuestra mirada al mundo recordándonos que no estamos solos en la lucha.

542. *Op. cit.*, pág. 183. El subrayado es nuestro.

7.3.5. Exhaustividad documental. Importancia del lenguaje específico. Amor por el lenguaje

Como en todas y cada una de sus obras J. R. Fernández se documenta acerca de cada uno de los elementos que aparecen en sus historias. En su conferencia para la BNE nos dice:⁵⁴³

Del mismo modo que en la obra que se está ahora ensayando, *Mi piedra Rosetta* que se estrenará el 2 de diciembre [2012], hay dos personajes que son violonchelistas y **he sometido a un tercer grado a algunos músicos para conocer todo tipo de detalles acerca de su trabajo, de sus lesiones, de su día a día.**

La exhaustividad documental que le ocupa en este caso obviamente y ante todo es la música. La música es para nuestro dramaturgo un arte que ama. Le profesa admiración, respeto y amor, que son tres de las condiciones que acercan a un ser humano a cualquier arte. Esta admiración por la música le lleva a la danza, llegando a afirmar que “Gracias a Patricia he podido vivir una vieja aspiración, escribir palabras para que sean bailadas”.⁵⁴⁴

“La música es la historia viva de la humanidad” es una frase de Jordi Savall. Este músico y musicólogo especialista en música antigua es el que le sirve a J. R. Fernández para crear el personaje —ausente pero presente— del profesor de Bruno: Guillaume Dufay. En una entrevista leemos que Savall afirma:

Me gusta pensar que **podemos ayudar a comprender la historia de cada momento.** Y para eso necesitas textos y cronologías, informaciones, imágenes. Es curioso, porque en algún momento de la historia de la música se empezó a pensar que era suficiente por sí misma. Que no hacía falta nada más, sólo escuchar. Eso

543. Conferencia BNE. Minuto 30, el subrayado es nuestro.

544. “Perspectivas críticas: horizontes infinitos: experiencias y reflexiones sobre el proceso de escritura de *Mi piedra Rosetta*”. *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, Vol. 39, Núm. 2. Madrid, 2014, Páginas 461-483. Patricia Ruz, bailarina y coreógrafa que se estrena como actriz en *Mi piedra Rosetta*. Cabe aquí destacar que ya su obra *Me perdí en tus ojos* lleva como subtítulo “Libreto para baile” y que en su Currículum Vitae la define como pieza “para ser interpretada por actores y bailaors”.

sería impensable en una exposición en un museo, donde no sólo te muestran los cuadros, sino que también te explican el contexto del artista, cómo hizo aquellos cuadros, qué significado tuvieron. En este sentido, los músicos somos una especie de museos vivientes de la música. **Cuando haces música antigua y tocas instrumentos antiguos debes hacer investigación. Debes aprender todo lo que pasaba en aquella época, cómo vivía la gente, qué función tenía la música, dónde y cómo se tocaba y cantaba. Porque la música es la verdadera historia viviente del ser humano. Y un viaje en el tiempo; al escuchar una canción de un periodo concreto, viajas a aquel momento, vives la emoción que se vivía entonces.**

Al leer estas palabras pensamos claramente en la reflexión que hace Bruno en uno de sus encuentros con Victoria al hablar de lo que pretendía su maestro. Guillaume Dufay, quien investigando encontramos en la historia antigua de la música. Guillaume o Willem Dufay fue un compositor y músico franco-flamenco del primer Renacimiento. Como figura central en la escuela borgoñona, es el más famoso e influyente compositor de la escena musical europea de mediados del siglo XV.

¿Casualidad? Rotundamente no. La gran mayoría de lectores y espectadores no tendrán idea de si el nombre del maestro remite a un personaje histórico real o no. Sin embargo, aquellos que conocemos a nuestro dramaturgo y sobre todo a los que estudiamos su obra, no nos cabe ninguna duda de que “toda piedra hace pared”, o lo que es lo mismo, “todo elemento ayuda a la historia” que nos quiere trasladar J. R. Fernández.

Así pues tenemos un maestro de la música ubicado en la antigüedad en el cual pone palabras de un estudioso y músico —de chelo— como lo es Jordi Savall. Los ingredientes con que adereza esta obra a nivel musical son, sin lugar a dudas, obra de su empeño por la exhaustividad documental.

Exhaustividad al hablar del instrumento: un Benjamin Banks. Del que nos dice: “localicé el instrumento a través de una subasta de *internet*: el chelo que se menciona costaba de salida unos 80.000 euros”, por lo que se documentó acerca de

cuál era la marca más cotizada. Así como en los violines todos sabemos que por antonomasia son los Stradivarius, saber cuál es la mejor marca de un chelo o de un saxofón —los Selmer, implica un trabajo documental.

Del mismo modo la resina que utiliza Bruno: Larica Liebenzeller⁵⁴⁵ oro número tres. Las resinas Larica Liebenzeller combinan la resina de alerce europeo con el uso de metales para dar como resultado un producto de altísima gama para un sonido vivo, cálido y brillante a la vez. Mediante la mezcla final con los metales, (oro, plata, zinc, plomo y pirita) cada resina dará un diferente resultado en proyección y calidad de sonido. La resina Larica Liebenzeller ofrece una calidad de tono uniforme, es resistente a los cambios de temperatura y humedad y produce poco polvo. Los diferentes grados de dureza vienen dados por el número, que van del uno al seis, siendo el tres y el cuatro los idóneos para el chelo. La referencia a esta resina y no otra tiene su origen en la documentación.

En el primer ensayo que se produce en casa de Bruno, Victoria repara en que la casa de los padres apenas contiene elementos que sean del violonchelista, como si viviese en un hotel, o de prestado. Entre el repaso de los objetos Bruno dice “ese libro es mío” y Victoria lee para sus adentros las palabras de Soler:⁵⁴⁶

“La historia de la música es la historia de cómo expresar con las voces, con sonidos e instrumentos y combinaciones de todo tipo, el terror de vivir, el ansia ante el mañana, el dolor de cada día y el último terror de la muerte”.

Estas palabras remiten a un libro: *J. S. Bach, una estructura del dolor*, de Josep Soler, Fundación Scherzo, año 2004. Es evidente que nuestro dramaturgo ha realizado un trabajo de documentación, para aunar esta definición que ofrece Soler con aquella que hemos comentado de Savall. En definitiva ambas citas configuran la personalidad de Bruno, la melancolía que lo invade en lo más hondo.

545. En el texto leemos “Liebenseller”, con “s” en vez de con “z”. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág.161.

546. *Op. cit.*, págs. 176 y 177. el subrayado es nuestro.

Una vez más remite a Savall, quien atribuyó la frase “que no se sepa cuando acaba el sonido y cuando empieza el silencio”⁵⁴⁷ a Doménico Mazzocchi, músico del siglo XVII. Probablemente J. R. Fernández siga muy de cerca los estudios de Savall como musicólogo y especialista en la música antigua y de sus escritos extraiga aquellas frases o citas que más llamen su atención. Pueden quedar en un rincón de su memoria —como ya apuntamos en un momento de este estudio— y de repente ser usada para la ocasión. Ante todo es exhaustividad porque siempre irá a la fuente a corroborar que lo que queda plasmado en su obra es fidedigno.

En la escena vigésimo segunda los personajes de Bruno y Nura hablan de dolores causados por su oficio. Es aquí donde nuestro autor vuelca la documentación obtenida a raíz de someter a un tercer grado a músicos y bailarines, como reseñábamos al principio de este eje. Veamos detenidamente el siguiente fragmento:⁵⁴⁸

Bruno toca para Nura.

Me gusta eso.

¿Qué?

Eso que haces con la muñeca. (*Lo imita*) Es como si movieras la mano dentro del agua.

Todo está ahí, en la muñeca. Busco eso que decía Doménico Mazzocchi, un músico de hace cuatro siglos: que no se sepa cuando acaba el sonido y cuando empieza el silencio.

Te duele.

Claro. Pero si no vuelve a funcionar no podré volver a tocar como antes.

¿Y quieres tocar?

547. *Op. cit.*, pág. 179.

548. *Íbidem*. El subrayado es nuestro.

No lo sé. **Últimamente creo que quiero poder decidirlo. Y no sé si podré decidirlo yo o lo decidirá mi cuerpo. De todas formas, se vive con el dolor.**

Lo que duele siempre te manda recuerdos.

Lo tuyo es más duro. **Las puntas y todo eso.**

Eso de **que no se tiene que notar lo que te cuesta y estás llorando de rabia de lo que duele. Pero como te lo enseñan cuando eres una niña tienes como un orgullo por ese dolor.**

Cada uno paga su impuesto. **A los de mi gremio, la espalda y los hombros. Sobre todo, esto. El codo de tenista, le llaman.** Los tenistas son más populares que los violonchelos.

Para bailar, sobre todo las rodillas y los pies. Y la espalda. A mí **me tuvieron que operar de la rodilla, hace seis meses.** Me dejaron esta cicatriz de recuerdo.

Pero **puedes bailar.**

Un rato. Es igual. Me quedaban pocos años. En lo mío tiene fecha de caducidad. Es curioso lo de las cicatrices. Las cicatrices siempre son jóvenes. No dejan que las olvides. Pero tenemos suerte. Otros tienen cicatrices y no tienen música.

Las palabras que hemos destacado revelan la profunda revisión que hace nuestro dramaturgo acerca de las dolencias que padecen los profesionales de la música y la danza. Estas características marcan límites en los personajes, forjando así parte de la personalidad de éstos, a la par que los unen en una conexión especial derivada de sus pasiones. Una vez más, la exhaustividad en la documentación está al servicio de la escritura.

Este fragmento que hemos escogido forma parte de una escena en la que J. R. Fernández hace una reflexión sobre el lenguaje. Enmarcaremos primero su

opinión fruto de un artículo⁵⁴⁹ enlazando después con las palabras que dice Bruno:⁵⁵⁰

Al poner en el centro de la historia a un personaje sordo, **logro, en algunos momentos, lo que consigue la música y no pueden las palabras, tal como reflexiona en un momento de la obra el personaje de su hermano. Las palabras tienen límites, todos hemos vivido esa sensación de que las palabras no nos sirven para expresar cosas que nos pasan.** No es una cuestión de elocuencia, no es “es que no me salen las palabras” o “es que no lo sé explicar”. **Es que no se puede con palabras.** El silencio, en cambio, nos permite concentrarnos en mirar, nos permite recibir muchos otros significantes que dejamos que se nos escapen en medio de la tarea de decodificar las palabras. El silencio es un país otro, donde percibimos, entre otras cosas, el peso del tiempo.

Me gusta la música.

Para tu oficio es una ventaja.

Me gusta la música porque dice lo que no saben decir las palabras.

No crees en la gente.

¿Por qué dices eso?

No crees en las palabras

No es eso. No hablo de mentiras. Hablo de incapacidad. Digo que las palabras no dicen lo que nos pasa. No pueden. La música sí.

Eso es verdad.

Hay una que me gusta. Una palabra que me gusta.

549. “Perspectivas críticas: horizontes infinitos: experiencias y reflexiones sobre el proceso de escritura de *Mi piedra Rosetta*”. *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, Vol. 39, Núm. 2. Madrid, 2014, Páginas 461-483. El subrayado es nuestro.

550. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág.179. El subrayado es nuestro.

A ver.

Transido.

Transido.

Atravesado. Atravesado por el dolor. Atravesado por el amor. Atravesado por la belleza. (*Toca unas notas. Silencio.*) Eso que atravesó a Bach me atraviesa a mí y te atraviesa a ti al escucharlo. Y nos une para siempre.

Nuestro dramaturgo, paradójicamente,⁵⁵¹ cree que la música tiene la capacidad de expresar lo que nos sucede frente a las palabras que no lo consiguen. Decimos “paradójicamente” porque una de las marcas más claras de su escritura es el amor por el lenguaje, la pasión y obsesión con que lo somete para que sea capaz de evocar aquello que desea. Y estamos plenamente convencidos de que lo consigue. A este respecto existe una paradoja con respecto de sus didascalias. Afirma una y otra vez que no forman parte del texto oral porque quiere con ellas trasladar ese sentimiento al actor o a la actriz y que así nos llegue a través del gesto de estos. Ante estas circunstancias cabe reflexionar: si las palabras no tienen tanto poder, si desconfía del lenguaje escrito... ¿cómo van a conseguir estas didascalias basadas en recursos bellos sólo alcanzables mediante la palabra imprimir un sentimiento en los actores para que así puedan actuar en consecuencia? La respuesta nos hace discrepar plenamente de la visión que tiene del lenguaje en este aspecto nuestro dramaturgo. La palabra es sonido e implica a su vez silencio, porque cuando hablamos utilizamos los espacios de silencio entre unas y otras, por tanto las palabras forman parte de la música.

No desdeñamos en este estudio el poder que tiene la música de evocar, estremecer, trasladarnos a otro estado si se hace con pasión, con amor, con entrega; pero consideramos que la literatura: poesía, narrativa y teatro no es

551. “Puede sonar raro, pero desconfío de la capacidad de las palabras”. Dentro de una entrevista para Creador.es que se puede leer en <https://creadoresvlc.wordpress.com/2013/06/26/5-preguntas-a-jose-ramon-fernandez/>

menos para conseguir este propósito. Hemos defendido, y en esta línea lo seguiremos haciendo, que el teatro de nuestro dramaturgo reporta un claro beneficio al lector, o a una lectura dramatizada, por lo que a las palabras no verbalizadas en la representación se refiere. Esto no significa que el teatro de J. R. Fernández deba ser pensado como lectura íntima o dramatizada, puesto que los diálogos están cargados de grandes citas, declaraciones y belleza, por supuesto. Sin embargo sus didascalias, en nuestra humilde opinión, son un regalo para los ojos, incluso para los oídos si uno quiere leerlas en voz alta. Por tanto es una lástima, en el caso de que no se incluyan en el escenario, que el espectador se las pierda.

En el último fragmento que hemos señalado hay una reflexión sobre una palabra, hecho al que ya nos tiene acostumbrados en sus obras. “Transido”, atravesado. Refleja este vocablo un amor por el lenguaje en desuso, por esos términos que se van perdiendo, como en el caso de *La tierra* con la palabra “tresbolillo”.

El amor por el lenguaje específico de los músicos aparece de manera sencilla y accesible para todos.⁵⁵² En una de sus acotaciones, para marcar el silencio recurre a una figura musical:⁵⁵³ “*Silencio. Tal vez dos redondas*”. Esta figura musical equivale en duración a cuatro pulsos de negra en la notación musical actual. Esto se traduce en una pausa intensa, dentro de la obra.

Tal vez sea desconocido para el lector/espectador el término “resina”, así como para lo que se usa; o las partes del instrumento: “mástil”, “arco”; términos como “obertura” o “sonata”... Sin embargo, como decimos, es un lenguaje que a priori no es tan complicado para el público.

552. Hecho muy diferente al que encontramos en *Para quemar la memoria, La tierra y La colmena científica o El café de Negrín*, donde la mayoría de los lectores/espectadores no tendrían por qué entender términos propios de la arquitectura-construcción, del mundo del toreo o de la ciencia.

553. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág.160.

Por lo que respecta a la importancia del lenguaje en sí mismo, más allá del específico de los músicos, ya en la primera página de la obra encontramos lo siguiente:⁵⁵⁴ **Esta es una historia sobre las palabras.**

Una historia de palabras profundas, sobre todo de imágenes bellas que se acentúan en las didascalias, y de expresiones más coloquiales que acercan la historia a un público extenso:⁵⁵⁵

No me cuentas nada. Vienes, **te plantas ahí** a mirar cómo bailo y ya no me cuentas nada. [...] Me cargas las pilas (p. 159.)

Para ver a tu hermano sonreír **hay que colgarlo boca abajo.** [...] Le teníamos todos **una envidia que lo queríamos matar.** [...] Estoy **muerta de miedo.**(p. 160)

Robapáginas⁵⁵⁶ [...] **Este tío es un pesado.** [...] Parece mi novia. [...] Lo **echaré a hostias.** (p. 161)

Es que yo soy más guapo. [...] “su burbuja” [...] los mato a besos. (p. 162)

Una **pensión de risa** [...] estamos dejando que nos coman. (p. 163)

No quiero dejarte mal (p.164)

Como si me hablaras en chino (p. 165)

Lo vais a **dejar todo hecho un cristo** (p. 166)

Eres **más raro que un perro verde** (p. 167)

Me ponen de muy mala hostia. [...] Estás jodida. (p. 169)

Tú nunca me **diste coba.** (p. 170)

Ellos **no pueden con su alma.** (p. 171)

Estás en Babia (p. 175)

Menuda chapa te he dado (p. 183)

Este lenguaje que se nos presenta cercano y reconocible por todos se complementa y contrasta con un lenguaje más cuidado y selecto en las citas escogidas, sobre la música por ejemplo, y ante todo en las didascalias, como veremos en el último eje.

554. Es una didascalia extensa que le sirve al autor para ponernos en antecedentes acerca de la obra. *Op. cit.*, pág. 157. El subrayado es nuestro.

555. Al lado de cada expresión o palabra citaremos la página en la que se encuentra en la edición que manejamos. El subrayado es nuestro.

556. Es un término que refiere a un tipo de banner publicitario en Internet, pero nuestro dramaturgo lo usa como “marcapáginas”: “Bruno entra con un libro en la mano. Busca algo. Corta un trozo de papel de una revista y lo usa como robapáginas.”

Como conclusión a este eje que nos ocupa, tan sólo nos resta decir que una vez más todos los elementos conforman perfectamente la intención de J. R. Fernández en una escritura comprometida con su tiempo. La exhaustividad documental, el lenguaje específico de los músicos así como el amor por el lenguaje juegan un papel importante dentro de *Mi piedra Rosetta*, consiguiendo así la reflexión y el mensaje que une esta obra a las personas:⁵⁵⁷

Esta es una historia sobre las personas que tenemos al lado

Y que no amamos lo suficiente.

Esta es una historia sobre lo pequeños que somos.

Sobre lo miserables que somos.

Esta es una historia sobre los momentos en que somos ángeles.

[...] Por eso os tengo que contar una historia sobre la música.

Y sobre el amor de dos hermanos.

557 FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág. 157. El subrayado es nuestro.

7.3.6. Intertextualidad avezada e intertextualidad cercana

Mi piedra Rosetta nos habla de la música y particularmente de un tipo que no es precisamente conocida por el común de los mortales puesto que no hablamos de un género musical de nuestra actualidad: la mayoría de referentes pertenecen a la música clásica y dentro de ésta a algunos de los compositores menos conocidos por lo que respecta a sus composiciones y a su vida. Hablamos por tanto, de Intertextualidad Avezada.

El primer compositor que aparece es Ligeti:⁵⁵⁸

Cuando te quedas solo te vienen a visitar algunas notas de Ligeti⁵⁵⁹ y el horror del mundo

El nombre de este compositor aparece cuatro veces en la obra, siempre en boca de Bruno. Si bien no se hace mención a ninguna de sus partituras, es clave en la tercera ocasión que se le menta:⁵⁶⁰

Hablaba de música. Al día siguiente de aquello, **me trajo una partitura de Ligeti. La sonata para chelo solo. Y con la partitura me trajo un libro. Y luego me habló de canciones, me cantó una canción y me contó una historia de su familia. *J'attendrai*. Me dijo que lo que le faltaba a mi música era conocer el mundo en el que esa música respiraba. Y desde ese día cada nueva partitura fue un nuevo libro. Empecé a pensar las notas, a ver lugares y personas dentro de las notas. **Empecé a darme cuenta de que somos capaces de convertir el horror en belleza. El horror del mundo en belleza, si lo hacemos de verdad, si no mentimos Si nos jugamos la vida cuando lo hacemos. Eso es lo que me enseñó el maestro Guillaume.****

558. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág.158.

559. György Sándor Ligeti fue un compositor húngaro de origen judío considerado uno de los más grandes compositores del siglo XX. No sólo es conocido en los círculos musicales clásicos, sino también por el gran público, sobre todo gracias a que el director de cine Stanley Kubrick usó sus obras como parte de la banda sonora de varias de sus películas: *2001: Una odisea en el espacio*, *El resplandor* y *Eyes Wide Shut*. También es conocida su ópera *Le Grand Macabre*.

560. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág.176. El subrayado es nuestro.

Este fragmento, encabezado por la figura de Ligeti, le sirve a nuestro dramaturgo para hablar de la obra que llevaba queriendo escribir toda su vida como dramaturgo, o que quizás sea el motivo íntimo desencadenante por el que escribe: *J'attendrai*.⁵⁶¹

Ligeti es uno de los compositores elegidos por nuestro autor para darle el alma al personaje de Bruno y a la obra, porque compone música inspirada en la muerte de un hermano en el campo de Mauthausen, hecho que lo une a la canción francesa y a la obra de J. R. Fernández.

El segundo nombre que encontramos es Guillaume. A priori Guillaume Dufay —en la duodécima escena aparece con apellido— es el maestro de Bruno.⁵⁶² Investigando vimos en el eje anterior que se refería a un compositor y músico franco-flamenco del primer Renacimiento. Y que no era, obviamente casualidad, sino un referente más dentro del trabajo de documentación de nuestro dramaturgo.

El siguiente compositor al que hace referencia sin nombrarlo directamente es Schumann:⁵⁶³ “No me gusta que la toques. Es de ese que se tiró a un río y que luego se volvió loco”. Efectivamente en el año 1854 el compositor alemán se arrojó al Rin, fue rescatado a tiempo pero su mente ya estaba perdida para siempre.

“No soy Rostropovich, pero toco en una orquesta”⁵⁶⁴ dice Victoria, refiriéndose al célebre violonchelista y máximo representante de este instrumento del s.XX.

Otro de los que apenas se aluden de forma velada es Riccardo Muti, que en la obra sólo aparece en una llamada a casa de Bruno.⁵⁶⁵ Muti es un afamado

561. Cabe aquí destacar que en el momento de publicación y estreno de *Mi piedra Rosetta* la obra *J'attendrai* sólo tenía el título pero no una redacción firme.

562. “Hice una audición con él a los catorce años y pasé casi diez a su sombra”. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág. 176.

563. *Op. cit.*, pág. 162.

564. *Íbidem*.

565. “Ciao, Bruno. Ricardo. Solo llamo para charlar. Estoy en casa. Ya sabes el número”. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág.163.

director de orquesta italiano, que entre otros, cuenta con el Premio Príncipe de Asturias de las Artes del año 2011.

De la conversación —que no oímos— con el director surge un nombre: Elgar y su opus 85. Remite exactamente al *Concierto para violonchelo en mi menor, Opus 85*; que a su vez alude a Jacqueline du Pré: mujer que murió joven y que es considerada una de las mejores violonchelistas del siglo XX, especialmente por la interpretación de esta pieza.

El siguiente caso de intertextualidad avezada que vamos a destacar no nos habla de música, sino de ciencia. Edwin Hubble, astrónomo que:⁵⁶⁶

se hizo famoso porque **descubrió que la luz de las galaxias lejanas llegaba a la tierra desplazada al rojo, o sea, con una longitud de onda más larga**, como la longitud del color rojo.

El entusiasmo de Victoria es puro desaliento en Nura.

Como si me hablaras en chino.

Lo interesante de todo esto es lo que sí vas a entender. Este efecto extraño se llama **efecto Doppler**. Tres años después, **otro científico que se llamaba Buys Ballot observó una cosa que tú puedes notar**, que tú has notado. **Cuando un tren se acerca se oye su sonido más agudo y cuando se aleja se oye más grave. Pero el ruido es el mismo**. Si fuera una sinfonía sería perfectamente reconocible, pero como si la tocasen un tono por arriba o por debajo de lo normal. El hidrógeno tiene su canto que es el espectro de emisión. Su voz es perfectamente reconocible, pero cuando se aleja suena más grave. Es la canción que cantan los elementos químicos que emiten luz en las galaxias.

[...] **Te he explicado una observación científica sobre la luz con una observación científica sobre el sonido. Lo que hace Bruno es algo que Ariel no puede oír. A él no se le pueden poner los pelos de punta oyendo a su hermano, pero sí que le puede pasar viendo bailar. Si lo que quiere saber es**

566. *Op. cit.*, pág.165. El subrayado es nuestro.

qué pasa dentro de su hermano cuando toca, puede que se acerque a eso bailando. ¿Lo entiendes, Ariel?

Estas explicaciones científicas que sin duda alguna han precisado de documentación exhaustiva,⁵⁶⁷ son totalmente desconocidas para la mayoría de los lectores/espectadores. La forma que elige J. R. Fernández para situarnos ante los descubrimientos es sencilla, hecho que diferencia el tratamiento de la ciencia en esta obra con respecto de la anterior por motivos obvios.

De este hallazgo que ayudará a Ariel a poder entender la música se derivarán dos más que nos resultan relevantes:⁵⁶⁸

Ariel camina por la sala, está nervioso, está entusiasmado. Está tocando lo imposible. Vuelve a ellas, las abraza. Deletrea un nombre.

Neil Harbisson. Es inglés. Le pasa una cosa que se llama acromo... no. **Acromatoxia.** No puede ver colores, solo blanco y negro. Lleva en la cabeza un aparato, una cámara que traduce los colores en notas. Se lo inventó él. Es músico. El verde se llama la. El azul del cielo se llama Si. El azul del mar se llama do. El violeta se llama re. El rosa se llama mi. El rojo se llama fa. El amarillo se llama sol. **Lo estudié. Pero no me sirve. Solo me sirve para traducir, pero no para lo que pasa dentro. Pero esto sí. Esto sí. Bailar. Champolion. Claro. Champolion.**

[...] Champolion. Las letras.

No sé de qué hablas. Cálmate.

Yo sí, Victoria. Menos mal que entiendo algo. **La piedra Rosetta. La vi en Londres. Champolion fue el que tradujo por primera vez una cosa escrita por los egipcios, porque encontró una piedra que tenía algo escrito en griego, en egipcio y en árabe o en latín, no me acuerdo.**

567. Sin embargo hemos considerado más oportuno hablar de ello en este eje, puesto que forma parte de ese conocimiento específico o erudito que hace a nuestro dramaturgo unir las piezas para que todo quede bien formado. De este hecho científico se pasa a hablar de la piedra Rosetta, que será la que da título a la obra.

568. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, págs. 165 y 166. El subrayado es nuestro.

En jeroglíficos, en griego y en egipcio.

En el caso del inglés Neil Harbisson, nuestro dramaturgo lee la noticia en un periódico y como en el caso de los apuntes de Fisiología e Higiene de Ángel Llorca en *La colmena científica o El café de Negrín*, se limita a transcribir la información. Pone de manifiesto el interés de J. R. Fernández por aportar ejemplos factibles a los receptores y así hacer más cercana su obra. Demuestra, a su vez, exhaustividad documental, como estamos viendo en este eje.

Al igual que la piedra Rosetta descubierta por Champollion⁵⁶⁹ abre las posibilidades a un mundo —hasta el momento de su traducción— desconocido, la danza extiende sobre Ariel la posibilidad de acercarse al mundo que habita su hermano: la música. De ahí que el título de la obra sea *Mi piedra Rosetta*, donde el “mi” juega a poseer algo que nos es necesario a cada uno y que a su vez revela que en esta obra, como el mismo autor reconoce, hay mucho de la vida íntima del que la escribe:⁵⁷⁰

He escrito desde el interior, buscando a los otros. Puede que la obra no interese, pero **era lo que tenía dentro. Hay cosas muy personales en algunos momentos de la obra.** En aquella reunión, a pocas semanas del comienzo, en que se planteó la entrada de un cuarto personaje y **el tema de la traducción como eje de la obra, jugué para explicar mis intenciones con la metáfora de la Piedra Rosetta.** Fue Sara Akkad quien sugirió utilizar esa idea en el título. **Yo tan solo añadí el posesivo. Cuando lo hice, no imaginaba que esa palabra alcanzaría otra dimensión después de dos años intensos habitando esta historia. Ahora, leyendo la obra impresa, tengo la sensación de que sería un buen mapa para conocer a ese tal Fernández. En cierto modo, me traduce, me desentraña. En pocas de mis obras he dejado tanto en el papel. Pero eso es otra historia.**

569. En la obra aparece con una sola “l”: “Champolion”.

570. “Perspectivas críticas: horizontes infinitos: experiencias y reflexiones sobre el proceso de escritura de *Mi piedra Rosetta*”. *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, Vol. 39, Núm. 2. Madrid, 2014, Páginas 461-483.

El estudio de todas sus obras, así como el conocimiento personal y cercano que nos une a nuestro dramaturgo, nos ofrecen la posibilidad de poder realizar ese mapa del que habla J. R. Fernández. *Mi piedra Rosetta* traduce al autor, lo desentraña en sus querencias dentro de la escritura, en su generosidad para con los actores y el director; el contagio del que siempre habla tras el trabajo en equipo, su afán por atacar la “normalidad” con la que la mayoría de los mortales miramos hacia otro lado ante las injusticias, la demanda acerca de la necesidad de relacionarnos y vivir con los otros, el tema de la bondad, la bonhomía, tan carente en nuestros días, los demonios que habitan en la cabeza de nuestro dramaturgo, que podemos también encontrar en cualquiera de nosotros; la sensación de que el arte le salva la vida, la irremediabilidad de escribir para no volverse loco, como confesó en una entrevista. Todo ello, y algunas cosas más, habitan esta obra. Y por este motivo la hemos elegido, considerando que cierra una etapa dentro de su escritura.⁵⁷¹ Pero no sólo por el cierre que supone, sino porque encierra en ella la posibilidad de “escribir como quiero, como me gusta”, —nos dice nuestro dramaturgo— como comentaremos más ampliamente en el apartado dedicado a la representación y a la recepción.

Vemos, pues, cómo la intertextualidad no sólo remite a músicos o a novelas, o a temas relacionados con la ciencia... La intertextualidad aquí remite a otras obras⁵⁷² de J. R. Fernández así como al propio dramaturgo.

Después de este paréntesis relacionado con el tema del título de la obra, encontramos⁵⁷³ un elemento de intertextualidad cercana. Una vez más el tema del fútbol y los deportistas que llevan a cabo este juego, a nivel mundial:⁵⁷⁴

571. Defendemos así la idea de los veinte años de escritura: 1992-2012 puesto que consideramos que cierra una etapa de escritura en la que existe una evolución muy clara desde *Para quemar la memoria* y *Mi piedra Rosetta*. Este hecho, que en su día comentamos al autor fue plenamente acogido, de manera que en uno de sus correos escribió: “De hecho, he pensado mucho en ti, en **esa idea de cierre de veinte años que me decías, porque sí que se está dando una sensación de cierre de etapa, ayudada por hechos como que *Mi piedra Rosetta* se hará en Cuarta Pared y se publicará en Primer acto, de modo que hace el mismo camino de *Para quemar la memoria*. Se cierra el círculo.**” Marzo de 2013.

572. Como veremos al final de este eje.

573. Siguiendo el orden de las escenas en la obra escrita.

574. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, págs. 166 y 167. El subrayado es nuestro.

Qué difícil es verte sonreír.

Tú decías algo sobre eso. Que **un defensa no se ríe**, o algo así.

Un defensa central no sonríe jamás. Era una frase de Rocha. Ya, como si te hablo de Confucio.

Creo que sé quién era Confucio.

Rocha era un defensa brasileño del Real Madrid. De cuando tú y yo éramos chavales. De esa edad a la que tendríamos que haber estado jugando en la calle, pero estábamos toda la tarde dándole a este chisme. **A mí me habría gustado. Bajar a la calle. Pegarle a un balón.** ¿A ti no? No, claro. Tú eres más raro que un perro verde. Pues **yo soñaba con ser Garrincha.**

Bruno mira a Victoria sin saber de qué le habla.

Garrincha. Qué lástima, **qué incultura. Garrincha era un delantero de Brasil.** Era **una historia que me contaba mi padre. Cuando le quiero hacer sonreír le pido que me cuente la historia de Garrincha.** Garrincha era un niño que **tenía mal los pies, girados hacia dentro, y tenía una pierna seis centímetros más corta que la otra. También tenía la columna torcida y cuando era niño, además, se puso muy enfermo de poliomielitis.** Fue compañero de Pelé y fue campeón con Brasil. **Brasil nunca perdió si jugaban juntos Pelé y Garrincha.** Verle jugar era tan divertido que lo llamaron “la alegría del pueblo”.

Este jugador le sirve a nuestro dramaturgo para explicar el carácter de Victoria. La referencia a un jugador que llegó a ganar tres mundiales pese a tener los pies girados hacia dentro, una pierna seis centímetros más corta que la otra y la columna torcida nos parece de otro planeta. Si uno piensa en un jugador de fútbol le viene a la mente la imagen de un atleta, una persona sin ninguna anomalía física, a priori. En su época, intuimos, serían muchos los que dirían que no valdría para jugar, y sin embargo llegó a ser elegido el mejor jugador del Mundial de Chile 1962.⁵⁷⁵ Victoria quería ser Garrincha por la manera en que éste desafió lo

575. Curiosamente el año que nació nuestro dramaturgo.

establecido y las posibilidades que su cuerpo le ofrecía, al igual que ella, que eligió el violonchelo cuando le dijeron que mejor no, por sus piernas. La actitud de lucha de nuestro personaje y sus sueños vienen reforzados por el futbolista que nuestro autor elige como elemento de intertextualidad. En este caso cercana porque remite a unos futbolistas —Garrincha y Pelé— que son fácilmente reconocidos.

Otro de los futbolistas a los que se nombra es Rocha: “un defensa central no sonrío jamás”. Nacido en 1962, Ricardo Rocha fue jugador internacional de la selección absoluta de Brasil, ganando la Copa del Mundo de Estados Unidos en 1994 ejerciendo como uno de los capitanes, donde una lesión en el primer partido le impidió jugar el torneo. Bruno dice que “un defensa nunca sonrío” en el último fragmento que hemos señalado y parece con ello justificar que su papel en el juego de la vida —usando la analogía en el fútbol— es el de defensa. No está en actitud de goleador, de líder de su vida, sino en actitud de defenderse ante los golpes, el peso de la vida e incluso de las personas. El uso de esta comparación nos ayuda a forjar más todavía el carácter del violonchelista.

Para terminar con este ejemplo de intertextualidad cercana decir que cuando Victoria dice “Qué lástima, qué incultura” llama nuestra atención. La vida no sólo está en la literatura —los libros— o en la música tocando para ti en tu pequeño rincón; la vida cuando se vive plenamente te ofrece ejemplos de personas y de sus circunstancias, de las cuales se puede aprender. Victoria le recuerda así a Bruno las muchas lecciones que se ha perdido en la vida por estar inmerso en lo que ella llama “el planeta Bruno”.⁵⁷⁶

La siguiente referencia que encontramos remite a “el comienzo del concierto de Dvorak”. Se refiere al *Concierto para violonchelo y orquesta en Si menor. 104* (1895). Es el más conocido concierto para violonchelo compuesto por Antonín Dvořák. Este compositor se caracteriza —entre otras cosas— por crear una música densa, de pocas alegrías, llena de armonías recargadas que amplían y

576. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág. 170. “Una coca cola o algo. Que llevo aquí media hora. Sigues viviendo en el planeta Bruno. Igual que entonces. Debes tener una vida interior de la hostia”.

explotan al máximo las capacidad de las mismas.⁵⁷⁷ Remite a su vez dicho concierto a Rostropovich, virtuoso del violonchelo del cual hay grabaciones tocando este concierto al que se refiere de Dvořák. Una vez más, todos los elementos unidos, llamadas de unos a otros para forjar el carácter de los personajes.

La undécima escena en la que Bruno está solo, en su casa, en esa luz entre perro y lobo, hablando en voz alta enumera compositores que nos remiten a otro caso más de intertextualidad avezada:⁵⁷⁸

La gente vive. La gente sabe y vive y hay gente buena y tú
No sabes encontrarla.
No sabes encontrarla.
Al menos, está Bach y Shumann y Ligeti.

Estos tres compositores —más Edwin Elgar que ya ha sido comentado— forjan el carácter del violonchelista. En palabras de nuestro dramaturgo:⁵⁷⁹

Los cuatro compositores que forman su alma aportan esos matices: Elgar remite inevitablemente a la que tal vez fuera su intérprete más celebre en el siglo XX, la violonchelista Jacqueline du Pré, cuya muerte joven subraya la pasión del opus 85 que ella interpretó magistralmente; **Schumann**, que se intentó suicidar y acabó sumido en la locura; **Bach**, a través del ensayo de Soler [Soler, 26,27] sobre el dolor en su música — **a mí me hirió Bach, siendo muy joven, a través de Pasolini, por lo que para mí Bach es parte de la banda sonora de mi vida** —, Beethoven inevitablemente; y **Ligeti**, que compone música inspirada en la muerte de un hermano en el campo de Mauthausen, lo que me ayuda a mostrar que la música vive en su siglo, vive en el mundo que la rodea; y me permite mencionar la canción que dará título a la obra que llevo muchos años queriendo escribir,

577. Definición que podemos afirmar gracias a la inestimable ayuda de un músico aficionado, melómano a su vez y gran conocedor de la música clásica, de Dvořák y de la vida de éste y otros compositores. Gracias a José Baixauli Vilanova.

578. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, págs.168 y 169.

579. "Perspectivas críticas: horizontes infinitos: experiencias y reflexiones sobre el proceso de escritura de *Mi piedra Rosetta*". *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, Vol. 39, Núm. 2. Madrid, 2014, Páginas 461-483.

J'attendrai. De modo que, **aunque apenas se mencionen y puede que no se interprete una nota de estas piezas en la representación, su importancia en el alma de la obra, en la temperatura emocional de los personajes, es importante.**

De estos cuatro compositores atravesados en sus vidas por el dolor cabe aquí destacar a Bach, al que Bruno considera un dios y relaciona con Federico García Lorca:⁵⁸⁰

No quiero mezclar a Bach con otra cosa.

Hay gente capaz de comer o de viajar.

Hay gente que folla con la música de Bach de fondo.

Deberían obligar a la gente a escuchar a Bach con los ojos cerrados.

Debería ser un mandamiento.

“Oirás a Bach con los ojos cerrados.”

Algunos usan a Bach para algo que vale la pena.

Federico García Lorca ponía un disco de Bach cuando escribía.

Ponía el mismo disco, una y otra vez, durante horas.

Ponía un disco con la cantata 140 de Bach y escribía Bodas de sangre.

Se reafirma a través de este elemento de intertextualidad que mezcla ambos tipos —avezada y cercana— la necesidad de la comunión entre las artes. Si en *La colmena científica* o *El café de Negrín* defendía la importancia de no deslindar las ciencias de las letras, aquí nos habla de la importancia de todas las artes en su conjunto. A Bruno le sirven ciertos libros para entender el trasfondo en que fueron compuestas las obras de los grandes compositores de la Historia de la Música; a Federico García Lorca le sirvió Bach para escribir una de las obras más dramáticas de su repertorio. Cabe aquí destacar que Bach atraviesa la vida no sólo de nuestro dramaturgo, de Lorca, o del personaje de Bruno, sino que los músicos a los que hemos consultado coinciden en afirmar que “Bach es el número uno”.⁵⁸¹

580. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, págs.168 y 169. El subrayado es nuestro.

581. A este respecto cabe destacar la *Pasión según San Mateo* de J.S. Bach interpretada por la Orquesta Sinfónica de Málaga los días 10 y 11 de abril de 2014 en el Teatro Cervantes de la misma ciudad. En esta ocasión uno de los músicos consultado tocaba –Raúl Baixauli- y el otro –su padre, al

El siguiente ejemplo de intertextualidad es cercana, pues nos habla de Reagan. El presidente estadounidense de dos legislaturas —1981-1989— se caracterizó por poseer una fe optimista en la bondad de las personas. Refiere aquí nuestro dramaturgo a una de las frases célebres del ex presidente en relación a su ideología contraria al intervencionismo estatal reflejada en "las nueve palabras más peligrosas en inglés son: yo represento al Gobierno y estoy aquí para ayudarlo". Esta cita, que más que probablemente no será reconocida por muchos, la rescata Victoria para hablar de sus nueve palabras más peligrosas: "deja que te ayude que tú sola no puedes". Vemos, pues, una vez más cómo la intertextualidad que viene precedida de una exhaustividad documental, sirven a nuestro dramaturgo en su propósito.

La elección por parte de Victoria de las cinco sonatas para chelo y piano de Beethoven muestran una vez más el tributo que J. R. Fernández hace a la música a través de esta obra. *Mi piedra Rosetta* —la música que en esta obra se refiere— podría formar parte de la banda sonora de la vida de nuestro dramaturgo, sin lugar a dudas.

Para el bis del concierto Victoria dice haber elegido *Después de un sueño*, de Fauré. Consideramos que nuestro dramaturgo se refiere a una transcripción y posterior interpretación que hace Pau Casals para chelo.⁵⁸² Escrita por el compositor francés a la edad de treinta años tras su separación de Marianne Viardot, la canción está basada en unos textos toscanos *Sérénade Toscane* que más tarde fueron adaptados al francés por su amigo Romain Bussine; esta adaptación atiende a la importancia que Fauré le daba a las palabras para el sentimiento musical de la obra.

Una de las conversaciones más profundas acerca del veneno del arte lleva a Victoria y a Bruno a hablar de El mal de Sthendal: es una enfermedad psicósomática que causa un elevado ritmo cardíaco, vértigo, confusión, temblor,

que hemos referido en la nota 573, que escuchaba entre bastidores, afirma que una joven espectadora "pasó todo el concierto llorando", atravesada por la música.
582. La obra estaba pensada originalmente para piano y voz.

palpitaciones, depresiones e incluso alucinaciones cuando el individuo es expuesto a obras de arte, especialmente cuando éstas son particularmente bellas o están expuestas en gran número en un mismo lugar. Bruno dice haberlo padecido:⁵⁸³

Pero tú a veces sí lo consigues.

A veces sí. **Y eso te envenena más.** Yo lo logré una vez. **Y he estado cuando lo han conseguido otros. El mal de Sthendal.** Yo lo sentí una vez. **Maazel, dirigiendo.** Un bis. En Madrid, en el Auditorio. **La obertura del tercer acto de Lohengrin.** Salí mareado de allí. Salí llorando. **Y yo logré que otra persona sintiera eso. Desde entonces, espero que vuelva a pasar.** Un día me di cuenta de que me mentía. **No soy yo quien logra el mal de Sthendal,** Es quien oye la música. **El veneno está dentro de cada uno. La emoción está en el que escucha.** No debes buscar. Debes estar abierta. **Tocar escuchando.**

Nombra además aquí a Maazel: famoso director sobre todo por la dirección de los conciertos de Año Nuevo de la Filarmónica de Viena. También aparece el nombre de una obra de Wagner: *Lohengrin*, ópera romántica en tres actos con música y libreto en alemán. Destacan principalmente sus óperas (calificadas como «dramas musicales» por el propio compositor) en las que, a diferencia de otros compositores, asumió también el libreto y la escenografía. Sin duda éste es el motivo por el cual nuestro dramaturgo hace mención indirecta al compositor alemán.

La conversación entre ambos violonchelistas nos lleva a otras referencias importantes:⁵⁸⁴

Esto no necesita ser limpio, ni bello. **Es verdadero. Decimos que es bello porque nos duele. El descendimiento de Van der Weiden es bello porque ese dolor es verdadero. Goya es bello, todo Goya.** Incluso lo que escondió porque no sabía dibujarlo. En sus manos mal pintadas está él. Eso es lo que vale la pena.

583. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág. 172. El subrayado es nuestro.

584. *Op. cit.*, pág.172. El subrayado es nuestro.

El descendimiento de la cruz de Van der Weiden, en el que se ven los rostros de dolor ante la muerte de Jesús, emociona; Goya es uno de los pintores que más aparece en las obras de nuestro autor —como personaje entre otros ejemplos, por lo que no merece que insistamos más en él, simplemente decir que aquí habla de un límite en un artista grande, para poner de relieve la necesidad de la verdad en el arte, más allá de la belleza.

La decimosexta escena nos muestra a Ariel bailando sin tino, agitado y de repente comienza a contar un sueño.⁵⁸⁵ El sueño remite a un pasaje de una obra de teatro: *Sumario de la muerte de Kleist*, de Alejandro Tantanian. Éste se asoma a la vida personal del dramaturgo Heinrich von Kleist a través de la lectura del libro de ensayos *El vuelo del vampiro* del francés Michel Tournier. Este ensayista articula los textos de las cartas que Kleist y Henriette Vogel —la mujer con quien el poeta se mató a orillas del lago Wannsee— enviaron antes de su muerte, y las actas del sumario del forense así como notas periodísticas de la época. Este dramaturgo argentino siente que en esos materiales se encierra una obra, una situación dramática potentísima que despierta en él el impulso de escribir. Hecho que une a este escritor de teatro con nuestro autor.

La canción *Blue Valentine* de Tom Waits se funde con las letras que escribe Ariel en el suelo: “Te echo de menos” para que Nura las baile. Este elemento de intertextualidad cercana ayuda a marcar el momento de tristeza de la bailarina por el novio que está lejos. A través de dos intervenciones de Nura hablando sobre su novio emite una crítica social a lo que está pasando en nuestro país actualmente. Como hemos defendido, J. R. Fernández es un escritor que se preocupa por su tiempo y especialmente posa su atención en los jóvenes, en qué significa ser joven en cada época. En esta obra la situación sigue igual de estancada o peor que la que nos contaban los personajes de *24/7* pieza que forma parte de la *Trilogía de la juventud*. “Nos vendieron” que había que estudiar, formarse... y aquí estamos formados y sin trabajo o emigrados lejos de la tierra que nos es propia y en la que viven amigos y familiares.

585. *Op. cit.*, pág. 173.

Siguiendo con el tema de la crítica, encontramos la denuncia que hace Victoria hacia el Estado, quien debería proporcionarle una asistencia para poder salir de casa, para poder moverse, porque la accesibilidad es cosa de utopía:⁵⁸⁶

Nunca te lo habías preguntado. Cómo salgo de casa. **Cómo salto para subirme a las aceras y a los portales con escalón. Pues pago un asistente,** que me ayuda a llegar hasta tu puerta y que volverá cuando lo llame. **Lo pago porque en este país tan cojonudo no estoy lo suficientemente jodida como para que me lo ponga el Estado. Y cuando no lo puedo pagar me quedo en casa.** Y me invento que tengo que estudiar una partitura y me meto en mi habitación, para que mis padres no se sientan mal. Porque ellos no pueden con su alma, pero tienen mala conciencia porque no pueden con su alma y cada vez que viene mi asistente a recogerme piensan que tenían que hacerlo ellos pero no tienen ni puta gana y en el fondo es un alivio no tener que salir a la calle. **Y todo eso pasa todos los días. Y mi vida se va gastando y la vida de la gente que quiero se va gastando.** Gracias por preguntar. [...]

Nuestro dramaturgo hace esta crítica a través de una reflexión que quizás pocos de los lectores/espectadores nos hemos hecho alguna vez. El que no necesita ayuda para moverse por una ciudad cualquiera no se para a preguntarse estas cuestiones; por eso lo hace él, porque pone el foco en aquello que aparentemente damos como normal, cuando no lo es.

La mayoría de elementos son de intertextualidad avezada. Victoria se emociona al conseguir llegar a tocar escuchando, como le dijo Bruno. Y es aquí cuando nombra a Casals, Rostropovich —de los que ya hemos hablado— y a Janos Starker: violonchelista que perdió a sus hermanos fusilados a manos de los nazis y que pasó tres meses en un campo de concentración. Por tanto, otro músico más que se une al dolor y el horror del mundo; elegido por nuestro dramaturgo porque “para la temperatura emocional de los personajes, es importante”.

586. *Op. cit.*, pág. 171. El subrayado es nuestro.

Hasta aquí hemos hablado de los elementos de intertextualidad avezada y cercana. Ahora veremos ciertos elementos de intertextualidad con otras obras de J. R. Fernández. Según sus propias palabras:⁵⁸⁷

Si había, hasta este momento, un texto que mostraba qué tipo de literatura dramática sentía como más cercano, ese era *La tierra*.

De momento, **une a los dos textos un detalle no pequeño**. Ya he mencionado la fecha de inicio del proyecto, septiembre de 2010; es conocida la fecha del preestreno en la Universidad Carlos III, diciembre de 2012, así como la del estreno en la sala Cuarta Pared, abril de 2013. Esto ya significa **un dato importante: por primera vez en años, pude escribir sin prisa, midiendo y pesando las palabras con paciencia, pudiendo buscar un modo de escritura más elaborado, lo que me ha llevado a una forma personal que ya se podría reconocer en *La tierra***. Esto, creo, indica un enorme respeto a mi trabajo por parte de la compañía y una gran confianza en el futuro resultado que se tradujo en **ajustar los tiempos de la producción a las necesidades de la escritura**.

Obviamente nosotros ya habíamos notado la presencia de elementos comunes entre *La tierra* y *Mi piedra Rosetta*. La información relevante acerca de cuánto tiempo dedicó en la escritura de esta que nos ocupa nos remite ineludiblemente a los años de elaboración de aquélla. En ambos casos, justamente, le permite pesar cada palabra, de ahí que insistamos tan vehementemente en este elemento de su dramaturgia; le permite saborear y jugar con las posibilidades del lenguaje, como ya explicamos en el estudio de la obra finalista del Premio Tirso de Molina 1998.

La manera de empezar bajo la fórmula “Esta es una historia” es uno de esos elementos que une a ambas obras, pero aquí sólo lo citaremos y el estudio corresponderá al siguiente eje.

587. “Perspectivas críticas: horizontes infinitos: experiencias y reflexiones sobre el proceso de escritura de *Mi piedra Rosetta*”. *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC., Vol. 39, Núm. 2. Madrid, 2014, Páginas 461-483. El subrayado es nuestro.

Existen elementos o frases que nos recuerdan a otras de sus obras, en especial a las que tratamos en este estudio de Tesis:⁵⁸⁸

Ariel escribe letras. Nura sigue sus movimientos, tal vez sigue su trazo con los pies, tal vez repite y estiliza alguno.

Esto que sucede en la décima escena nos lleva a la escena de Don Quijote enseñando a Sanchica a escribir su nombre en *Yo soy Don Quijote de la Mancha*.

Otro momento a destacar en la obra es cuando Victoria habla de su infancia en la playa:⁵⁸⁹

Yo pasaba los meses de junio en la playa. En el norte. Sentada en las dunas, para poder tener la espalda apoyada y no caerme. Lo que más me gustaba era cuando empezaba a llover. Las primeras gotas. Desde que caían las primeras gotas hasta que llegaban a la duna y me recogían. Las primeras gotas de la lluvia en mi cara y las primeras gotas en la arena. Y el olor.

Estas palabras nos recuerdan a las de Nina en su relato sobre lo que más echa de menos.⁵⁹⁰

Y el elemento final que vemos en todas las obras que nos ocupan —a excepción de *La colmena científica o El café de Negrín*: “VALE”.

Como conclusión a este eje sólo nos resta decir que J. R. Fernández consigue crear a través de todos los elementos de intertextualidad varias cosas: el clima de la obra, la temperatura vital de los personajes, los descubrimientos que ayudarán al cambio en Ariel y a la solución del conflicto de éste para poder entender la música de su hermano Bruno. Y de cómo Bruno es un ser que a través de la música se nos desentraña, la posibilidad de hacernos visible el interior de su alma cansada. Porque como a Monte, o a Nina, le pesa la vida.

588. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág. 168. El subrayado es nuestro.

589. *Op. cit.*, pág. 170.

590. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Nina*, Caos Editorial, Madrid, 2007, Página 31.

7.3.7. Simbología/Evocación poética a través de las didascalias. Evolución a lo largo de estos veinte años de escritura

La obra que nos ocupa se estructura en **veintiséis**⁵⁹¹ **escenas cada una precedida por una larga descripción que nos parece reductivo definir acotación**. En efecto si nuestro autor aprecia la posibilidad de usar las indicaciones escénicas como un diálogo con el director, **aquí se dirige al público con largos textos [...]** **Las largas acotaciones no sólo describen el espacio escénico, sino que lo interpretan [...]** También sirven para describir el carácter de los distintos personajes.⁵⁹²

Ya habíamos apreciado y comentado el carácter descriptivo de las didascalias —en cuanto a la psicología de los personajes y a un mundo que deben habitar— en otras obras; ⁵⁹³ sin embargo aquí nuestro dramaturgo va más allá:⁵⁹⁴

Como en *La tierra*, **la importancia de las acotaciones es fundamental. En *La tierra* se trataba de una búsqueda, de una intuición: probé una forma que pensé que podía ser útil como diálogo con los otros creadores**. No indico cuestiones de puesta en escena, sino que ofrezco un país para que ellos lo habiten, para que traduzcan mis signos desde sus oficios. Así, hablo de lo que les pasa a los personajes, de lo que callan, de lo que mienten, y esas propuestas han recibido por parte de los actores el calificativo que yo más deseaba: “útil”. Les ha servido saber lo que su personaje veía a través de una ventana o cuánto le dolía la risa de otro, para meterse en su piel. Con la experiencia de *La tierra*, **en *Mi piedra Rosetta* he ido un poco más allá, al proponer imágenes para la coreografía y para la composición musical en esas acotaciones. Lo he hecho porque quería escribir de ese modo; lo he podido hacer porque sabía qué excelentes artistas iban a tomar esas palabras como punto de partida para convertirlas en música y en movimiento**.

591. Cuando leemos el texto hay una escena numerada como 0, puesto que no hay nadie en el escenario, pero para el lector puede ser pensada como escena, no como acotación.

592. “«Mi piedra Rosetta» de José Ramón Fernández o la mirada al otro”. *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* núm. 18. Alicante, 2013. Págs. 37 y 38. El subrayado es nuestro.

593. Sobre todo en *La tierra* y en *Nina*.

594. “Perspectivas críticas: horizontes infinitos: experiencias y reflexiones sobre el proceso de escritura de *Mi piedra Rosetta*”. *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC., Vol. 39, Núm. 2. Madrid, 2014, Páginas 461-483. El subrayado es nuestro.

El tema de las didascalias en la mente de nuestro autor siempre va unido al equipo que llevará a cabo la puesta en escena de su obra. Aunque *La tierra* no fue un encargo, dijo haber escrito con la libertad que da el saber que las complejidades del texto serán perfectamente resueltas por el director. Esa confianza es la que le permite escribir como quiere, sin cortapisas, sin límites —más allá de la duración.

A continuación pasaremos a comentar las acotaciones en la obra que nos ocupa, atendiendo en primer lugar a la descripción que incluye antes de la *dramatis personae*.⁵⁹⁵

Esta es una historia de amor.

Una historia sobre el amor de un hermano.

Esta es una historia sobre las palabras.

Esta es una historia sobre la belleza.

Esta es una historia sobre las personas que **tenemos** al lado

Y **no amamos** lo suficiente.

Esta es una historia sobre lo pequeños que **somos**.

Sobre lo miserables que **somos**.

Esta es una historia sobre los momentos en que **somos** ángeles.

Os quiero contar la historia del día en que conocí el silencio.

Si tuviera el barro y la niebla **os podría decir** aquí tenéis el barro y la niebla.

No os puedo decir aquí tenéis el silencio.

Tampoco puedo hacer que lo comprendáis.

No lo podéis comprender y yo tampoco.

Pero puedo contaros la historia de Ariel.

Ariel buscó la música en el silencio para poder abrazar a Bruno.

El silencio no es lo que pasa cuando no hay ruido.

El silencio solo se puede encontrar en la música.

Por eso os tengo que contar una historia sobre la música.

Y sobre el amor de dos hermanos.

595. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág. 157. El subrayado es nuestro.

Lo primero que nos llama la atención es la estructura “Esta es una historia.” Ya habíamos comentado que aparecía como sugerencia de inicio en *La colmena científica o El café de Negrín* —“Esta historia podría comenzar”— y que a su vez remitía a *La tierra*, al célebre y famoso inicio: “Esta es una historia de la tierra y el cielo.” En esta ocasión utiliza esa estructura hasta seis veces como precedente de lo que vamos a encontrar en la obra, para ponernos en situación, para que nos adentremos en la magia del relato:⁵⁹⁶

Como en *La tierra*, empiezo con un breve texto, que no tiene por qué ser dicho sobre el escenario, que comienza con la frase “Esta es una historia...” Creo que **es importante atender a este signo porque marca mi intención respecto al receptor de mi escritura.** El receptor de mi escritura es **una persona — los artistas que van a montar la obra, o alguien que la lee para sí — que va a entrar en un lugar para habitarlo.** Por ello, **utilizo las palabras mágicas que lo sacarán de su mundo para entrar en otro diferente. Planteo el mismo pacto de *érase una vez*: “déjame que te cuente una historia, entra en esa historia y hábitala”.** En muchas conferencias, entrevistas, etc, he tratado de compartir la idea de que **el teatro se relaciona de una manera especial y única con otra actividad humana: los sueños.** Cuando soñamos, no miramos, estamos ahí, dentro. Vemos y oímos las cosas en el momento en el que suceden, estamos ahí. **Los cuentos que usaban ese código nos hacían vivir dentro de ese lugar. Eso es lo que busco.**

Efectivamente, de los encargados de la puesta en escena dependerá que estas palabras iniciales sean dichas en la representación o no. La total libertad que les otorga nuestro dramaturgo a este respecto es, como hemos comentado e insistido, producto de la confianza en los otros.

Lo segundo que llama nuestra atención de este inicio elegido por J. R. Fernández es que se dirige a un tú —que suponemos es el lector/espectador, amén de los actores. También utiliza la primera persona del plural inclusivo para

596. “Perspectivas críticas: horizontes infinitos: experiencias y reflexiones sobre el proceso de escritura de *Mi piedra Rosetta*”. *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC., Vol. 39, Núm. 2. Madrid, 2014, Páginas 461-483. El subrayado es nuestro.

ponerse él dentro del colectivo: “las personas que tenemos al lado/ y no amamos lo suficiente. [...] lo pequeños que somos/ sobre lo miserables que somos.”

Sirvan estas palabras como ejemplo de la primera persona del plural y pasemos al tú colectivo: “os quiero contar / [...] no lo podéis comprender y yo tampoco. / Pero puedo contaros la historia de Ariel / [...] Por eso os tengo que contar una historia sobre la música.”

Estas palabras pueden no ser dichas en el escenario, pero insistimos en la importancia que desde nuestro punto de vista como estudiosos de la obra tienen. El espectáculo resultante de omitir estas frases puede ser excepcional, pero sin duda alguna el lector gana con ellas, en calidad, en belleza, en sostener —en esta obra más que nunca— el corazón de nuestro dramaturgo en esas sílabas.

La primera didascalia extensa es la primera escena. De hecho el personaje que aparece, Nura, no articula palabra. Es su cuerpo el que hace presencia y debe transmitir:⁵⁹⁷

1. Una bolsa de hielo.

Tus ojos ven una gran pared de cristal. Tus ojos ven también una pared de espejo atravesada por una barra de madera. Tus ojos ven lo que hay detrás de la pared de cristal. Tus ojos ven un bosque bañado por un sol dulce, la falda de una montaña, un poco de cielo azul, de ese color azul que hace pensar que la vida es hermosa o que puede ser mejor mañana. Ahora tus ojos ven a Nura en la sala de baile, dentro de la pared de cristal. Tus ojos ven que Nura baila. Nura baila una música llena de líneas rectas, llena de aristas. Difícil. Nura baila y pelea. Con la máxima concentración. Nura baila una música que tal vez solo suena en su cabeza. Una música que tensa su cuerpo, que lo estira. Nura se resiente de su lesión. Se detiene. Aprieta un vendaje, tal vez en la rodilla. Vuelve a bailar. Se sienta. Se aplica hielo y mira al bosque. Sus ojos están repasando cada gesto de la coreografía, mientras se bañan en la luz de oro del atardecer.

597. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág.158. El subrayado es nuestro.

Las palabras que hemos destacado responden a dos motivos: “tus ojos ven” está claramente dirigido al lector, sin lugar a dudas. El hecho de decir “sus ojos están repasando [...]” al final de la didascalia lo refuerzan. El segundo motivo es que las palabras subrayadas no pueden ser representadas, son de esas “imposibles”: “la falda de una montaña, un poco de cielo azul, de ese color azul que hace pensar que la vida es hermosa o que puede ser mejor mañana.” No negamos el que la actriz pueda estar pensando en estas palabras mientras baila, pero de manera imposible alguien verá en su gesto o en su mirada la imagen que evoca esta didascalia, pura poesía.

La segunda escena se titula “Estoy bien”. Cada escena tendrá un título, que sin duda alguna es para el regocijo o gusto del lector. Por tercera vez se refiere a un tú que remite al lector —y espectador dependiendo de la decisión del director del espectáculo. Leemos:⁵⁹⁸

Tus ojos podrían ver una casa. Tus ojos podrían ver esa casa por la noche. Podrías sentir frío. Podrías estremecerte por el primer frío del final del verano. Entonces te darías cuenta de que alguna de las puertas de cristal está abierta. De que la brisa de final del verano infla las cortinas, como fantasmas cansados. Te darías cuenta de que detrás de esa pared de puertas de cristal hay un jardín oscuro. Tus ojos se acostumbran y comienzan a recorrer los muebles, los libros. Se detienen en el violonchelo, que se deja acariciar por la poca luz que lo alcanza. Tus ojos descubren a Bruno.

*Bruno deambula por la casa. Mira por el ventanal. Tus ojos ven a su hermano. Tus ojos ven los ojos de Ariel mirando a Bruno. **Vigilando a Bruno por la noche.***

El uso en este caso del condicional “podrían” recuerdan al utilizado en *La colmena científica* o *El café de Negrín*: “Esta historia podría...” y por tanto sugiere. Al lector le van dando pistas, como si dormido le narrasen el sueño que vive —lo que considera nuestro dramaturgo que une a los sueños y al teatro. Esas pistas, esas indicaciones nos ayudan fuertemente a entrar en la magia que se esconde. Las

598. *Op. cit.*, pág. 158. El subrayado es nuestro.

palabras “podrías sentir frío” o “la brisa de final de verano infla las cortinas, como fantasmas cansados” es una imagen bella, que va más allá, que no puede ser interpretada.

*Los ojos de Bruno vuelven a mirar lo oscuro. El lugar **donde la luz mostraría árboles cuidados**, con hojas de un verde que juega con el negro. **Tus ojos ven de qué manera pesa el silencio.***⁵⁹⁹

Es un tipo de didascalía que resulta imposible de transmitir al máximo. Sin embargo le sirve a nuestro dramaturgo para poder hablarnos del peso del silencio. Para que reflexionemos, porque esta frase te hace pensar.

La siguiente acotación que queremos destacar se encuentra en la cuarta escena:⁶⁰⁰

***Tus ojos ven cómo los ojos de Victoria se asoman a la fotografía** y dejan de fingir buen humor por un momento **y se llenan de miedo y de tristeza y tal vez de rabia y se pueblan con el amor que tiene y tuvo por su amigo.** Los ojos de Victoria miran a Ariel y parece que se ha terminado el capítulo de las bromas.*

Didascalías como ésta son necesarias porque nos ponen en antecedentes. Victoria siente amor por su amigo, lo leemos por primera vez en palabras que no van a ser dichas en el escenario. Deducimos, más tarde se confirma con un monólogo de Victoria, que está enamorada de él. Los espectadores, pues, lo descubrirán más tarde.

El título de la quinta escena: “Silencio de piedra” ya es significativo por sí mismo. Encontramos la siguiente acotación:⁶⁰¹

599. *Op. cit.*, pág. 158. El subrayado es nuestro.

600. *Op. cit.*, pág. 160. El subrayado es nuestro.

601. *Op. cit.*, pág. 161. El subrayado es nuestro.

*Han pasado unas horas. Hay **una luz rara en el jardín, esa luz absurda de la luna llena en un jardín sin luces.** Tus ojos ven a Ariel. Tus ojos no habían visto, hasta ahora, la risa de Ariel.*

Como hemos señalado al principio de este eje, las descripciones que elabora J. R. Fernández son las de un mundo íntimo, propio, pensado para que el lector, los actores y en cierta medida los espectadores, lo habiten.

En la misma escena leemos que:

Ariel se sienta frente a él [Bruno]. En el suelo. Como hacía cuando eran pequeños". Y así "Ves la mano izquierda de Bruno caminar, bailar sobre el mástil. Ves su muñeca derecha acercarse como las olas. Oyes la música como la oye Ariel. Es decir, el silencio. Un silencio de piedra.

Esta didascalia nos exige ponernos en el papel del hermano; hecho que puede que se le escape a algún espectador, si bien entendemos que el teatro demanda disposición abierta ante el juego que propone.

En la sexta escena, que lleva por título "El club de la lucha"⁶⁰² Nura y Victoria comen y charlan acerca de la distancia que separa a la bailarina de su novio. Después de la confesión íntima que hace Nura, leemos:⁶⁰³

*Guardan silencio, como si dejaran que lo que ha dicho Nura se disuelva, **porque a veces da vergüenza enseñar el corazón, ponerlo en la mano de otro.***

Las palabras que hemos destacado son una reflexión preciosa acerca de lo que significa abrirse a los demás, al otro —tema capital de esta obra— y por tanto, se pierde en la representación.

602. *Op. cit.*, pág. 163.

603. *Íbidem.*

“Segundo asalto” es el título que da nombre a la séptima escena, en la que Victoria vuelve a la carga en su afán de conseguir que Bruno acceda a ayudarla con un concierto que sabemos que es inventado. Leemos:⁶⁰⁴

Tus ojos ya conocen la casa de Bruno y Ariel, la hora de perro y lobo donde no se sabe si se está vivo o se está muerto. Tus ojos ya conocen los ojos de Victoria y la sonrisa de Ariel.

Es la segunda ocasión en la que leemos “la hora del perro y lobo” ahora con la información añadida de “donde no se sabe si se está vivo o se está muerto”. Esta expresión y la explicación que la acompaña son determinantes en la composición del carácter de Bruno. Como explicamos en su momento no sólo el hecho de remitir a una hora que es transición entre el día y la noche como si fuese la transición entre la vida y la muerte. Por tanto, es relevante en el carácter del violonchelista y parte de su significación, como en otras obras, la encontramos en la didascalia. Reside aquí, una vez más, una ventaja para el lector, al cual le quedará perfectamente acotado el ciclo del día entre Nura y Bruno, entre las ganas de vivir y el peso de la vida.

La octava escena: “El efecto Doppler” comienza con una didascalia imposiblemente extraordinaria:⁶⁰⁵

Nura baila para su chico. Su baile dibuja una música que es como un camino de arena entre helechos, un camino con una sombra suave y un calor dulce de verano, que sube y baja y tuerce a un lado y a otro y uno espera que detrás de cada curva llegue el mar y una luz que le ciegue los ojos.

Mencionamos particularmente esta acotación porque es de éstas a las que nuestro autor se refería que están destinadas especialmente a los encargados de la coreografía y música, que en su mayoría es original creada especialmente para *Mi piedra Rosetta*. Como lectores nos viene a la mente la búsqueda del descanso en un lugar desconocido, la búsqueda de la tranquilidad después de un largo camino;

604. *Íbidem*. El subrayado es nuestro.

605. *Op. cit.*, pág. 164. El subrayado es nuestro.

puede que muchos de los que lo lean se vean a sí mismos de vacaciones en una isla desconocida hasta ese viaje, como puede ser Menorca o Cerdeña, por poner dos lugares a los que nos hemos transportado con estas palabras. A la bailarina encargada de realizar la coreografía⁶⁰⁶ le sirvieron para el espectáculo y su interpretación.

La siguiente acotación de esta escena dice:⁶⁰⁷

[...] *Nura pone una música que dice que hay días alegres en los que no te importa que te quemee el sol porque parece que te está moviendo sin que tú quieras, que te está sacudiendo lo feo para que se te caiga como caen las hojas secas.*

Con la representación veremos que esa música elegida es “Cheek to cheek”, que irremediablemente nos lleva a Fred Astaire y Ginger Rogers flotando, pues parece que sus pies apenas rozan el suelo, en la película *Top Hat*.

Ariel entra, ve bailar a Nura y Victoria; ésta le dice que le ha contado a su amiga que él quiere poder entender lo que hace su hermano. Ante esto se ve traicionado y huye hasta que Nura lo alcanza. En esta secuencia leemos:⁶⁰⁸

Ariel no entiende. Ariel no sabe por qué ha tenido que contar eso. Ariel desconfía. Siempre ha sido así. No confía en lo que dicen los otros, no sabe qué dicen si no ve sus caras y desconfía. Aprendió a desconfiar cuando era un niño. Sigue siendo el muchacho que no sabe si tiene delante a amigos o a hijos de puta. Cree que eso le pasa por ser sordo. No sabe que eso le pasa a todo el mundo. Ariel da media vuelta, se dirige a la salida.

[...] *Nura corre tras él, le coge del brazo. Ariel mira a Nura a los ojos. En los ojos de Nura entiende que no puede pasar nada malo. [...]*

606. Patricia Ruz creó su baile a partir de acotaciones como ésta para la representación. J. R. Fernández ya sabía quién iba a ser la actriz-bailarina y coreógrafa del espectáculo cuando escribía estas líneas que ahora nosotros comentamos. Cabe destacar que si bien el baile puede ser sugerente, no estamos de todo convencidos en asegurar si el baile consigue transmitir esa sensación que sí nos han aportado –particularmente en nuestro caso– las palabras.

607. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág.164. El subrayado es nuestro.

608. *Op. cit.*, pág. 165. El subrayado es nuestro.

Dos didascalias que son de relevante importancia porque configuran plenamente aspectos de la personalidad de dos de los personajes. De un lado el de Ariel que “cree que eso le pasa por ser sordo. No sabe que eso le pasa a todo el mundo”. Con esta afirmación nuestro dramaturgo nos hace reflexionar acerca de nuestra relación con los otros. Puede que pensemos que una persona que no puede oír es muy distinta a nosotros y que esa persona a su vez se sienta alejada por su diversidad funcional sensorial en concreto; sin embargo lo que se pone de manifiesto tras estas palabras es que, de diferentes maneras, “todos estamos solos en el mundo”.⁶⁰⁹

Por lo que respecta a Nura, su personaje transmite bondad desde lo más hondo de su ser: “Ariel mira a Nura a los ojos. En los ojos de Nura entiende que no puede pasar nada malo”. Ariel se ha asomado al alma de la bailarina a través de sus ojos.⁶¹⁰

La décima escena se inicia con una didascalia que describe el mundo de la sala de estudio de Nura, sin embargo queremos destacar y analizar otra:⁶¹¹

*Nura sonrío. **Cuando Nura sonrío, la vida se vuelve un domingo por la mañana.***

Pura poesía. La poesía que nos traslada una imagen que cada uno vivirá de una manera, porque las personas tenemos diferentes imaginarios. Sin embargo sí transmite paz, tranquilidad, calma, quietud, sosiego, como si el tiempo se detuviese a invitarnos a parar y disfrutar del día. Esta didascalia es importantísima en la definición de la personalidad de Nura, porque con ella las cosas funcionan con facilidad, no hay que esforzarse. Es como un terreno de seguridad en el que apoyarse y poder disfrutar de la vida; como un domingo por la mañana.

609. Vid cita 508.

610. Los ojos son las ventanas del alma. Una mirada pura, limpia, honesta, dulce, que transmite tranquilidad, verdad, bondad y quietud de espíritu es lo que nos aporta esta didascalia con respecto a la personalidad de Nura. De ahí que destaquemos su importancia.

611. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág. 168. Otra que encontramos en la misma escena. El subrayado es nuestro.

De vital importancia es la undécima escena, que no sin intención lleva por título: “Entre perro y lobo”. En ella leemos una didascalia dirigida claramente al lector o espectador —este último sólo en el caso en que se decida verbalizar o mostrar a través de algún recurso— la didascalia:⁶¹²

Está cayendo la noche. Tus ojos ya saben que se acerca la hora de Bruno, que se terminó la hora de Nura. Tus ojos ya conocen la casa y esa luz entre perro y lobo. Bruno está solo en la casa. Aplica la resina al arco, con mucho cuidado, con lentitud, como se acaricia la espalda de alguien a quien se ha amado muchos años.

Nuestro dramaturgo presupone una interiorización por parte del lector y/o espectador en este juego de contrastes y contrarios en el que se convierten los dos espacios en que sucede la obra. De hecho la escena anterior—sucede en casa de Nura, por lo que pasamos de la luz de oro de la tarde, a la luz rara de entre perro y lobo que anuncia la noche. Este tránsito y paso de la noche al día y del día a la noche, que ya hemos destacado cuando hablábamos del espacio, nos es explicado y desentrañado a través de las acotaciones. El espectador de la representación advertirá los cambios de iluminación y el marcado sentido melancólico del rostro, el gesto del actor que encarne a Bruno; sin embargo el lector tiene en su poder una bella expresión que ya nunca le abandonará: “entre perro y lobo”.

Hay escenas de tránsito que parece que sólo pretenden iluminar la estancia como marcando el ritmo noche/día, luz, tarde/noche que acabamos de comentar. Porque las escenas en que aparece Nura sola en su estudio —1, 12, 18— nos sirven para aliviar nuestro ánimo, para “salir” momentáneamente del dolor que encierra en sí y que nos transmite la ausencia de luz en Bruno. Como en la música, cuando después de un agitado *Prestissimo* en el que pierdes la respiración y te invade la tensión, llega el *Adagio* que te permite recobrar el ritmo de inspirar-espigar y sentir el recorrido del aire hinchando tus pulmones, instalando de nuevo el sosiego en tu ser. J. R. Fernández es consciente de esta necesidad y nos traslada a unos y otros momentos mediante las didascalias.

612. *Íbidem*. El subrayado es nuestro.

Reafirma nuestras palabras el título de la decimotercera escena: “De noche”. Y a ello ayuda, como hasta ahora, la acotación inicial que nos describe el lugar — suma de espacio y tiempo— para ser habitado:⁶¹³

La misma casa, casi la misma hora. La misma luna. [...] Tus ojos ven los ojos de Victoria y los de Bruno que se miran. Hace ya algún rato que se han reconocido, que han vuelto a encontrar el camino de mirarse. Han vuelto a la calma de quien se siente a salvo. De quien sabe que el otro es un amigo.

La importancia de esta didascalia reside en las diez primeras palabras, en las dos primeras frases. “La misma casa” que ya has imaginado —lector— o visto —espectador; “casi la misma hora”, aquí el lector cuenta con ventaja porque se insiste más en la hora, denominada como “entre perro y lobo”; “la misma luna” remite a la noche en que por vez primera leemos/vemos que Bruno toca para su hermano, después de mucho tiempo. Si es “la misma luna” también connota estatismo: el tiempo se ha detenido, parece no avanzar como veíamos en el eje dedicado al espacio.

En la escena decimosexta Ariel relata, en el lenguaje de signos, algo que sueña por las noches. Nura no entiende nada, así lo expresa en voz alta, sin embargo lo que siente acto seguido cuando vuelven a bailar lo sabemos, y es importantísimo, gracias a una acotación:⁶¹⁴

Bailan, a veces Nura se detiene para mirar a Ariel porque Ariel le parece diferente, porque Ariel baila de una forma diferente. Está improvisando, por primera vez está improvisando y lo que baila nace de una música que está dentro de sus sueños, de algo que hay dentro de sus sueños que se parece a la música.

En la representación se pierde no sólo la didascalia, sino que el sueño que narra, como nos dice J. R. Fernández:⁶¹⁵

613. *Op. cit.*, pág. 169. El subrayado es nuestro.

614. *Op. cit.*, pág. 174. El subrayado es nuestro.

615. “Perspectivas críticas: horizontes infinitos: experiencias y reflexiones sobre el proceso de escritura de *Mi piedra Rosetta*”. *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC.*, Vol. 39, Núm. 2. Madrid, 2014, Páginas 461-483.

Ariel tiene **un monólogo imposible**. Un monólogo que, de hecho, el actor no dice, lo reduce, dado que lo tiene que traducir a lengua de signos. Debo decir que en las funciones que vi **el actor transmitía toda la angustia que contiene y no sé si llega a comunicar ese poema**. Es el sueño de Ariel, que encuentra extrañamente un reflejo en otro sueño similar de su hermano.

Una vez más, con todo, el texto mediante la palabra escrita supera a la representación.

La escena decimoséptima es relevante desde el título hasta el final, pasando por las didascalias que encontramos. El título es “Guárdame el secreto”, el secreto de que toca fuera de las horas nocturnas. La acotación inicial de esta escena es reveladora a este respecto:⁶¹⁶

Es temprano para Bruno. Apenas ha caído el sol.

Ves el miedo de Bruno. Ves cómo Bruno abre la caja donde guarda su instrumento. Oyes el silencio del mundo y el paso de un paño por esa madera de dos siglos. Oyes la resina que besa las cuerdas del arco. También oyes el agua, fuera, movida suavemente por un cuerpo en la piscina.

Las indicaciones con respecto a la hora y al miedo de éste son especialmente destacables por lo que venimos insistiendo. Puede que el espectador sepa apreciar ese cambio en la luz y en Bruno. Para la significación de la obra es inestimable: que Bruno toque un poco antes, ya más cerca del día que de la noche es una muestra de la recuperación del alma del violonchelista. Es un pequeño paso que parece sacarlo del estado de angustia vital, llevándolo a tocar hacia la luz —la vida— desde la oscuridad —la muerte— que es como lo hacía antes. De ahí “es temprano para Bruno. Apenas ha caído el sol” es necesario para obtener todo el simbolismo posible.

616. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, pág. 174. El subrayado es nuestro.

Una de las últimas acotaciones de esta misma escena nos reafirma ese cambio: “Se ha firmado, casi sin querer, un pacto. **Se ha dejado una puerta abierta**. Casi sin querer”. Se refieren estas palabras a la petición de Nura en verle tocar, de noche porque es entonces cuando él suele tocar. Aunque vuelva a tocar de noche, lo hará para alguien que sí puede oírle, como cuando lo hacía para un público. Pasa de tocar frente a una pared desnuda, sin apenas luz, sin que nadie lo oiga —puesto que su hermano no puede— a que una muchacha de la cual sólo conoce su nombre y que es amiga de su hermano pueda entrar en esa intimidad de la música, de su instrumento.

Saltamos a la decimonovena escena⁶¹⁷ en la que “[...] la noche cubre el mundo desde hace horas. **Es una noche de luna llena, irreal, lechosa. Así que llevan horas trabajando**”. Destacamos esta didascalía como situación exacta en el tiempo —el lugar queda claro, y destacaremos otra más de esta escena.⁶¹⁸

*Los ojos de Victoria recorren las palabras de Soler en silencio; palabras que dicen “**La historia de la música es la historia de cómo expresar con las voces, con los sonidos e instrumentos y combinaciones de todo tipo, el terror de vivir, el ansia ante el mañana, el dolor de cada día y el último terror a la muerte.**”*

Estas palabras, que Victoria no dirá en voz alta, se relacionan con las que dice Bruno en “la escena” 0 —en la oscuridad— y en la escena final, cuando se produce el encuentro entre los dos hermanos, escena 26. Por tanto, consideramos que son importantes, redundan en la construcción del personaje protagonista.

Gracias a la didascalía inicial de la vigésima escena entendemos más a fondo que Nura es una persona de carne y hueso, que no siempre está con el espíritu animado hacia los demás, que sufre, como todos:⁶¹⁹

La sala de ensayo parece vacía. Cuando entra Ariel, tarda en darse cuenta de que Nura está sentada, acurrucada, mirando por el ventanal. Fuera, el día es de

617. *Op. cit.*, pág. 175.

618. *Op. cit.*, págs. 176 y 177. El subrayado es nuestro.

619. *Op. cit.*, pág. 177. El subrayado es nuestro.

una belleza insoportable. Ariel sonríe y Nura hace un esfuerzo por devolverle la sonrisa. Ariel est  dispuesto a empezar. Nura se coloca a su lado en posición. Los dos miran al espejo y Nura hace un gesto para empezar.

[...] *Ariel ensaya. Apenas unos pasos y Nura ordena repetir. Otra vez. Y otra. Ariel baila bien, pero mecánicamente. Nura lo sujeta. **Nura est  nerviosa, impaciente.** Nura mira a Ariel. Nura quiere hablar. **Nura querría contar el desasosiego de esa tarde tan hermosa pero Nura siempre quiere querer y entender y escuchar y entonces salen de ella preguntas. Los dos quieren entenderse, encontrarse.***

“21. Suicidarse es de blancos” es el título elegido por J.R. Fernández para la vig simoprimera escena. Esta frase, que est  tomada de la realidad,⁶²⁰ es parte de la declaración de principios acerca del dolor humano en boca de Victoria. La acotación inicial pone de manifiesto que las palabras de ésta son necesarias, así como su presencia, para calar en Bruno:⁶²¹

*Ahora estás asistiendo a un momento  nico. A uno de esos minutos que uno recuerda toda su vida y apenas puede compartir porque apenas puede **explicar**, como aquel pase de gol que diste en el patio del colegio o el día que tu marido te abrazó cuando estabas pensando que darías la vida por un abrazo o cuando mirabas el cuello de aquella chica, **aquel momento dulce y sublime que solo t  supiste ver que sucedía.** Una persona afortunada guarda en su corazón cuatro o cinco minutos como este a lo largo de su vida. **Un momento sublime. Veinte notas. Tal vez esas que aparecen a los nueve minutos de haber empezado a tocar el konzerstück de Schumann. Victoria todavía siente el vértigo. En Bruno, en cambio, puedes advertir un desasosiego difícil, amargo, herido. Bruno tiene una de esas noches en que el demonio anda rondando. En esas noches, Bruno es capaz de morder sin darse cuenta.***

El sentimiento que trata de transmitir nuestro dramaturgo, diciendo que apenas se puede compartir porque apenas se puede explicar, ya est  siendo

620. *Mi piedra Rosetta* se fue publicando por escenas en Facebook, en la página de la compa a Palmyra Teatro. Cuando se publicó esta escena nuestro dramaturgo responde a un comentario refiriéndose al título: “La frase es real, me la trajo mi amigo Eugenio Gómez de un viaje a Guinea. Como si me hubiese traído un diamante”.

621. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto, núm. 344, Madrid, 2013, págs.177 y 178. El subrayado es nuestro.

expresado. Cuando una persona dice “es inenarrable” pone de manifiesto la grandiosidad del momento o del hecho y cada uno en su haber personal tiene una sensación así. Victoria llega a ese momento en que la belleza de la verdad de la música la extasia y Bruno, al saberlo siente un desasosiego herido porque él no es el único elegido: no excede a los demás en virtuosismo, al menos él lo siente así. De ahí que J. R. Fernández diga que Bruno “es capaz de morder sin darse cuenta”.

Pasando de un salto a la vigésimotercera escena que se titula “Estoy cansada de poder con todo” leemos una didascalia de esas que hemos destacado por su belleza y su imposibilidad de realización:⁶²²

*Nura sigue bailando y sus pies pasan por el trazo de las letras. **Su cuerpo baila una música que tiene dentro el olor de la primera tierra mojada, el olor de una lluvia fina y fresca de verano.** [...]*

Una vez más la didascalia que por su belleza es un regalo para los ojos de los lectores. Porque queremos seguir poniendo de manifiesto que no es baladí que nuestro dramaturgo sea filólogo, ni que su obsesión por el lenguaje, por la riqueza de la lengua castellana en concreto le lleva a amar y revisar historias como la gran obra cervantina. Sin ánimo de menospreciar la música, en ningún caso es nuestra intención, la palabra en J. R. Fernández es un instrumento que alcanza al máximo sus posibilidades. Y esto es lo que hemos defendido y seguimos en nuestro empeño por defender; con ejemplos, con tenacidad y con amor a la palabra escrita de nuestro dramaturgo.

“24. La verdad” es la siguiente escena en la que ya sí se aprecia el cambio de Bruno, de ese violonchelista que prepara su instrumento para Victoria:⁶²³

*Victoria entra en la casa de Bruno. **Bruno ha estado preparando el arco para Victoria. Ha pasado la resina por el arco despacio, sonriendo, pensando en comentarios, en nuevos sarcasmos, en bromas.** Victoria entra y no deja lugar a*

622. *Op. cit.*, pág. 180. El subrayado es nuestro.

623. *Op. cit.*, pág. 181. El subrayado es nuestro.

nada. No quiere dejarse llevar por el miedo a perder a su amigo y hace lo que tiene que hacer.

Dos aspectos a destacar: el cambio positivísimo en Bruno, pensando en bromas y sonriendo; el carácter de Victoria de lucha como prioridad, no se amilana y “hace lo que tiene que hacer”.

De la confesión nace la siguiente didascalia, a tenor de lo que siente Bruno:⁶²⁴

Bruno mira a Victoria. Bruno no entiende nada y solo ve que la puerta que estaba abriendo se cierra otra vez. Bruno no sabe que esto no es cálculo ni engaño, no es la amabilidad profesional de los que se han preocupado por él porque se han preocupado por su gira de conciertos ni la falsedad de los que odian eso que hace porque no pueden entrar en el mundo que significa. Bruno no sabe ver que lo de Victoria es verdad y deja que salga por su voz un veneno hondo macerado en años de habitaciones vacías.

¿Cómo íbamos a saber lo que había supuesto la fama en la vida de Bruno si no fuese por esta didascalia? La vida pasada de Bruno se nos abre de par en par en esta acotación, gracias a estas palabras. La expresión de “habitaciones vacías”⁶²⁵ traslada a nuestro imaginario la soledad de la fama, la sensación de tenerlo todo y no tener nada porque no hay con quién compartirlo. Por ello Bruno le recrimina a Victoria en esta escena que “Ya sé la verdad. La verdad es que estoy solo, como siempre”. Puede que haya gente que con estas palabras del diálogo entienda la magnitud de lo que propone la didascalia, pero creemos que será una minoría.

La penúltima escena: “25. No sé vivir” es toda una declaración de intenciones. Es el peso de la vida, verbalizado en tres palabras, sintetizado al máximo pero encerrando todo el dolor que en ellas se esconde.

624. *Íbidem*. El subrayado es nuestro.

625. Nos recuerda a las palabras pronunciadas por Amparo en *Para quemar la memoria*: “El poder seguirá siendo lo que ha sido siempre: una habitación vacía”. Pág 54 de la edición de la ESAD de Murcia.

Tus ojos ven algo insólito. Tus ojos ven a Bruno en el estudio de Nura. Extrañeza. Es la primera vez que lo ves a la luz del día. Se mueve despacio, como si temiera romper la luz de oro que entra desde el ventanal.

Esta didascalía, sumada a la siguiente que nos habla de las sensaciones de Nura ante la declaración “No sé vivir” de Bruno, son reveladoras. Leemos:⁶²⁶

Nura mira a Bruno. Nura no es hábil con las palabras. No suele ser hábil con las palabras. Pero intuye que ahora no necesita palabras. Nura escucha el silencio de Bruno. Bruno parece un niño perdido en un día de mercado.

La imagen que nos provoca es de desesperación. Y desaliento cuando Nura le muestra una coreografía basada en los gestos que usa Ariel para contar un sueño que tiene; por ello:⁶²⁷

Bruno acaba de mirar el fondo de un pozo. Bruno acaba de mirar en el fondo del corazón de su hermano. Bruno acaba de darse cuenta de que habita el mismo lugar oscuro, el mismo miedo, el mismo desamparo. Está sobrecogido.

Estas palabras son determinantes dentro de la comprensión que Bruno va a alcanzar acerca de su hermano, al que hasta ahora no entendía, porque lo veía muy distinto. Pensaba que sólo su alma se veía agitada y que sólo él tenía ese sueño recurrente, muy similar al de Ariel.

Movido por el arrepentimiento de cómo ha tratado a las únicas dos personas que tiene a su lado preocupándose por él, decide grabar un mensaje a Victoria:⁶²⁸

*Bruno mima frente a la cámara los movimientos de sus manos tocando el violonchelo, su mano izquierda recorriendo el mástil, **su mano derecha moviendo el arco como un mar en calma que nos lleva a la luz tranquila sobre las olas,***

626. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto núm. 344. Madrid, 2013. Ambas didascalías en la pág. 182. El subrayado es nuestro.

627. *Íbidem*, pág. 182. El subrayado es nuestro.

628. *Op. cit.*, pág. 183.

al sonido de un silencio sereno, a la piel querida rozando la propia piel. Y ves a Nura sentada en el suelo y a Victoria que ha entrado en el estudio de Nura y mira a su amigo. Bruno termina su pieza muda y nota los ojos de Victoria en su espalda. Se arrodilla para poder abrazar a su amiga. Sin una sola palabra.

Nuestro dramaturgo ha querido enfatizar el silencio que acompaña a estos momentos; ha decidido posar su mirada y el foco en la acción, en el gesto, como muestra de su visión acerca de lo que las palabras pueden o no conseguir por sí mismas. Sin embargo, reiteramos en la idea de que si las didascalias tienen el propósito de ayudar al equipo actoral a conseguir su propósito, éste no se podría dar sin el lenguaje, que tan magistralmente domina J. R. Fernández: “a la piel querida rozando la propia piel” y “Bruno termina su pieza muda y nota los ojos de Victoria en su espalda”.

La última escena, titulada “Encontrar el silencio” se inicia y finaliza con una acotación:⁶²⁹

*Nura y Victoria abrazan a Bruno. Un abrazo largo, esperado. **Un abrazo que dice eres parte de mi vida.** Entra Ariel.*

[...] *Bruno y Ariel se miran. Tal vez se han encontrado. **Tal vez por fin se han encontrado y las cosas pueden comenzar.***

Las palabras que hemos destacado son decisivas. Las primeras, que corresponden al inicio de la escena, nos hablan del encuentro que finalmente se produce entre los tres personajes, un acercamiento sincero que parte de esa necesidad en el otro y que le susurra al oído: “ya nunca más te sentirás solo”. Las segundas, que son el final de la escena y de la obra, imprimen el carácter esperanzador que encontramos en la mayoría de las obras de nuestro dramaturgo. Todos y cada uno de los ejes, los conflictos que abren y se solucionan en muchas de sus obras, tienen el elemento común de la esperanza. No se trata de criticar aspectos de la sociedad y dejar que cada uno reflexione sin más, se trata de dirigir nuestro ánimo y nuestras actitudes hacia un cambio que a priori va a reportarnos

629. *Íbidem*, pág. 183. El subrayado es nuestro.

un futuro esperanzador. La relación con los otros, muy presente en sus últimas obras,⁶³⁰ es vital para poder alcanzar una vida plena. El sentimiento de bondad, la reflexión acerca de la necesidad de la bonhomía, ya en su particular Don Quijote, en los científicos que dedican sus investigaciones en pos de la sociedad, queda patente al máximo en *Mi piedra Rosetta*.

Como él mismo nos dice:⁶³¹

Uno escribe lo que puede, como puede y tal vez nunca reflexiona lo suficiente mientras cabalga. Pero cuando llegan días como estos y hay que hacer un poco resumen de lo que se ha hecho, **me doy cuenta de que en los últimos años casi todas las obras que he escrito guardan por debajo una reflexión acerca de la bondad.** Acerca de algo que he repetido últimamente en ocasiones, es una reflexión del filósofo José Antonio Marina. **La idea de que la bondad es posiblemente el mayor invento del ser humano, el mejor invento del ser humano: la capacidad de hacer bien a otros sin esperar una recompensa, simplemente porque es lo que tengo que hacer.** Lo cual une a muchos de estos personajes, a todos los personajes de “esta colmena científica” con ese Don Quijote [...] o también por qué no, de los personajes de *Mi piedra Rosetta*, una serie de personas bailarines, músicos, que necesitan encontrarse en el otro.

Y para conseguirlo todos los ejes son necesarios, todos los elementos que analizamos en cada una de las constantes recurrentes de su escritura suman en beneficio de esa intención. La escritura de nuestro dramaturgo es, como estamos viendo, una escritura comprometida con su tiempo, y en nuestro tiempo hace falta la bondad. Una bondad capaz de unir a la sociedad, capaz de ser motivadora del cambio que necesitamos para vislumbrar un futuro esperanzador.

Consideramos que *Mi piedra Rosetta* cierra un capítulo de veinte años de escritura que se inició con *Para quemar la memoria*. Y lo consideramos, entre otras cosas, porque existe una clara evolución en sus didascalias.⁶³²

630. *Yo soy Don Quijote de la Mancha, La colmena científica o El café de Negrín y Mi piedra Rosetta*.

631. Conferencia BNE. Minuto 32. El subrayado es nuestro.

632. Como hemos analizado en cada una de las obras.

7.4. Puesta en escena y recepción

Reparto

Bruno	Jesús Barranco
Ariel	Christian Gordo
Victoria	Tomi Ojeda
Nura	Patricia Ruz

Chelista: Iris Jugo

Dirección: David Ojeda.

CTE-I.N.A.E.M

17 de abril de 2013

Nos adentramos en la obra a oscuras y oímos una voz potente que trata de ser desgarradora para así transmitir el dolor y la angustia que en las palabras que profiere se esconden: “La música. La posibilidad de volver a escuchar música me empujó para salir.” Y siguen fielmente el inicio del texto, a excepción de la frase referente a Ligeti y a Guillaume, que no hacen que el monólogo pierda su sentido. Acompañan a estas palabras una música de chelo que nos marcará el tono de toda la obra.

Dentro de la primera crítica que hemos escogido veremos analizados detenidamente todos los aspectos relacionados con la escenografía, la música y la iluminación, así pues nosotros nos encargaremos de fijar más nuestra atención en el equipo actoral y en los cambios respecto al texto, cuando estos nos parezcan significativos.

En primer lugar destacar la interpretación de Jesús Barranco en el papel de Bruno. Este personaje, como comentábamos en el análisis de la obra, es uno de los

más complejos de la creación dramática de J.R. Fernández.⁶³³ De ahí la dificultad que existe para llevar a cabo su representación. El actor que encarne su papel debe haber sentido en su propia piel las ganas de morir, el intento de suicidio y, si bien todos hemos podido sentir el peso de la vida en nuestros hombros, no todos hemos sentido la voluntad de acabar con nuestra vida.⁶³⁴ En ese sentido y dependiendo de nuestra propia experiencia ante tales circunstancias, unos imaginaremos un Bruno y otras personas imaginarán otro.

La representación transmite ante todo esa necesidad del otro, a través del diálogo entre los personajes principalmente. Los conocedores del texto de J.R. Fernández echaremos de menos muchas de las didascalias que encontramos en la obra, puesto que son relevantes. Por poner un ejemplo, en la octava escena la acotación inicial se pierde y en la actuación no vemos la cara de los personajes — están en una zona oscura— y por tanto nos perdemos que:⁶³⁵ “Ariel mira a Nura a los ojos. En los ojos de Nura entiende que no puede pasar nada malo”. Porque es necesario saber que si Ariel desiste en su huida del estudio es por este hecho, después de haber leído que desconfía de todo el mundo.

No obstante la obra consigue su propósito más evidente: la reflexión acerca de la soledad, el sentimiento de muerte que sobreviene al que se cree solo, y por tanto, la necesidad del otro para salvarnos la vida.

Pasemos a ver la crítica de la profesora Magda Ruggeri Marchetti:⁶³⁶

633. Desde *Para quemar la memoria* hasta *Mi piedra Rosetta*, sin entrar a valorar a los personajes de *J'attendrai*, ni a los de *El laberinto mágico*; ambas obras de reciente creación.

634. “Un día recibí un correo del actor Jesús Barranco: quería saber qué programa iba a tocar su personaje la noche en que abandonó el escenario. Esa actitud de penetrar en el texto (un concepto en el que insiste el maestro Jorge Lavelli) es la que ha ayudado a este magnífico actor en este y en todos sus trabajos: el camino hacia la rabia que da a su personaje es el modo en que **ha conseguido acercarse a lo que le resulta más difícil, la idea de que una persona desee morir, matarse**. Y sí, yo tenía pensado el programa y el bis de aquel concierto”. “Perspectivas críticas: horizontes infinitos: experiencias y reflexiones sobre el proceso de escritura de *Mi piedra Rosetta*”. *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC., Vol. 39, Núm. 2. Madrid, 2014, Páginas 461-483. El subrayado es nuestro.

635. FERNÁNDEZ, José Ramón: *Mi piedra Rosetta*. Primer Acto núm. 344. Madrid, 2013, pág. 165.

636. “«Mi piedra Rosetta» de José Ramón Fernández o la mirada al otro”. *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, núm. 18. Alicante, 2013, págs. 42 y 43. El subrayado es nuestro.

El montaje de David Ojeda, especialista en teatro y discapacidad, satisface plenamente el deseo expresado por el autor que piensa que para sus obras «hacen falta actores en carne viva, que sean capaces de conseguir que su piel se confunda con la de sus personajes». Y en efecto en la pieza actúan dos actores discapacitados: Tomi Ojeda que, como Victoria, su personaje, está en silla de ruedas, y Christian Gordo que, como Ariel, es sordo. **Es obligado que en una obra tan intimista, el peso del espectáculo descansa sobre todo en la interpretación.**

La música que acompaña el espectáculo **es original de Carlos Ramos**, que ha intentado componer, **inspirado por lo que le transmite el autor desde la poesía de sus acotaciones, una serie de piezas para violonchelo que identifican a cada uno de los personajes.** La **iluminación** de Cova Mejía, natural y realista, tiene una **función importante en la separación de los espacios, probablemente la mayor dificultad que plantea la obra para la puesta en escena, ya que las escenas se suceden alternativamente en dos espacios diferentes, la casa de Bruno y Ariel por un lado y el estudio de danza de Nura por el otro.** El director David Ojeda ha optado por mantener a la actriz que interpreta el papel de Nura permanentemente en el escenario y ofrecer acciones simultáneas en ambos espacios, que se fijan mediante el movimiento de los actores en dos diagonales cruzadas, de modo que el territorio en que se mueve Nura ocupa una franja imaginaria desde el fondo izquierdo hacia el proscenio derecho y el territorio de Bruno ocupa desde el fondo derecho hacia el proscenio izquierdo. **El abanico de tapiz rojo del suelo subraya con un haz de líneas diagonales la sensación de lucha y conflicto que el director ha querido imprimir en su propuesta. El paso de un lugar a otro se marca con un cambio de color —frío en la casa de Bruno y Ariel, cálido en el estudio de Nura —de los dos bastidores que sirven de fondo al espacio, a ambos lados del violonchelista, que tiene así un lugar de majestad en la escena, como corresponde a la importancia que se ha querido dar a la música interpretada en directo por Iris Jugo, con una ejecución excelente, durante la función.**

El trabajo de los cuatro actores —Jesús Barranco, un habitual de los repartos del Teatro de la Abadía; **Tomi Ojeda**, actriz que lleva veinte años en grupos independientes; y **Patricia Ruz y Christian Gordo**, que debutan como actores “de prosa” tras importantes experiencias como bailarines— **ha sido muy valorado y aplaudido en las funciones ofrecidas en la Sala Cuarta Pared por el público**, que ha asistido con una extraordinaria atención e interés a esta

propuesta y a esta obra, que muestra una evolución en la escritura de José Ramón Fernández plenamente coherente con sus orígenes.

De la crítica de la profesora Ruggeri cabe destacar el análisis que hace en cuanto a los elementos escenográficos de la puesta en escena, la luz, la división de espacios..., que ayudan en la composición de la obra y en el carácter de los personajes. De importancia relevantísima es la presencia de un chelo, que coopera en esa idea de caracterización que estamos comentando.

Con respecto a los personajes no nos valora directamente a ninguno de ellos, ofreciendo tan sólo datos acerca de su trayectoria en las tablas. Hemos querido subrayar que Patricia Ruz y Christian Gordo se estrenan como actores “de prosa”, como los llama la profesora, porque creemos que el papel de Nura le queda grande a la bailarina. Los movimientos que interpreta puede que ayuden a entender su naturaleza, sin embargo es muy plana en sus intervenciones, siempre lo hace con la misma tonalidad neutra. Hemos echado en falta, por poner un ejemplo, que cuando en la sexta escena le dice a Victoria “Tienes que ayudar a su hermano. Tienes que insistir lo que haga falta. Si no nos ayudamos estamos muertos” un matiz de trascendencia, un peso en las palabras que demuestre la importancia de éstas. Puede que su interpretación se deba al carácter novel como actriz, pero francamente nos resulta poco creíble, plana, hasta insignificante; cuando la intención de José Ramón Fernández es la de crear a un personaje dulce, un ángel, que sí tiene peso en la acción,⁶³⁷ hecho que no vemos en la representación.

La crítica del espectáculo de la profesora Magda Ruggeri Marchetti no habla de un aspecto que queremos destacar. La puesta en escena está pensada como un teatro accesible y por ello las herramientas de accesibilidad que estaban disponibles en la sala Cuarta Pared eran el subtítulo y la audio descripción.⁶³⁸ Además, una hora antes del espectáculo, se realizaba en el escenario una visita

637. En la obra es Nura la única persona a la que Bruno permite ver tocar. Es ese personaje que facilita que todos puedan ser libres, sin apariencias. En el espectáculo este hecho importantísimo pasa desapercibido, sin pena ni gloria.

638. Mediante herramienta UC3MTitling, desarrollada por la Universidad Carlos III de Madrid.

guiada *touch tour* para favorecer a las personas con discapacidad visual una mayor integración en la obra, aunque también era recomendable para personas sin este tipo de deficiencia. A este respecto, cuando asistimos al espectáculo el 3 de mayo de 2013 la idea de este *touch tour* y la participación en el mismo nos permitió “ponernos en los zapatos” de aquellos con deficiencias visuales, sobre todo. Descubrimos la Sala Cuarta Pared desde otra perspectiva, como si jamás hubiésemos estado en ella. Por tanto, el espectáculo ofrece, además de una gran obra un fuerte compromiso con una parte de la sociedad que no puede asistir al teatro por este tipo de dificultades.

Pese a los pequeños desajustes actorales que pudimos percibir en aquella representación, la sensación al acabar la obra fue mágica, como si hubiésemos salido de un sueño, que en última instancia es la pretensión de nuestro dramaturgo. Aunque hemos de clarificar, que mucha “culpa” de esas sensaciones la tiene la fuerza de las palabras, las reflexiones, así como la música embriagadora del violonchelo.

La segunda crítica que pasamos a comentar es de Javier Villán, en el periódico El Mundo, el día 18 de julio de 2015.

Almada Festival

Un vital y potente espectáculo.

Javier Villán⁶³⁹

Vital y enérgica función de la Compañía Palmyra titulada *Mi piedra Rosetta*. Al hablar de discapacitados espero acertar con el término; hace poco en *El discurso del rey* llamé tartaja a un tartamudo y me llamaron miserable y despreciable, aunque los diccionarios lo dan como sinónimo.

Todos necesitamos una piedra Rosetta, aquel basalto negro que Napoleón halló en Egipto y que sirvió para descifrar los jeroglíficos y la escritura de las pirámides.

Necesitamos una piedra Rosetta particular para descifrnos a nosotros

639. http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_imprensa&sn=recortes&orn=519# El subrayado es nuestro. (Última fecha de consulta: agosto 2015).

mismos y dilucidar a los demás. Con frecuencia somos más complicados que las pirámides de Egipto.

Mi piedra Rosetta quizá no sea la mejor obra de José Ramón Fernández, pero tiene su sello; impecable articulación narrativa; dibujo de caracteres, sobre todo, en el marco requerido por la compañía, supongo, de la invalidez. Está dirigida con sensibilidad por David Ojeda.

Se trata de dar con una circunstancia, una complicidad que permita entenderse con y entender a un ser hundido en la desesperación, un músico que se cree acabado. Él no puede tocar, se ha incapacitado a sí mismo. Como recurso escenográfico lo hace una deliciosa violonchelista: Iris Jugo. El violonchelo debe de ser un instrumento mágico. En *La fiebre* también aparece una violonchelista bella y de gran peso escénico, Alba Celma.

Hay también una bailarina amenazada por un mal degenerativo de los huesos (Patricia Rut), un cojo irritable y amargado hundido en el abismo (Manu Colinas). Llama especialmente la atención Tomi Ojeda, en una silla de ruedas y Jesús Barranco, un sordo, hermano del músico cuya música no puede apreciar. **Buena labor actoral.**

Al subir a un escenario un discapacitado ya no es un inválido, sino un actor. Y como tal hay que juzgarlo. Por ejemplo un borracho en escena no interpreta necesariamente bien a su borracho, lo normal es que lo haga fatal. Buero Vallejo escribió *El concierto de San Ovidio*, una obra maestra, donde José María Rodero, que no era ciego hizo probablemente el papel de su vida. Tomi Ojeda y Jesús Barranco son dos buenos actores que desarrollan una fuerza inusual. En un escenario, no necesitan ninguna otra consideración.

Vamos a utilizar esta crítica, que es lejana a la fecha de estreno y que no versa acerca de una puesta en escena en la Sala Cuarta Pared, porque no existen apenas críticas de la obra. Noticias acerca de su estreno sí; entrevistas a los actores y a nuestro dramaturgo antes de su primera puesta sobre un escenario, también... Pero sobre el espectáculo en sí, una crítica tras las representaciones, no. De hecho en la página de la compañía Palmyra Teatro en *facebook*, apenas encontramos la foto de esta crítica. Nada más. De haberlas, a buen seguro estarían incluidas y no es el caso.

Esta crítica tiene varios lapsus que debemos comentar, ya que la hemos transcrito tal cual. El primero es el apellido de la bailarina —es Ruz, no Rut. En segundo lugar habla de Jesús Barranco como el personaje sordo de Ariel, cuando interpreta a Bruno. Habla de Manu Colinas, que es un actor que sustituye a Christian Gordo en el papel de Ariel, pero lo confunde con el personaje de Bruno...

Una vez establecidas las correcciones podemos pasar a comentar las frases que hemos destacado. La intención de la obra queda recogida perfectamente, se ha entendido, pues. De los actores sólo dice “buena labor actoral” para referirse, en su equívoco a la bailarina y al personaje de Bruno, confundiendo como hemos comentado, con el actor que da vida a Ariel. Por tanto, cuando destaca la labor de los discapacitados sobre el escenario al final de la crítica, se refiere a los personajes de Victoria y Ariel, que para él “son dos buenos actores que desarrollan una fuerza inusual”.

Esta crítica destaca por emitir juicios bastante cuestionables, como “Mi piedra Rosetta quizá no sea la mejor obra de José Ramón Fernández” y valoraciones muy poco comprometidas con el trabajo actoral, calificando de “buena” o de “fuerza inusual”, donde cabe preguntarse: ¿a qué tipo de fuerza se refiere? y ¿remite a Manu Colinas o a Jesús Barranco por equivocación? Nos quedaremos con tres estrellas que le otorga en cuanto a calificación y que en su crítica ha conseguido transmitir la idea que sobrevuela toda la obra: “Todos necesitamos una piedra Rosetta, [...] Necesitamos una piedra Rosetta particular para descifrarnos a nosotros mismos y dilucidar a los demás. Con frecuencia somos más complicados que las pirámides de Egipto [...] Se trata de dar con una circunstancia, una complicidad que permita entenderse [con los otros, sic]”.

Como conclusión al aspecto de puesta en escena y recepción destacar que si bien la obra produjo muchas noticias respecto de su estreno, de su voluntad de compromiso, mucha expectación en cuanto a la novedad de ser una obra de teatro inclusivo para las personas con disfuncionalidad motora o sensorial, la prensa dejó de lado un análisis de la puesta en escena, apenas se hicieron eco de lo que en las tablas se produjo, ni valoración del *tour touch*, ni de la labor actoral, ni la magia

que se transmite con la música en vivo... Nada. Todos los recursos de prensa se gastaron antes de la puesta en escena, lo cual por una parte es positivo,⁶⁴⁰ pero no deja de llamar nuestra atención el hecho de no emitir, tras el estreno, juicios de valor acerca del espectáculo.

Como conclusión al análisis de esta obra queremos finalizar con las palabras del autor:

La obra ha vivido un proceso de escritura lento y su cristalización en diciembre de 2012, en ese preestreno que me servía para comprobar sospechas: [...] que había tratado de ajustar y que he continuado ajustando, con la ayuda del director de escena, en estos meses. Sinceramente creo que mi final, sin su trabajo, habría sido un desastre. El resultado es ahora un final más limpio, sin cierres argumentales forzados, más ajustado al cierre de la trayectoria del personaje protagonista, un texto con mayores posibilidades en el escenario. **Creo muy importante el proceso de creación con este equipo. Creo que me ha ayudado a crecer como escritor y que a partir de esta obra mi trabajo será diferente.**

Sirvan estas palabras para reforzar nuestra idea de que *Mi piedra Rosetta* supone el final de una etapa que comenzó en 1992 con *Para quemar la memoria*. Veinte años de escritura dramática en la que hemos podido observar un crecimiento como escritor, en la caracterización de los personajes, cada vez más complejos y humanos; en la tensión y el conflicto humano llevado al máximo exponente en su relación con los otros y sobre todo, en el uso de las didascalias, una evolución que poco a poco ha supuesto una marca, un sello en su escritura, sin el cual no entenderíamos la obra de nuestro dramaturgo de la misma manera.

640. A la par que necesario, el hecho de obtener una publicidad por parte de los medios es siempre de agradecer. A este respecto en la página de la compañía Palmyra Teatro podemos encontrar enlaces de noticias incluso en programas de televisión. Ver en <https://www.facebook.com/Palmyra-Teatro-397044660363473/>

CONCLUSIONES

Desde la humildad que caracteriza a J. R. Fernández leemos que nos dice:⁶⁴¹

Entiendo que lo mejor que puedo ofrecer a ustedes es mi propia experiencia, más por lo que tiene de botón de muestra de una generación [...] que por la importancia en sí de mi trayectoria.

Estas palabras, extraídas de un artículo en el que nuestro dramaturgo reflexiona acerca de su trayectoria, poniendo en el foco su escritura colectiva, nos da claves acerca del término de generación —o promoción— como ahora comentaremos.

Siguiendo el artículo J. R. Fernández hace un repaso de sus obras en solitario⁶⁴² hasta llegar a hablar de su escritura en colaboración con miembros de El Astillero, para así formular la idea de generación a la que pertenece. Refiere para ello al germanista Julius Petersen para hablar de que:⁶⁴³

las características que presenta una generación literaria son: proximidad de fecha de nacimiento, coincidencia o comunidad de formación, relaciones personales entre los hombres de la generación, circunstancias vitales semejantes o un acontecimiento o experiencia generacional.

Ante esta definición de Petersen, nuestro dramaturgo reflexiona y nos advierte:⁶⁴⁴

Creo que es de todos conocido que personas como Juan Mayorga, Raúl Hernández Garrido, Luis Miguel González Cruz, Ángel Solo, Yolanda Pallín, Itziar Pascual, Borja Ortiz, Angélica Lidell, Laila Ripoll, Ignacio García May, Julio Salvatierra o un servidor, por pararme en la docena y limitarme a Madrid, hemos nacido en los sesenta, hemos coincidido en talleres, encuentros, cursos; hemos tenido como

641. FERNÁNDEZ, José Ramón: “Demonios compartidos”, *50 años de Teatro Contemporáneo. Temáticas y autores*. Catálogo de publicaciones del MEC, Madrid, 2007, pág. 48.

642. Las que él diferencia del resto porque son escritas “porque me ha dado la gana”. *Íbidem*.

643. *Op. cit.*, pág. 59.

644. *Íbidem*. El subrayado es nuestro.

maestros directos a autores como Parra, Sanchís, Cabal, Alonso de Santos o Ernesto Caballero; hemos tenido referentes literarios, cinematográficos, escénicos, comunes; hemos sido programados en las mismas salas, hemos vivido una Historia común.

Cuando hablo de demonios compartidos estoy explicando que, **teniendo estilos e ideas diferentes, cualquiera de nosotros podría firmar páginas de cualquiera de los demás.** Que nos conocemos y nos respetamos, que nos reconocemos en algo así como un aire de familia. Sólo falta que alguien con un cierto sentido del lenguaje publicitario nos coloque una etiqueta afortunada.

Cuando hablo de ese aire de familia **no estoy mencionando un lenguaje generacional**, otra de las premisas de Petersen. Creo que no. Creo que **esos rasgos de formación común, de vida común, de lecturas comunes, no implican una estética común, pero sí, además del aire de familia, una posibilidad, vuelvo con la palabra, de contagio.** Sinceramente, **me cuesta creer en eso del lenguaje generacional. A veces ni siquiera todas las obras de un autor convienen con un mismo lenguaje.** La verdad es que la vida sería un poco más aburrida si coincidiera con todas las premisas de Petersen.

Nos sirven estas palabras de nuestro dramaturgo para comenzar con las conclusiones de este estudio de Tesis. J. R. Fernández posa su atención en los miembros de una generación —nosotros hablamos de promoción⁶⁴⁵ con la que comparte cierta familiaridad indiscutible. Sin embargo, y esto es lo que queremos destacar, no se encuentra en ellos un lenguaje generacional. Partiendo de la base de la formación académica de cada uno de ellos, vemos cómo nuestro dramaturgo destaca, junto a Yolanda Pallín, por sus estudios de Filología Hispánica.

En numerosas ocasiones al ser entrevistado, ha llamado la atención J. R. Fernández acerca de su formación académica. Ha agradecido estos estudios para el conocimiento de lecturas más allá del género dramático, formando en él un carácter literario muy profundo y rico en todos los géneros literarios.⁶⁴⁶ También,

645. Vid apartado 1.3 de esta tesis.

646. “En cuanto a la literatura, ya hemos dicho que somos filólogos y estamos envenenados por eso. Uno es lo que vive, pero una parte muy importante de lo que vive es lo que lee. Ha habido momentos

sin duda alguna, imprimió carácter como dramaturgo el ser director de gestión de un teatro,⁶⁴⁷ amén de asistir desde muy joven a representaciones, quedando fascinado desde la adolescencia. Todos estos aspectos⁶⁴⁸ hacen de nuestro dramaturgo un escritor único, personal, diferente del que podemos encontrar entre los once que él enumera al hablar de esos “demonios compartidos” con el que titula su artículo.

La cuestión que se nos plantea en este punto es ¿por qué estudiar la obra de José Ramón Fernández? Recuerdo perfectamente el día en que Josep Lluís Sirera se acercó a mí en los pasillos de la tercera planta de la Facultad de Filología de la Universidad de Valencia. Alumna del máster Estudios Hispánicos. Aplicaciones e Investigación en el itinerario de Artes Escénicas. Patrimonio Teatral, el máster constaba de dos años. En el primero una serie de asignaturas comunes y específicas del itinerario de las artes escénicas. El segundo año nos brindaba la posibilidad de dos opciones: una memoria del máster o un trabajo de investigación para después realizar un estudio de tesis doctoral. En aquel momento yo no había optado por la segunda posibilidad; fue Josep Lluís quien me animó a ella y como opciones posibles me habló de José Ramón Fernández. Éste me fascinó desde el primer instante, desde la primera palabra en aquella primera obra: *Para quemar la memoria*. Y así fue como este estudio ha podido llevarse a cabo.

esenciales en mi vida sin libros pero ha habido momentos esenciales en mi vida leyendo, de descubrir algo importante o fascinante para mi vida leyendo”. Enlace de la entrevista en la que aparecen estas palabras:

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:IE_gY1HccQIJ:www.ediciona.com/portafolio/document/8/0/9/0/entrevista_jose_ramon_fernandez_0908.doc+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es
(Última fecha de consulta: octubre 2015)

647. “En teatro sí estuve haciendo cosas como amateur y según acabé la carrera comencé a trabajar en gestión y me encontré con que con las primeras cosas que escribí –sería el año 89–, en ese momento estaba dirigiendo el Rojas de Toledo”. *Op. cit.*

648. “**Desde la literatura, por una parte, y desde la práctica teatral, por otra. Hice la carrera de Filología** y durante el período de la Universidad escribí narrativa. De hecho, en los años ochenta fui finalista de la Semana Negra de Gijón con un relato y escribí una novela policiaca, que se publicó en aquellos años. Pero, al tiempo, me apasionaba el teatro como **espectador desde los 16 años – desde un montaje de Tío Vania dirigido por William Layton** – y colaboraba con grupos aficionados. Al terminar la carrera comencé a trabajar en gestión cultural. De modo que cuando asistí por primera vez a un curso sobre escritura dramática – con Ernesto Caballero, en 1989 - **estaba dirigiendo un teatro – el Rojas de Toledo - como gestor**. En resumen, me gustaba escribir y me apasionaba el teatro. Era inevitable”. Revista digital www.ensentidofigurado.com (enero/febrero 2012). El subrayado es nuestro.

La escritura dramática de José Ramón Fernández responde al término “necesidad” en diversas vertientes. La necesidad del retorno a la palabra como fuerza motora de la acción dramática; la necesidad de una nueva mirada del pasado, que surge del conflicto particular, familiar o personal para remitir a la problemática general, atemporal y universal; la necesidad del otro en una sociedad cada vez más abocada a la individualidad, cada vez más alejada de la bondad, de la empatía, de la relación que hace que nos sintamos acompañados en el camino al que llamamos vida y sin la cual —esa ayuda— pereceremos sin remedio en el intento, o seremos muertos en vida; la necesidad de revisar ciertos aspectos de la escritura dramática que le hace escribir con la libertad de quien confía en los demás y que alguien hará posible lo que su imaginario crea; la necesidad de entender que todos los elementos juegan un papel decisivo en el ámbito en el que los estudiemos, o lo que es lo mismo: la necesidad de saber que en el teatro, como en la vida misma, uno es producto de todo lo que le alimenta, de lo que respira, de lo que le acontece, de lo que lee, de lo que ve, de lo que siente, de lo que escucha... El teatro de J. R. Fernández es un teatro sobre y para personas⁶⁴⁹ y su escritura es una escritura comprometida con su tiempo. Porque él posa su mirada sobre el mundo en el que vive, se detiene a observar calladamente lo insólito de lo que a todos nos resulta normal o habitual; porque sus personajes son personas de carne y hueso que sufren; porque su sensibilidad única —desde nuestra humilde opinión— respira en cada una de las palabras que leemos en sus textos. Y porque esas palabras contienen una belleza que traspasa el hecho escénico de la acción, puesto que de sus didascalias, su marca más personal, nacen las imágenes más poderosas de su dramaturgia.

A lo largo de este estudio de tesis hemos visto cómo la división en siete ejes nos acercaba al análisis de su dramaturgia. La estructura en que las cinco obras escogidas han sido fraccionadas nos han ayudado a observar la profunda voluntad de unión que profesa nuestro dramaturgo en su escritura. Cada uno de los elementos está perfectamente traído y relacionado con el resto. El conjunto de sus

649. <http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia9/FernandezTeatroParaPersonas.pdf> (Última fecha de consulta: octubre 2015).

constantes pone de manifiesto la capacidad de erudición y el dominio de los elementos: personajes, música, literatura, cine... que demuestra su obra dramática.

Las cinco obras escogidas en este estudio muestran una clara evolución que es coherente con sus orígenes. Los veinte años que transcurren desde *Para quemar la memoria* hasta *Mi piedra Rosetta* ponen de manifiesto un crecimiento de nuestro dramaturgo en varios aspectos, de entre los cuales cabe destacar el uso de las didascalias, como ya hemos mencionado y defendido.

Veinte años que podemos afirmar suponen una etapa en la vida de nuestro autor. Obras como *J'attendrai*⁶⁵⁰ o *El laberinto mágico*⁶⁵¹ son deudoras de esta evolución y corresponderían, desde nuestro punto de vista y en base a nuestra defensa de Tesis, el inicio de otra etapa en la que nuestro dramaturgo vuelca todo ese aprendizaje, esa trayectoria evolutiva en la que reflejará su crecimiento personal y profesional. En una reciente conversación el propio José Ramón Fernández nos confesaba que “quizás he tenido que escribir todas las anteriores para poder escribir ésta”.⁶⁵²

Así pues, observamos que, de las cinco obras escogidas para este estudio, tres están escritas por gusto propio⁶⁵³ y dos por encargo,⁶⁵⁴ lo cual nos lleva a hablar de la diferencia, o no, que de alguna manera se establece en su escritura tras una petición que motive la creación de una obra. A priori podríamos pensar que *Para quemar la memoria*, *La tierra* o *Nina* son “más propias” de la querencia de nuestro dramaturgo y, por el contrario *La colmena científica* o *El café de Negrín* y *Mi piedra Rosetta* más “una imposición”. Nada más lejos de la realidad. En todas ellas hemos observado y defendido que J. R. Fernández se deja la piel, parte de sus

650. Que como comentamos en su momento no es objeto de estudio por salirse del período de escritura de estos veinte años.

651. De la que tenemos noticia pero en la cual a día de hoy –octubre de 2015- José Ramón Fernández sigue trabajando y verá la luz en sí misma en 2016, motivo por el que apenas la nombramos.

652. Se refiere a *J'attendrai*, obra que llevaba toda su vida queriendo escribir y que gracias a esta evolución a la que nos referimos, ha podido crear de manera tan satisfactoria –a nivel personal.

653. “[...] hay cinco que he escrito porque me ha dado la gana: *Mariana*, *Para quemar la memoria*, Las mujeres fragantes, *La tierra* y *Nina*”. FERNÁNDEZ, José Ramón: “Demonios compartidos”, *50 años de Teatro Contemporáneo. Temáticas y autores*. Catálogo de publicaciones del MEC, Madrid, 2007. Pág. 48.

654. *La colmena científica* o *El café de Negrín* y *Mi piedra Rosetta*.

exigencias y recursos personales como dramaturgo en cada una de ellas. Si bien es cierto que podemos observar en cuáles ha dispuesto de más tiempo para poder pensar, meditar, saborear el lenguaje empleado⁶⁵⁵ y formar así una obra más compleja,⁶⁵⁶ ello no obsta a encontrar en las otras al dramaturgo, a la persona que firma las cinco.

La colmena científica o El café de Negrín es, a este respecto, una obra que pese a las dificultades de tiempo con las que fue creada, apenas seis meses, responde a un dramaturgo cuya genialidad es poco visible, a nuestro juicio, hoy en día. Más allá de la extensa labor documental que realizó⁶⁵⁷ en, insistimos, un breve periodo de tiempo, encontramos la humanidad de los personajes, entramos en la pasión y la vivencia de las personas de carne y hueso que se esconden bajo Negrín, Moreno Villa y Ochoa.

Personas de carne y hueso, como hemos defendido, son las que le interesan a nuestro dramaturgo y son las que caracterizan a la perfección Alberto Monte y su hijo Carlos; Miguel y María; Nina y Blas; los ya nombrados hace unas líneas, así como la complejidad absoluta que encontramos en el personaje de Bruno, en *Mi piedra Rosetta*. ¿Cómo entender la elaboración de este personaje sin atender a los anteriores? ¿Cómo puede un dramaturgo llegar a la caracterización misma del subconsciente humano con tal precisión si en su haber no cuenta con la experiencia pasada de obras, de contagio, de relación con los demás? Y es aquí donde creemos poder afirmar que nuestro autor es único.⁶⁵⁸ Porque su sensibilidad es única.

La sensibilidad con la que los personajes son personas de carne y hueso que transitan por las calles de Madrid, de Valencia, de cualquier pueblo de España, o de

655. A este respecto ya comentamos las propias palabras de nuestro dramaturgo acerca de la confluencia de elementos análogos entre *La tierra* y *Mi piedra Rosetta*, años entre la escritura y la publicación o estreno –en la primera y segunda respectivamente.

656. *La tierra* y *Mi piedra Rosetta* concretamente.

657. Y que en sus propias palabras: “excede más allá de los límites la que haya podido consultar para *El laberinto mágico*, por ejemplo.

658. Sin hacer de menos, en ningún caso, al resto de dramaturgos de la “generación” a los que se refería anteriormente el propio José Ramón Fernández en “Demonios compartidos”.

muchas capitales del mundo Occidental, principalmente.⁶⁵⁹ Mezclados estos en algunas de sus obras con personajes literarios o científicos de los que nos muestra su lado de humanidad,⁶⁶⁰ haciendo con ello que nos sean cercanos, que la imagen derivada de su estudio superfluo se torne entendimiento de sus pulsiones vitales como seres humanos.

Seres humanos. Las obras de nuestro dramaturgo están llenas de seres humanos de carne y hueso que hablan y se expresan mediante su propia idiosincrasia. Y en este aspecto encontramos un hecho relevantísimo en su escritura: la obsesión y el amor por el lenguaje. Consideramos de vital importancia este elemento que constituye *per se* una constante recurrente en J. R. Fernández. En un mundo en el cual cada vez la palabra está más denostada, más olvidada, menos valorada, surge la necesidad de su puesta en valor. En múltiples ocasiones los seres humanos no consiguen expresarse, entenderse con el otro por falta de esa posibilidad de acercamiento. Y también expresa su interés por rescatar palabras en desuso, términos que acompañan necesariamente al entendimiento de un mundo que nos resulta lejano⁶⁶¹ en el tiempo, por ejemplo.

El uso particular que hace del lenguaje es, sin duda alguna, otra marca específica de nuestro dramaturgo que nos lleva a hablar de las didascalias. Reafirma esta idea que defendemos el hecho de que la mayoría de las didascalias que encontramos en la *Trilogía de la juventud* son obra de nuestro dramaturgo.

Las didascalias, basadas en uso casi lírico del lenguaje y mezcla con el narrativo, se ponen al servicio de la creación de un mundo mágico y concreto que habitarán esos personajes complejos, de vidas atormentadas, atravesadas por el dolor, por el peso de la vida: personajes con una psique complicada.

La escritura de José Ramón Fernández es una escritura comprometida con su época, cuestión que podemos afirmar en base al estudio de todos y cada uno de

659. No nos olvidamos de piezas como *Yo seré mano amarilla* o *Me perdí en tus ojos*. Atendemos al aspecto de la caracterización de la mayoría de sus personajes, que nos son cercanos en cuanto que compartimos un sistema dominante: el capitalismo.

660. Goya, Cervantes, Machado, Lorca, Unamuno, Wilde... por poner unos pocos ejemplos.

661. Palabras como “zaquizami” o “tresbolillo” o “transido”.

los elementos en que hemos dividido su escritura. La estrecha relación que une unos a otros, así como la suma de cada uno de ellos a los demás conforma una escritura personal, sensitiva, única y digna de estudio que se pone al servicio de un bien mayor: un fuerte compromiso con la época en la que vive.

BIBLIOGRAFÍA

AYANZ, Miguel: "Laboratorio Sobresaliente" Notas de la fila siete. El blog de crítica teatral de Miguel Ayanz.

<http://notasdesdelafilasiete.blogspot.com.es/2010/11/la-colmena-cientifica-o-el-cafe-de.html> (Última fecha de consulta: junio 2013)

BAGNERA, Diego: Información acerca de su versión de *Nina*. <http://diegobagnera.com/wp-content/uploads/2013/10/Dossier-Nina-2015-web.pdf> (Última fecha de consulta: junio de 2015)

BASALO, Sofía: entrevista a José Ramón Fernández. Enlace: <http://www.culturalianet.com/art/ver.php?art=20656> (Última fecha de consulta: junio de 2008).

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL: *Cuaderno Pedagógico núm. 14. La tierra*. Enlace: <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/14-LA-TIERRA-09-10.pdf> (Última fecha de consulta: octubre de 2015).

—, *Cuaderno Pedagógico núm. 49. La colmena científica o El café de Negrín*. Enlace: <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/49-LA-COLMENA-CIENTIFICA-O-EL-CAFE-DE-NEGRIN-10-11.pdf> (Última fecha de consulta: octubre de 2015).

CHECA PUERTA, Julio E.: "José Ramón Fernández: algunas constantes." *Nina*, Cuadernos de Teatro Español, núm. 8. Madrid, 2006, págs. 47-69.

—, "Algunos apuntes sobre Teatro Español Contemporáneo", *50 años de Teatro Contemporáneo. Temáticas y Autores*. Madrid, 2007. Págs. 121-139.

CHÉJOV, Antón: *Ivánov, La gaviota, Tío Ványa*. Cátedra Letras Universales, Madrid, 2007.

COCO, Emilio: "Il potere e la cenere nel teatro di José Ramón Fernández", *Teatro Spagnolo Contemporaneo*. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, págs. 141-142.

CREADOR.ES: "5 preguntas a José Ramón Fernández". <http://creador-es.com/5-preguntas-a-jose-ramon-fernandez/> (Última fecha de consulta: septiembre 2014)

DE CERVANTES, Miguel: *Don Quijote de la Mancha*. Editorial Planeta, Barcelona, 2001.

DE LA CRUZ, Enriqueta: "José Ramón Fernández, autor de teatro: "Todavía ser ciudadano es una conquista.""

<http://www.cronicapopular.es/2014/03/jose-ramon-fernandez-autor-de-teatro-todavia-ser-ciudadano-es-una-conquista/> (Última fecha de consulta: septiembre de 2014).

DEUS, J. C.: “La tertulia del doctor Negrín”, 13, octubre 2010.

<http://blogs.periodistadigital.com/arte.php/2010/10/13/p280990#more280990> (Última fecha de consulta: junio 2014).

DUMITRU, Andreea: “José Ramón Fernández: Teatrul este un loc pe măsură ființei umane”. <http://www.teatrul-azi.ro/interviuri/jose-ramon-fernandez-„teatrul-este-un-loc-pe-masura-ființei-umane”-interviu-de-andreea-du> (Última fecha de consulta: agosto 2015).

EL PAÍS: Relación de artículos que bajo el nombre de José Ramón Fernández se encuentran en http://elpais.com/tag/jose_ramon_fernandez/a/ Con los siguientes artículos:

“Dos premios escénicos se suman en una sola obra”, por Ritama Muñoz-Rojas, el 4 de enero de 1996. Enlace:

http://elpais.com/diario/1996/01/04/madrid/820758267_850215.html

(Última fecha de consulta: junio 2013)

“Una mujer torturada habla de libertad y de dignidad humana”, por Ritama Muñoz-Rojas, el 21 de febrero de 1996.

http://elpais.com/diario/1996/02/21/madrid/824905472_850215.html

(Última fecha de consulta: junio 2013)

“Tres autores estrenan una trilogía sobre la juventud en la Cuarta Pared”, por Ritama Muñoz-Rojas, el 23 de febrero de 1999.

http://elpais.com/diario/1999/02/23/madrid/919772672_850215.html

(Última fecha de consulta: junio 2013)

“Escenas del dolor rural”, por Eduardo Haro Tecglen, el 16 de marzo de 1999. http://elpais.com/diario/1999/03/16/cultura/921538812_850215.html

(Última fecha de consulta: junio 2013).

“Tres rutas para 100 espectáculos”, por Natalia Menéndez, el 27 de marzo de 2008.

http://elpais.com/diario/2008/03/27/madrid/1206620662_850215.html

(Última fecha de consulta: junio 2013).

“Las palabras del autor”, por Javier Vallejo, el 26 de julio de 2008.
http://elpais.com/diario/2008/07/26/babelia/1217027178_850215.html

(Última fecha de consulta: junio 2013)

“Crimen y desmemoria”, por Javier Vallejo, el 22 de noviembre de 2009.
http://elpais.com/diario/2009/11/22/madrid/1258892666_850215.html

(Última fecha de consulta: junio 2013)

“Bellas cargas de profundidad”, por Rosana Torres, el 20 de diciembre de 2009. http://elpais.com/diario/2009/12/20/madrid/1261311866_850215.html

(Última fecha de consulta: junio 2013)

“Una guerra para reencontrarse”, por Rosana Torres, el 25 de julio, 2010.
http://elpais.com/diario/2010/07/25/madrid/1280057070_850215.html

(Última fecha de consulta: junio 2013)

“El laboratorio del doctor Negrín”, por Rosana Torres, el 7 de noviembre de 2010. http://elpais.com/diario/2010/11/07/madrid/1289132662_850215.html

(Última fecha de consulta: junio 2013)

“Aventura escénica”, por Rosana Torres, el 12 de diciembre de 2010.
http://elpais.com/diario/2010/12/12/madrid/1292156662_850215.html

(Última fecha de consulta: junio 2013)

“Oníricas historias de vecindad”, por Javier Vallejo, el 11 de enero 2011.
http://elpais.com/diario/2011/01/11/madrid/1294748675_850215.html

(Última fecha de consulta: junio 2013)

“Espiar al vecino”, por Rosana Torres, el 12 de junio de 2011.
http://elpais.com/diario/2011/06/12/madrid/1307877865_850215.html

(Última fecha de consulta: junio 2013)

“El 15-M de Aristófanes”, por Alberto G. Palomo, el 18 de agosto de 2011.
http://elpais.com/diario/2011/08/18/madrid/1313666662_850215.html

(Última fecha de consulta: junio 2013)

“Una utopía cómica”, por Javier Vallejo, el 20 de agosto de 2011.
http://elpais.com/diario/2011/08/20/madrid/1313839461_850215.html

(Última fecha de consulta: junio 2013)

FERNÁNDEZ, José Ramón: Dramaturgia, Artículos y Conferencias

Dramaturgia en solitario:

- , *El silencio de las estaciones*. Madrid, Boletín de la Asociación Colegial de Escritores, 1995.
- , *Dos*. 1996. Publicada *on line* en la página web dedicada al autor en cervantesvirtual: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4m9g3>
- , *Palabras acerca de la guerra*. Incluye la obras: *Mariana, El cometa y 1898*. Madrid, Colección Antonio Machado, Visor, 1996.
- , *La hierba*. Publicada en el volumen *Al borde del área*, Alicante, Colección Teatro Español Contemporáneo, 1998. Págs. 59-66.
- , *Para quemar la memoria*. Tres ediciones:
- Primer Acto*, núm. 276, Madrid, 1998, págs. 35-51.
 - Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. 2000.
 - Revista *Stichomythia*, núm. 2, Valencia, 2004.
- , *La tierra*. Tres ediciones:
- Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia. 2000.
 - Madrid, Caos Editorial, 2002.
 - Centro Dramático Nacional número 21, Temporada 2009 / 2010.
- , *El criado del rico mercader*. En la *Revista Escena*, 2000.
- , *Si amanece nos vamos*. 2001. Publicación en la página web dedicada al autor cervantesvirtual: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw3841>
- , *Juan Belmonte*. Dentro del libro colectivo *La noticia del día*. Madrid, La Avispa, 2002, págs. 111-116.
- , *Ombra della sera*. Dentro del libro colectivo *Umheimliche-Lo siniestro*. Madrid, Teatro del Astillero, 2002. Págs. 21-24.
- , *Yo seré mano amarilla*. 2002. Publicación en la página web dedicada al autor cervantesvirtual: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc891h3>
- , *Hoy es mi cumpleaños*. 2003. Cedita por José Ramón Fernández.
- , *Me perdí en tus ojos*. 2003. Publicada *on line* en la página web dedicada al autor en cervantesvirtual: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0v8r1>
- , *Meteco*. Barcelona, Periódico Diagonal, Primavera 2005, pág. 30
- , *Sueño y capricho*. Publicada por la concejalía de las Artes del Ayuntamiento de Madrid. 2006.
- , *Un momento dulce. La felicidad*. 2006. Cedita por José Ramón Fernández.
- , *Nina*.

Edición del Teatro Español, Madrid, julio 2006.

Caos Editorial, Madrid, 2007.

—, *Una historia de fantasmas*. 2007. La versión que manejamos no está publicada.

—, *Trilogía del mal: Las mujeres fragantes, El que fue mi hermano (Yakolev), Monólogo de la perra roja*. Madrid, Teatro del Astillero. Enero 2008.

Las mujeres fragantes. ADE Teatro, Argentina, núm. 60-61, julio/septiembre de 1997, págs. 99-110.

—, *La colmena científica o El café de Negrín*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2010.

—, *La ventana de Chygrynsky*. 2011. Cedida por José Ramón Fernández.

—, *Wild Wild Wilde (La locura de los besos)*. 2011. La encontramos en la página de la sala Cuarta Pared. Enlace:

http://www.lalineamarilla.es/wp-content/uploads/2015/03/Texto-completo_WILDE-CUARTA-PARED-2015.pdf

—, *Babilonia, El que fue mi hermano (Yakolev) y Monólogo de la perra roja*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2011.

—, *Las tres notas*. 2011. Cedida por José Ramón Fernández.

—, *La misma arena*. 2011. Cedida por José Ramón Fernández.

—, *Mi piedra Rosetta. Primer Acto* núm. 344, Madrid, 2013. Págs. 157-183.

—, *Yo soy Don Quijote de la Mancha y otros juegos con Cervantes*. Valencia, Episkenion, 2015. Incluye las obras *El caballero, El libro infinito, El barco encantado y La memoria del agua*.

Dramaturgia colectiva:

—, *Trilogía de la Juventud*: junto a PALLÍN, Yolanda, YAGÜE, Javier:

– *Las manos*. Teatroautor, Madrid, 2001.

– *Imagina*. Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 2002.

– *24/7*. Revista El Pateo, núm. 18, Madrid, otoño de 2004. Págs. 2-18.

—, *La safor*. En *Cuentos de las dos orillas*. Fundación Andalusí, Granada, 2001, págs. 119-133.

—, *So happy together*. Revista *Acotaciones* de la RESAD de Madrid, 2009.

—, *Treinta grados de frío*. Escrito con Luis Miguel González Cruz y Ángel Solo para Teatro del Astillero.

—, *En la calle*. Escrito con Ernesto Arias. 2007.

—, *En el lodo*. Dentro del espectáculo *Restos*. 2009. Cedita por José Ramón Fernández.

Novela:

—, *Un dedo con un anillo de cuero*. Madrid, Colección caminos del bosque, 2011.

Artículos en revistas teatrales:

—, “La delicadeza de un mendigo ingrato”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 1, Alicante, 1996, págs. 11-24.

—, “Cosas que he aprendido con *Las manos*”. *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, Núm. 5, Alicante, 2000, págs. 37-41.

—, “*Para quemar la memoria*, un texto afortunado” Revista *Stichomythia*, núm. 2, 2004

—, “Demonios compartidos”. *50 años de Teatro Contemporáneo. Temáticas y Autores*. Madrid, 2007. Págs. 47-61.

—, “Teatro breve como primer apunte y como trabajo en común. Algunas experiencias personales (2000 – 2010)” *El teatro breve en los inicios del siglo XXI: actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Madrid, 2010. Págs. 63-77.

—, “La caja de lata” <http://eugenioconoeditor.blogspot.com.es/2013/01/la-caja-de-lata-la-colaboracion-mensual.html> (Última fecha de consulta: octubre 2015).

—, “Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo” Abril de 2013, CSIC.

—, “Perspectivas críticas: horizontes infinitos: experiencias y reflexiones sobre el proceso de escritura de *Mi piedra Rosetta*”. *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC.*, Vol. 39, Núm. 2. Madrid, 2014, págs. 461-483.

Conferencias:

—, Ciclos Premios Nacionales. BNE. Conferencia con motivo del Premio Nacional de Literatura Dramática 2011; 24 de octubre de 2012. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=cBWP1L-48ZM> (Última fecha de consulta: septiembre 2015).

—, Conferencia para el XXIV Seminario Internacional de SELITEN@T: Teatro y música en los inicios del siglo XXI. Enlace: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/37696> (Última fecha de consulta: septiembre 2015).

Espectáculos en DVD: Fuente Centro de Documentación Teatral

—, *Para quemar la memoria*. Sala Cuarta Pared, 11 de enero de 1996.

—, *La tierra*. Teatro Valle-Inclán, 2 de diciembre de 2009.

—, *Nina*. Teatro Español, 6 de julio de 2006.

—, *La colmena científica o El café de Negrín*. Sala Princesa del Teatro María Guerrero, 28 de Octubre de 2010.

—, *Mi piedra Rosetta*. Sala Cuarta Pared, 17 de abril de 2013.

Noticias y reseñas a través de Internet sobre espectáculos:

—, “Teatro en El Prado reúne a la pintura y la literatura del siglo XIX. La pintura a escena, el siglo XIX en El Prado” *EscénaTe*. 19. 11. 1996.

http://www.escenaturistica.es/noticias/noticia.php?id_noticia=51

(Última fecha de consulta: junio 2008)

—, “Descubrir El Capricho” Silvia Caunedo. *Elviajeroelpaís*. 31. 05. 2008. Con motivo de las representaciones que se llevan a cabo todos los sábados de junio y septiembre en el Jardín El Capricho. Paseo de la Alameda de Osuna.

http://elviajero.elpais.com/articulo/viajes/Descubrir/Capricho/elpviavia/20080531elpviavje_1/Tes (Última fecha de consulta: junio 2008)

(Última fecha de consulta: junio 2008)

—, “*Mi piedra Rosetta*, la última obra de José Ramón Fernández, llevada a escena por Palmyra Teatro”. <http://www.larepublicacultural.es/article6949.html> (Última fecha de consulta: junio 2014)

—, “Palmyra Teatro estrena ‘Mi piedra Rosetta’, de José Ramón Fernández”. <http://www.europapress.es/cultura/exposiciones-00131/noticia-palmyra-teatro-estrena-piedra-rosetta-jose-ramon-fernandez-20121130134417.html> (Última fecha de consulta: junio 2014)

—, “‘El caballero’ en el Festival de Teatro de Almagro 2009”. <http://www.laguiago.com/burgos/musica/el-caballero-en-el-festival-de-teatro-de-almagro-2009/> (Última fecha de consulta: junio de 2013).

—, “‘La Tierra’, de José Ramón Fernández, “una historia sencilla” con ritmo de thriller llega al Teatro Valle-Inclán”. <http://www.europapress.es/cultura/noticia-tierra-jose-ramon-fernandez-historia-sencilla-ritmo-thriller-llega-teatro-valle-inclan-20091117143646.html> (Última fecha de consulta: junio 2013)

—, “Nina de José Ramón Fernández”.

http://www.alternivateatral.com/ficha_obra.asp?codigo_obra=12978 (Última fecha de consulta: junio 2013).

—, “José Ramón Fernández estrena La colmena científica o El café de Negrín”. <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Jose-Ramon-Fernandez/940> (Última fecha de consulta: junio 2013).

—, “Entrevista con José Ramón Fernández: “Don Quijote es parte de nuestro ADN””. <http://www.culturamas.es/blog/2012/11/17/entrevista-con-jose-ramon-fernandez-don-quijote-es-parte-de-nuestro-adn/> (Última fecha de consulta: junio de 2013).

FOX, Manuela: “El tema de la guerra en el teatro de José Ramón Fernández”, *Estreno*, Otoño de 2014.

FUENTES, Rafael: “Nina, de José Ramón Fernández: desgarros a ritmo de jazz”. 26 de marzo de 2015. <http://www.elimparcial.es/noticia/149431/cultura/Nina-de-Jose-Ramon-Fernandez:-desgarros-a-ritmo-de-jazz.html> (Última fecha de consulta: junio de 2015).

GABALDÓN, Miguel: “Nina en el Teatro Guindalera”, 12 de marzo de 2015. http://www.notodo.com/escena/teatro_independiente/7051_nina_teatro_guindalera.html (Última fecha de consulta: junio 2015).

GABRIELE, John P.: *Los dramaturgos hablan: entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*. KRK Ediciones, Oviedo, 2009.

GARCÍA LORCA, Federico: *Mariana Pineda*. Ediciones Cátedra, Madrid, 2009.

GARCÍA RUIZ, Salvador: “Notas de dirección”, en *Nina*. Teatro Español, Madrid, julio 2006, págs. 145-151.

GARCÍA YAGÜE, Javier: “El director”. *Cuaderno pedagógico núm. 49* del CDN. Madrid, Temporada 2009/2010, págs. 27-33.

GONZÁLEZ CRUZ, Luis Miguel: “La Tierra”. *Primer Acto* núm. 276, Madrid, 1998, págs. 49-50.

HERAS, Guillermo: “Para defender la memoria”, *Primer Acto*, núm. 256, Madrid, 1994, págs. 32-33.

Prólogo en *Al borde del área*. VVAA, Teatro Español Contemporáneo. Alicante, 1998, págs. 5-8.

—, “Éticas y estéticas en el teatro contemporáneo”, *50 años de Teatro Contemporáneo. Temáticas y Autores*. Madrid, 2007. Págs. 85-96.

HERRÁIZ, Juan Pedro: "Con José Ramón Fernández", Primer Acto núm. 256, Madrid, 1994, págs. 26-31.

LADRA, David: "Tres autores de los 80 en los teatros institucionales". <http://www.artezblai.com/artezblai/la-tierrajose-ramon-fernandez.html> (Última fecha de consulta: septiembre 2015)

—, "Teatro de la memoria".

<http://www.revistadeteatro.com/artez/artez170/iritzia/ladra.htm> (Última fecha de consulta: septiembre 2013)

LOSÁNEZ, Raúl: "Aquellos alumnos de 'la colina de los chopos' La Residencia de Estudiantes conmemora su centenario en una obra".

<http://hemeroteca.cdmae.cat/jspui/bitstream/65324/25489/1/Article%20diari.pdf>

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel: "No hay dos sin tres. Ni tres sin cuatro." Episkenion, Valencia, Octubre 2014, págs. 5-24.

LUGO, Joaquín: "Un testimonio sobre la libertad y otro sobre la pobreza". <https://estivalteatro.wordpress.com> (Última fecha de consulta: junio 2013)

MACHADO, Antonio: *Antología poética*. Biblioteca Edaf. Madrid, 2003

MARSHALL, Garry Kent: *Frankie & Johnny*. EE.UU. 1991. Paramount Pictures.

MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis: Introducción a la obra *Mariana Pineda*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2009, págs. 11-127.

MATERNA, Linda: "The Seagull: Intertextuality in José Ramón Fernández's Nina" Northeast Modern Language Association Annual Convention: Montreal; April 2010.

—, "Mujeres en guerra: Memoria, Verdad y Compasión en Babilonia, de José Ramón Fernández." Madrid, Editorial Fundamentos, 2011, págs. 9-19.

—, "Staging History, Time and Memory: Two Plays by José Ramón Fernández on the 2006 Madrid Summer Stage." *Western European Stages*, Spring 2007. <http://www.outofthewings.org/db/author/jose-ramon-fernandez>

MAYORGA, Juan: "Cuerpos diferentes", Primer Acto núm. 344, Madrid, 2013, págs. 153-154.

—, "El dramaturgo como historiador". *50 años de Teatro Contemporáneo. Temáticas y Autores*. Madrid, 2007. Págs.141-151.

MONLEÓN, José: “Ocho escritores de hoy nos cuentan su visión de la historia entre españoles y marroquíes”. Prólogo de *Cuentos de las dos orillas*, Fundación Andalusi, Granada, 2001, págs. 13-18.

—, “Mi piedra Rosetta: La isla del Tesoro”, Primer Acto núm. 344, Madrid, 2013, pág. 155.

NAVARRO, Luis: Teatro Textos Dramáticos. «Nina» *Revista Proscritos* núm. Año 3, núm. 3 - Junio de 2005, Wesleyan University, Ohio.

<http://www.proscritos.com/larevista/notas.asp?num=23&d=t&s=t2&ss=1>

(Última fecha de consulta: junio 2013).

PALLÍN, Yolanda: “Corta distancia: a propósito de *Nina*, de José Ramón Fernández”. *Estreno*, núm. 2, Otoño 2004.

PALMYRA TEATRO: Enlace de su página web en Facebook: <https://www.facebook.com/Palmyra-Teatro-397044660363473/> (Última fecha de consulta: septiembre de 2015).

PASCUAL, Itziar: “Los grandes emporios se resquebrajan. Es el fulgor y muerte del dinero fácil y el teatro de José Ramón Fernández es testigo de esta decadencia. «Para quemar la memoria», Premio Calderón de la Barca, recalca en la Cuarta Pared.” *Diario El Mundo*.

<http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/12/15/metropoli/75824.html>

(Última fecha de consulta: junio 2008)

—, “De la frontera a la encrucijada”, *Acotaciones*, Madrid, 2009, págs. 69-81.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo: “El teatro de José Ramón Fernández. La muerte y la memoria”. *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, núm. 2, año 2004, Págs. 36-41.

—, “El reencuentro con el realismo burgués”, *Nina*, Cuadernos de Teatro Español, núm. 8. Madrid, 2006, págs. 13-46.

—, “El teatro de Laila Ripoll. La polifonía de la memoria”. *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, núm. 18, Alicante, 2013, págs. 77-89.

PUCHADES HERNÁNDEZ, Xavier: *Renovación teatral en España entre 1984-1998 Desde la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica*. Tesis Doctoral.

RELAÑO, Borja: “Conciencias que aguardan en las cunetas de los caminos”.

<http://www.revistadeteatro.com/artez/artez151/estrenos/latierrajoseramonfernandez.htm>

(Última fecha de consulta: junio 2014)

RODRÍGUEZ, Carlos: "Los colores del mal". *ADE Teatro*, Argentina, núm. 60-61, julio/septiembre de 1997, págs. 96-98.

RUGGERI MARCHETTI, Magda: "Sueño y purificación en «Para quemar la memoria»", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*. Núm. 3, Alicante, 1998, págs. 51-59.

—, "La opresión político-social en "escena contemporánea" *Del otro lado, Imagina y El traductor de Blumemberg*". *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*. Núm. 6, Alicante, 2001, págs. 71-94.

—, "Nina, de José Ramón Fernández en el Teatro Español", *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* Núm. 56. Barcelona, 2006, págs. 243-244.

—, "La tierra en el Teatro Cuarta Pared de Madrid", *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* Núm. 59, Barcelona, 2007, págs. 135-137.

—, "'La colmena científica" de José Ramón Fernández: Texto y Realización Escénica". *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*. Núm. 16, Alicante, 2011, págs. 29-34.

—, "José Ramón Fernández dialoga con sus modelos" *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*. Núm. 17, Alicante, 2012, págs. 33-39.

—, "'Mi piedra Rosetta" de José Ramón Fernández o la mirada al otro", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*. Núm. 18, Alicante, 2013, págs. 37-43.

SAINZ, Jonás: "La colmena fantástica"

<http://www.larioja.com/v/20111111/cultura/colmena-fantastica-20111111.html>

SALA CUARTA PARED: Artículos ubicados en el departamento de documentación y prensa facilitados por Mari Luz Sánchez mientras realizaba sus prácticas en la sala Cuarta Pared (Año 2008) de las cuales no podemos indicar la procedencia exacta:

- "COMPAÑÍA CUARTA PARED"
- "COMPAÑÍA CUARTA PARED [HISTÓRICO 1996-2001]"
- "DOSSIER COMEDIAS ZURDAS"
- "DOSSIER TRILOGÍA DE LA JUVENTUD I: LAS MANOS"
- "ORÍGENES CUARTA PARED"

“Entrevista a José Ramón Fernández” Madrid, 22, abril, 2003.
http://www.ediciona.com/portafolio/document/8/0/9/0/entrevista_jose_ramon_fernandez_0908.doc. (Última de consulta abril 2013).

SADOWSKA GUILLON, Irène: Préface de *La Terre, Brûler la mémoire, La Mémoire de l'eau/ Le Bateau enchanté*. Éditions de l’Amandier, Paris, 2010, págs. 9-13.

SCOTT, Ridley: *Blade Runner*. EE.UU. 1982. Warner Bross

SERRANO BAIXAULI, Rosa: ‘José Ramón Fernández: un teatro para y sobre personas’, *Stichomythia*, 9, Valencia, 2009, págs. 82-88.

<http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia9/FernandezTeatroParaPersonas.pdf>

—, “Los autores como fuente en los trabajos de investigación”. *Metodologías teatrales aplicadas a las nuevas dramaturgias contemporáneas*, Valencia, Episkenion, 2013, págs. 417-421.

SHAKESPEARE, William: *Hamlet*. Aguilar. Madrid, 1941.

—, *Antonio y Cleopatra*. Cátedra Letras Universales, Madrid, 2001.

SÓFOCLES: *Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey*. Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial, Madrid, 2009.

TEATRO DEL ASTILLERO: A través de su página web:

<http://www.teatrodelastillero.es/> (Última fecha de consulta: junio de 2008).

Bajo el enlace *Artículos*:

- “Diez años juntos y ni un año más”, 10 años Teatro del Astillero. Págs. 2-3.
- “Nada de esto fue un error”.
- “Nadie vuelve vivo al país de su juventud”, Breve biografía secreta del Teatro del Astillero.
- “Un teatro para el nuevo milenio”.

Cronología, 1993-1994

Ediciones:

—, *Ventolera. Rotos*. Madrid, 1998.

—, *Estación Sur*. Madrid, 1999.

—, *Intolerancia*. Madrid, 2004.

—, *Guardo la llave*. Madrid, 2005.

TEATRO DEL ZURDO: Sinopsis *La ventana de Chygrynsky*. Enlace: <http://www.teatrozurdo.com/la-ventana-de-chygrynskiy.html> (Última fecha de consulta: septiembre 2014).

VILLÁN, Javier: “Las cenizas del poder”. Diario *El Mundo*.

<http://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1995/12/27/cultura/73878.html>
(Última fecha de consulta: junio 2008).

—, “Un vital y potente espectáculo”. Diario *El Mundo*. http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_imprensa&sn=recortes&orn=519# (Última fecha de consulta: agosto 2015).

VINUESA, Juan: “José Ramón Fernández, la poesía de confesarse en la mirada ajena” <http://elclubexpress.com/blog/2013/04/25/jose-ramon-fernandez-la-poesia-de-confesarse-en-la-mirada-ajena/> (Última fecha de consulta: junio 2014).

VIÑAS, Ángel y HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Fernando: *El desplome de la República*. Crítica, Barcelona, 2009.

WILDE, Oscar: *De profundis. La balada de la cárcel de Reading y otros escritos carcelarios*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2005.

Anexo I

Curriculum Vitae. Actualizado en junio de 2015.

José Ramón Fernández nació en Madrid, en 1962.

En 1993 recibió el **Premio Calderón de la Barca** por la obra *Para quemar la memoria* y en 1998 fue finalista del Premio Tirso de Molina por *La tierra*. En 2003 recibió el **Premio Lope de Vega** por *Nina*.

En 2011 recibió el **Premio Nacional de Literatura** por *La colmena científica o El café de Negrín*.

Ha estrenado y publicado una treintena de obras, bien escritas en solitario, bien como trabajos dramáticos colectivos; la primera pieza de la Trilogía de la juventud (con Y. Pallín y J. G. Yagüe), ***Las manos***, recibió, entre otros, el **Premio Ojo Crítico** y el **Premio Max** de la SGAE al mejor texto en castellano 2002. Ha estrenado también cerca de veinte versiones o traducciones de textos ajenos. Sus obras han sido traducidas al inglés, francés, italiano, árabe, polaco, rumano, griego, serbio, húngaro y japonés.

Es licenciado en Filología por la Universidad Complutense. Como consecuencia de su trayectoria, ha sido invitado a impartir clases sobre dramaturgia en el Laboratorio William Layton, Cuarta Pared, Real Escuela Superior de Arte Dramático, Escuela de Teatro de Canarias, Muestra de Teatro de Autor Español Contemporáneo de Alicante y Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad imparte clases sobre adaptación de narrativa a teatro en el Máster de Estudios Avanzados de Teatro de la Universidad Internacional de la Rioja.

Estos son sus textos teatrales, ordenados por el año en que fueron públicos:

Para quemar la memoria (Premio Calderón de la Barca **1993**)

Publicada en Primer Acto (En castellano) y Escena (en catalán), diciembre de 1994.

Estrenada en Salamanca, Teatro Juan del Enzina, el 14 de diciembre de 1995, para hacer posteriormente temporada en la Sala Cuarta Pared de Madrid; dirección de Guillermo Heras.

Publicada en formato de libro junto con *La tierra*, Murcia: ESAD, 2000. Publicada en Internet por Parnaseo, página de la Universidad de Valencia.

Traducida al italiano por Emilio Coco. Publicada en Italiano dentro del volumen *Teatro spagnolo contemporaneo*. Edizioni dell Orso, 2005.

Traducida al francés por Marianne Satiel. Publicada en francés por Editions de l'amandier, Paris, 2010.

Traducida al serbio por Branislav Djordjevic. Publicada en serbio por Cigoja Stampa, Belgrado, 2014

Mariana

Publicada en *Palabras acerca de la guerra*: Madrid, colección Antonio Machado, Visor, 1996 y Barcelona, Escena, marzo de 1996. Publicada en gallego, Revista Galega de Teatro, noviembre de 1997. Publicada en la versión del texto que adaptó Liliana Presut para su estreno argentino, con el título *Una mujer una celda una bandera* en el libro colectivo *Monólogos de dos continentes*, Buenos Aires: Corregidor, 1999.

Estrenada en Madrid, Sala Cuarta Pared, en octubre de **1995**, por la actriz Esperanza Elipe, dirección de Pablo Calvo.

Estrenada en Argentina en mayo de 1998, por la actriz Mónica Driollet, dirección de Edgardo Chini. Estrenada en Uruguay en octubre de 1998, con el mismo elenco de Argentina.

Estrenada en su versión francesa en Montreal, Canadá, dentro del espectáculo *Combats*, dirigido por Genevieve Blais, que unía este texto a otros de los autores Daniel Keene y Wajdi Mouwad y Carles Batlle en la primavera de 2005 (12 mayo 2005 en Bain Sant Michel)

Lectura dramatizada en el Centro Cultural Chacao, de Caracas (Venezuela). Por Mirla Campos, Dirección de Juan Martins. 11 de diciembre de 2008. Estrenada en Venezuela en el 7º Off Art Festival de Margarita, celebrado en la ciudad de Juan Griego, Nueva Esparta, entre el 25 de junio y el 5 de julio de 2010. Producida por Estival Teatro y Codarte, de Maracay, y Cuarta Pared, de Caracas, dirigida por Juan

Martins e interpretada por Mirla Campos. Esta producción continúa girando por América en 2011 y 2012.

Las tres piezas englobadas en *Palabras acerca de la guerra* han sido traducidas al francés por Ángeles García. En la primavera de 2001, estas piezas fueron objeto de lecturas dramatizadas en Cergy-Pontoise, Paris: en castellano, en la Universidad de Cergy, con dirección de Enrique Fiestas; en francés, en el Teatro 95, con dirección de René Loyon. En la primavera de 2002, estas piezas han sido publicadas en Francia: *Paroles de la guerre*, trad. Ángeles Muñoz, París: Les éditions de l'amandier.

Lectura de *Mariana* por Marie-Claire Vilard, con la colaboración de Carmen Gamero, dirigida por Claudie C. Landy en el Théâtre Toujours à l'Horizon de La Rochelle, Francia, septiembre de 2012.

Las mujeres fragantes

Publicada en Madrid, Revista ADE, julio 1997.

Lectura dramatizada en la RESAD de Madrid, en 1997, dirección de Carlos Rodríguez.

Estrenada en Madrid, Sala Cuarta Pared, el 8 de diciembre de 2002, dirección de Adolfo Simón.

Nueva versión Traducida al francés por Mariane Saltiel. Publicada en francés en 2007, Paris, Editions de l'amandier, junto con otras dos piezas, bajo el título Trilogía del mal. Esa misma versión es publicada en español por Teatro del Astillero, enero 2008.

Puesta en espacio en francés, Paris, Theatre de L'Atalante, dirección de Agathe Alexis, 20 de octubre de 2007.

Una historia de fantasmas

Primera versión publicada, junto con los otros textos del espectáculo Fotos, en la revista El Pateo, Madrid, primavera de 2005.

Estrenada en Madrid, Sala Cuarta Pared, 1997, dentro del espectáculo *Fotos*, del colectivo autoral El astillero, dirección de Carlos Rodríguez.

Una Nueva versión, de duración convencional, fue estrenada en Madrid, Sala Ítaca, en diciembre de **2007**, dirección de Luis Bermejo, por la compañía El Zurdo Teatro.

Mano Amarilla

Primera versión publicada en la revista Escena, **1998**.

Estrenada en octubre de 2002 en Tegucigalpa (Honduras) por el actor Mario Jaen con dirección de Rafael Murillo.

La segunda versión, ***Yo seré mano amarilla***, escrita en 2002, ha sido utilizada como parte del espectáculo *Circo paraíso*, interpretado por Juan Alberto López y Yiyo Alonso (Compañía Metamorfosis) y dirigido por Carlos Laredo. *Circo paraíso* fue estrenado el 19 de diciembre de 2003 en la Nave de Cambaleo, en Aranjuez, para hacer temporada posteriormente en la Sala Cuarta Pared de Madrid. Publicada on line en la página web dedicada al autor en cervantesvirtual.

La tierra (Finalista del Premio Tirso de Molina **1998**)

Lectura pública por el autor en el Festival Internacional de Sitges, 1998.

Publicada en Primer Acto, V-1998. Lectura dramatizada en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, dirigida por Juan Simón, 1999.

Publicada en libro junto con *Para quemar la memoria*, Murcia: ESAD, 2000.

Estrenada en Murcia, Teatro de la ESAD, en noviembre de 2001; dirección de Luisma Soriano.

Lectura dramatizada en Madrid, SGAE, en 2002; dirección de Luis Miguel González Cruz.

Presentada en el II Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea de Santiago de Chile en 2002. Puesta en escena de Horacio Videla.

Edición on line en Caos Editorial, noviembre de 2002.

Nueva producción por Inconstantes Teatro en 2007. Estrenada en Guadalajara, 16 de febrero de 2007; dirección de Emilio del Valle. Estreno en Madrid, Sala Cuarta Pared, 23 de febrero de 2007.

Traducida al rumano por Ioana Anghel, Publicada por Teatrul Azi, 2009.

Nueva producción por el Centro Dramático Nacional en 2009. Estreno el 19 de noviembre de 2009 en el Teatro Valle-Inclán de Madrid, dirección de Javier G.

Yagüe. Publicada en la colección del Centro Dramático Nacional, 2009, junto con un cuaderno pedagógico. Finalista del Premio Valle-Inclán 2009.

Traducida al francés por Marianne Saltiel. Publicada en francés por Editions de l'amandier, Paris, 2010. Puesta en espacio en francés, en el Theatre de L'Opprimé de París, el 18 de octubre de 2010, dirección de Rui Frati. Estrenada en francés en el Théâtre de L'Opprimé en abril de 2012, con dirección de Rui Frati.

Traducida al griego por María Hatziemmanouil en 2011 y publicada en 2011 por Lagoudera. Estrenada en griego en Atenas en junio de 2012, con dirección de Yolanda Makropoulou. Publicada en formato libro en 2012, por Editorial Aparsis.

Si amanece nos vamos

Publicada en el volumen colectivo *Oscuridad*, en Madrid: Teatro del Astillero, **2001**. Publicada on line en la página web dedicada al autor en cervantesvirtual. Estrenada en el Teatro Lagrada de Madrid el 28 de diciembre de 2009, junto con la pieza breve El silencio de las estaciones, bajo el título ***Conversaciones en la oscuridad***, dirección de Miguel Torres.

Me perdí en tus ojos

Pieza escrita a partir de una propuesta de Gerardo Vera, para ser interpretada por actores y bailaores, en 2000. Algunos fragmentos de esta obra fueron incluidos en el espectáculo *Intolerancia*, estrenado por Teatro del Astillero en diciembre de **2003**. Publicada on line en la página web dedicada al autor en cervantesvirtual.

***Nina* (Premio Lope de Vega **2003**)**

Publicada en la Revista Estreno, otoño de **2004**.

Publicada on line en la colección Teatro de hoy de CNICE.

Traducida al francés por Angeles Muñoz, publicada por Editions de l'amandier en enero de 2005.

Traducida al inglés por Sarah Maitland, edición biligüe on line por Caos Editorial.

Lectura dramatizada (en francés) en el Théâtre de l'Atalante de Paris, el 12 de octubre de 2005, dirección de Laurent Hatat

Lectura dramatizada (en inglés) en el Rose Theatre, Rose Bruford College, Londres, el 11 de mayo de 2006. Dirección de Iain Reekie.

Estreno en el Teatro Español, Madrid, el 1 de junio de 2006. Dirección de Salvador García Ruiz. Esta producción supuso el premio SGAE/Miguel Mihura 2006 y el Premio Max 2007 para su protagonista, Laia Marull. Publicada por el Teatro Español, 2006.

Traducida al polaco por Danuta Rycerz. Publicada en la revista Dialog de Varsovia, enero de 2008. Lectura dramatizada, (en polaco) Sala Plan B, Varsovia, dirigida por Redda Pawel Haddad, 3 de febrero de 2008.

Estreno en Buenos Aires, en una nueva versión, el 9 de enero de 2009. Centro Cultural Konex. Dirección: Jorge Eines.

Estreno en París, el 1 de noviembre de 2011, por la compañía Ohasard en el Théâtre des Dechargeurs. Dirección de Nassima Benchicou.

Estreno en Santiago de Chile, 25 de octubre de 2012, Sala Jorge Díaz de la Universidad Finis Terrae, dirección de Mauricio Bustos.

Traducida al serbio por Branislav Djordjevic. Publicada en serbio por Cigoja Stampa, Belgrado, 2014.

Estreno de nueva producción en Madrid, Teatro Guindalera, por la compañía La Risa de Cloe. Dirección: Diego Bagnera. Marzo de 2015.

Lectura dramatizada de su versión inglesa por la Spanish Theatre Company, con dirección de Jorge de Juan, en el Canada Water de Londres, 22 de mayo de 2015.

Hoy es mi cumpleaños

Texto escrito a partir de la propuesta de Luis Bermejo y del trabajo de los actores de El Zurdo Teatro. Estrenada en su primera versión en la Sala Ático de Getafe el 13 de diciembre de **2003**. Dirección de Luis Bermejo. Con el título ***Hoy es mi cumpleaños (con el tiempo)*** gira en 2005 y regresa a Madrid, Sala Itaca.

El que fue mi hermano (Yakolev)

Puesta en espacio en la Universidad Carlos III de Getafe, junto con textos de Ignacio Amestoy, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga, en un proyecto promovido por esta Universidad, en mayo de **2004**. Dirección de Guillermo Heras.

Traducida al francés por Mariane Saliel. Publicada en francés en 2007, Paris, Editions de l'amandier. Esa misma versión es publicada en español por Teatro del Astillero, enero 2008.

Puesta en espacio en francés, Paris, Theatre de L'Atalante, dirección de Agathe Alexis, 19 de octubre de 2007.

Publicada junto a las obras *Babilonia* y *Monólogo de la perra roja* en la Editorial Fundamentos, 2011.

Traducida al serbio por Branislav Djordjevic. Publicada en serbio por Cigoja Stampa, Belgrado, 2014

Monólogo de la perra roja

Estrenada en diciembre de **2004** en la Casa de América de Madrid, como parte del espectáculo *Puntos Cardinales*, con textos de Juan Mayorga, Jorge Sánchez y Favio Rubiano, dirigido por Favio Rubiano.

Publicada por la Casa de América en su revista Cuadernos escénicos, 2006.

Traducida al francés por Mariane Saltiel. Publicada en francés en 2007, Paris, Editions de l'amandier. Esa misma versión es publicada en español por Teatro del Astillero, enero 2008.

Puesta en espacio en francés, Paris, Theatre de L'Atalante, dirección de Susana Lastretto, 19 de octubre de 2007.

Publicada junto a las obras *Babilonia* y *El que fue mi hermano* en la Editorial Fundamentos, 2011.

Lectura en francés por Fabienne Augié, Mediatheque Michel Crepeau, La Rochelle, Francia, el 15 de septiembre de 2012.

Traducida al serbio por Branislav Djordjevic. Publicada en serbio por Cigoja Stampa, Belgrado, 2014

Sueño y Capricho

Texto para un itinerario dramático en el Jardín del Capricho de la Alameda de Osuna. Estrenado en septiembre de **2005**. Reposiciones en 2006 y 2007. Reposición (Nueva versión con escenas añadidas) en 2008. Dirección de Fernando Soto. Publicada en 2006 por la concejalía de las Artes del Ayuntamiento de Madrid. Nueva edición en 2007.

Un momento dulce. La felicidad

Texto para la compañía El Zurdo Teatro. Estrenado en San Sebastián de los Reyes en diciembre de **2006**. Dirección de Luis Bermejo. Estreno en Madrid, Sala Ítaca, en mayo de 2007.

Las obras *Hoy es mi cumpleaños*, *Un momento dulce* y *Una historia de fantasmas* son programadas bajo el título Tres comedias zurdas en la Sala Cuarta Pared de Madrid en julio de 2008.

El barco encantado / La memoria del agua. Traducidas al francés por Mariane Saltiel, estrenadas en el **Theatre 14** Jean Marie Serreau de Paris con dirección de Susana Lastreto bajo el título "Quichotte et le bateau enchanté", agosto de **2008**. (*La memoria del agua* fue representada por alumnos del Laboratorio William Layton en el Centro Cultural Julio Cortazar de Madrid, con dirección de Antonia García, en abril de 2008.)

Traducida al francés por Marianne Saltiel. Publicada en francés por Editions de l'amandier, Paris, 2010.

Lectura en francés en la iglesia en ruinas de Saint-Pierre de Laleu, puesta en espacio de Claudie Catherine Landy, 14 de septiembre de 2012, La Rochelle, Francia.

La memoria del agua ha sido traducida al japonés por Yoichi Tajiri y publicada en la revista en 2013.

La memoria del agua ha sido adaptada al cine por María Mira, estrenada en el Festival de Cine de Málaga, abril de 2015.

El caballero. Basado en la figura de Amadís de Gaula. Estrenada en su versión breve en Madrid, en la Biblioteca Nacional de España el 17 de octubre de **2008**, con dirección de Fefa Noia. (Una escena de la obra, con el título *Está llegando Amadís*, se representó en las escaleras del edificio de la Biblioteca Nacional el 13 de septiembre, dentro del evento La noche en Blanco.). La versión completa se estrenó el 18 de julio de 2009 en el Festival de Almagro.

Babilonia. Escrita a partir de una idea de la actriz Paloma Mozo. Estrenada el 28 de julio de 2010 en la Sala Triángulo de Madrid. Dirección: Fernando Soto. Publicada junto a las obras *Yakolev* y *Monólogo de la perra roja* en la Editorial Fundamentos, 2011. Traducida al francés por André Delmas, Lectura en París en el Théâtre de Rond-Point, con dirección de Susana Lastreto. Noviembre de 2011. Puesta en espacio en el Théâtre Toujours à l'Horizon de La Rochelle, Francia, por Claudie Catherine Landy, 15 de septiembre de 2012. Traducida al serbio por Branislav Djordjevic. Publicada en serbio por Cigoja Stampa, Belgrado, 2014.

La colmena científica o El café de Negrín. Escrita con motivo del centenario de la Residencia de Estudiantes. Estrenada el 13 de octubre de 2010 en la Sala Princesa del Teatro María Guerrero. Dirección: Ernesto Caballero. Coproducción de Centro Dramático Nacional y Residencia de Estudiantes. Publicada por la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2010. Premio Nacional de Literatura 2011. Traducida al serbio por Branislav Djordjevic. Publicada en serbio por Cigoja Stampa, Belgrado, 2014

La ventana de Chygrynsky. Estrenada por la compañía Teatro el Zurdo el 7 de enero de 2011 en la Sala Cuarta Pared de Madrid. Dirección de Luis Bermejo.

Wild Wild Wilde (*La locura de los besos*) a partir de *De profundis*, de Oscar Wilde, por encargo de Los lunes teatro. Estrenada el 9 de junio de 2011 en la Sala Triángulo. Dramaturgia y dirección: Fefa Noia.

Las tres notas. Pieza de teatro para niños representada en el teatro de Ciudad Ducal (Ávila), en agosto de 2011, por los niños de esa urbanización, dirigido por las Ana y Elena Sarmiento.

El libro infinito. Pieza de encargo para celebrar el tercer centenario de la Biblioteca Nacional de España; incluye los cuatro monólogos escritos para las

visitas nocturnas a la BNE en 2009. Estrenada en la BNE el 11 de enero de 2012.
Dirección de Fefa Noia.

Yo soy Don Quijote de la Mancha. Basada en la novela de Cervantes. Estreno en el Festival de Almagro el 5 de julio de 2012. Dirección: Luis Bermejo. Temporada en Madrid, Teatro Español, noviembre de 2012. Continúa en gira durante todo 2013.

Traducida al inglés por Andy Dickinson. Lectura dramatizada en inglés, dirigida por Andy Dickinson, en el White Bear Theatre de Londres, en octubre de 2103.

Mi piedra Rosetta. Estrenada por la compañía Palmyra Teatro el 2 de diciembre en el Auditorio Padre Soler / Universidad Carlos III de Leganés. Dirección: David Ojeda. Temporada en Madrid, Sala Cuarta Pared, abril de 2013. Publicada en Primer Acto, 2/2013.

PIEZAS BREVES

El silencio de las estaciones

Publicada en Madrid, Boletín de la Asociación Colegial de Escritores, **1995**.

Puesta en escena en la Resad de Madrid en 1998, como ejercicio de la especialidad de Dirección de escena; dirección de Andrés Beladiez. Estrenada en el Teatro Lagrada de Madrid el 28 de diciembre de 2009, junto con la obra *Si amanecemos vamos*, bajo el título ***Conversaciones en la oscuridad***, dirección de Miguel Torres.

El cometa

Publicada en *Palabras acerca de la guerra*, **1995** (Ibidem).

Puesta en escena en la Resad de Madrid en 1998, como ejercicio de la especialidad de Dirección de escena; dirección de Elena Espejo.

1898

Publicada en *Palabras acerca de la guerra*, **1995**, (Ibidem). Y en Ventolera-Rotos, Madrid Teatro del Astillero, 1998.

Lectura dramatizada en la Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1998, junto con las otras piezas del espectáculo *Ventolera*, del colectivo autoral El astillero; dirección de Guillermo Heras.

Dos

Publicada en *Ventolera.Rotos*, Madrid: Teatro del Astillero, 1998. Estrenada en Madrid, Sala Cuarta Pared, **1996**, dentro del espectáculo *Rotos* del colectivo autoral El astillero; dirección de Carlos Rodríguez. Reposición en Madrid, en 2002, salas Cuarta Pared y DT; dirección de Aitana Galán.

Publicada on line en la revista literaturas.com y en la página web dedicada al autor en cervantesvirtual, página de la Universidad de Alicante.

La hierba

Publicada en el volumen *Al borde del área*, colección Teatro Español Contemporáneo. Alicante. **1998**.

El criado del rico mercader

Pieza breve escrita para el espectáculo *Sopa de radio*, estrenado en Barcelona, Centro de Arte Contemporáneo, en diciembre de **1999** (dirección de Oriol Grau) y publicado en la revista Escena en 2000.

Juan Belmonte

Publicada en el libro colectivo *La noticia del día*. Madrid: La Avispa, **2002**.

Ombra della sera

Publicada en el libro colectivo *Lo siniestro*. Madrid: Teatro del Astillero, **2002**.

Meteco

Publicado en el periódico Diagonal en la primavera de **2005**.

Estrenado en septiembre de 2005 en la Sala Cuarta Pared, dentro del espectáculo *Exilios*, del colectivo autoral El Astillero. Dirigido por Guillermo Heras.

La misma arena. Texto escrito para una jornada sobre el Sahara en la Universidad Carlos III. Lectura dramatizada, junto a textos de Lola Blasco, Antonio Rojano e Itziar Pascual. Dirección de Laila Ripoll. 8 de marzo de 2011.

Participación en trabajos dramatúrgicos colectivos (ordenados de los más recientes a los más antiguos):

El minuto del payaso. Escrita con Luis Bermejo y Fernando Soto. Estrenada en el Plató Cineteca del Matadero, Madrid, el 17 de enero de 2014, interpretada por Luis Bermejo y dirigida por Fernando Soto.

Restos. Piezas de Emilio del Valle, JRF, Rodrigo García y Laila Ripoll. (JRF es el autor de la pieza **En el lodo**.) Estrenada en Madrid, Sala Triángulo, el 2 de abril de 2009.

So happy together. Cuatro monólogos cruzados sobre el conflicto árabe-israelí escritos por JRF, Yolanda Pallín, Laila Ripoll y Jesús Laíz a propuesta del director José Bornás. (JRF es el autor del **monólogo de Abla**.) Estrenada en Murcia, Centro Párraga, el 26 de abril de **2008**. Estreno en Madrid, Festival de Otoño, el 15 de noviembre. Publicada en la revista Acotaciones de la RESAD de Madrid en 2009

Treinta grados de frío

Escrito con Luis Miguel González Cruz y Ángel Solo para Teatro del Astillero. Estrenada en Guadalajara, 9 de noviembre de **2007**. Estreno en Barcelona, Sala Tantarantana, 28 de noviembre; estreno en Madrid, Teatro Galileo, 13 de diciembre. Publicada por Ñaque Editora, 2007.

En la calle

Escrito con Ernesto Arias. Estrenada en San Sebastián de los Reyes en enero de **2007**. Estrenada en Madrid, Sala Ítaca, junio de 2007.

Intolerancia

Espectáculo de Teatro del Astillero con textos de Inmaculada Alvear, Luis Miguel González Cruz, Guillermo Heras, Raúl Hernández Garrido y Juan Mayorga; Este espectáculo utilizó, algunos fragmentos de *Me perdí en tus ojos* y *La Safor*. Estrenada en la Nave de Cambaleo el 12 de diciembre de **2003**, para hacer temporada seguidamente en la Sala Cuarta Pared de Madrid. Dirección de Antonio López Dávila.

Trilogía de la juventud III: 24/7, en colaboración con Yolanda Pallín y Javier García Yagüe.

Estreno en Salamanca el 23 de octubre de **2002**; dirección de Javier García Yagüe. Fueron publicadas seis escenas de la obra en Primer Acto, nº 295, IV 2002.

Publicada en la Revista El Pateo, Madrid, otoño de 2004.

Estreno en Buenos Aires, Teatro del Abasto, en 2005.

Las obras de la Trilogía de la juventud se han mantenido en repertorio de la compañía Cuarta Pared hasta noviembre de 2004, superando en su conjunto las seiscientas representaciones. Además de una larga gira por un centenar de ciudades, las tres han hecho temporada en Madrid, Sala Cuarta Pared, y Valencia, Teatre Rialto; *Las manos* e *Imagina* hicieron también temporada en Barcelona, Teatre Lliure.

Trilogía de la juventud II: Imagina, en colaboración con Yolanda Pallín y Javier García Yagüe. (Finalista del Premio Nacional de Literatura 2003. Premio El País de las Tentaciones al mejor espectáculo teatral de la temporada 2001.)

Estreno en Madrid, Sala Cuarta Pared, en marzo de **2001**; dirección de Javier García Yagüe.

Publicada en Madrid: AAT, 2002.

Publicada en la revista El Pateo, Madrid, verano de 2004.

(Las obras *Las manos* e *Imagina* han sido traducidas al italiano por Alessandro Romano, como parte de su tesis sobre estas obras presentada en la Università degli Studi di Trieste.)

La Safor

Texto colectivo elaborado por Fernández, González Cruz, Heras y Mayorga, a propuesta del Instituto del Teatro del Mediterráneo, dentro del proyecto Almutamid. Este monólogo se publicó en castellano y árabe en el libro *Cuentos de las dos orillas*, Edición de José Monleón, Granada: Fundación EL legado Andalusi, **2001**. Algunos fragmentos de La Safor se han utilizado en el trabajo colectivo Intolerancia, de Teatro del Astillero, en 2003.

Trilogía de la juventud I: Las manos, en colaboración con Yolanda Pallín y Javier García Yagüe. Estreno en Madrid, Sala Cuarta Pared, en febrero de **1999**, dirección de Javier García Yagüe. Premios Ojo Crítico y Celestina 1999. Premio de la Crítica de Valencia y Premio MAX de las artes escénicas a mejor autor en castellano 2002. Publicada en Madrid: Fundación Autor, 2001.

Publicada on line en cervantesvirtual.

Publicada en la revista El Pateo, Madrid, primavera de 2004.

Traducida al árabe por Mezouar El Idrissi. Publicada en árabe junto con *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre en Antología del teatro español contemporáneo,

Estación Sur, en colaboración con Guillermo Heras, Raúl Hernández Garrido, Luis Miguel González Cruz y Juan Mayorga. Publicada en Madrid: Teatro del Astillero, **1999**.

Estado hormonal, en colaboración con Margaret Jova, redacción de escenas para el espectáculo coreografiado por M.Jova, D.Perdikidis, E.Morris y T. Nieto, con la colaboración de Carlos Rodríguez. Estrenada en Madrid, Teatro Pradillo, mayo de **1998**.

Sangre Iluminada De Amarillo, en colaboración con Pablo Calvo, Rafael Lassaleta y Angel Solo. Inédita. Estrenada en Madrid, Sala Galileo, en **1994**, dirección de Pablo Calvo.

¿Qué hizo Nora cuando se marchó?, en colaboración con Fernando Doménech, Juan Antonio Hormigón y Carlos Rodríguez. Publicada en Madrid, ADE, **1994**. Estrenada en Madrid, Sala Olimpia, en 1994, dirección de Juan Antonio Hormigón.

Trabajos de dramaturgia sobre textos ajenos (ordenados de los más recientes a los más antiguos):

El laberinto mágico. Adaptación de la serie de novelas del mismo título de Max Aub para el Centro Dramático Nacional. Dirección: Ernesto Caballero. Taller de Investigación con muestra en el Teatro Valle-Inclán del 10 al 19 de abril de 2015.

La alegría de vivir. Versión libre de la comedia *Design for living*, de Noel Coward. Estreno en el Teatro Galileo de Madrid, el 5 de octubre de **2011**. Dirección: Francisco Vidal.

La asamblea de las mujeres, Versión de la comedia de Aristófanes. Estreno en el Teatro Romano de Mérida el 27 de julio de **2011**. Temporada en Madrid, teatro Compaq Gran Vía. Dirección de Laila Ripoll.

Una relación pornográfica, Traducción de la obra de Philippe Blasband. Estreno el 17 de junio de **2010** en el Teatro Apolo de Barcelona. Coproducción de Fila 7 y DD Company. Dirección de Manuel González Gil.

El avaro, de Molière. Traducción y versión realizadas con Jorge Lavelli. Estreno el 9 de abril de **2010** en el Teatro María Guerrero de Madrid. Coproducción de Centro Dramático Nacional y Galiardo Producciones. Dirección de Jorge Lavelli. Publicada por el Centro Dramático Nacional, 2010.

Hamlet. Traducción de la versión realizada por Tomaz Pandur sobre la obra de Shakespeare. Estrenada en las Naves del Matadero del Teatro Español de Madrid el 12 de febrero de **2009**. Publicada en la colección del Teatro Español, noviembre de 2009.

Edipo Rey. Versión de la obra de Sófocles en colaboración con Jorge Lavelli. Dirección de Jorge Lavelli. Estrenada en el Festival de Teatro de Mérida el 14 de agosto de **2008**.

La Pintura a Escena. El siglo XIX en el Prado. Dramaturgia sobre textos de Zorrilla, Tamayo y Baus, Hartzenbusch, Comella, Gómez de Avellaneda, Espronceda, Rivas, Galdós, Alarcón, Blasco Ibáñez, Azorín y Pereda. Estrenada por Escena T en el Auditorio del Museo del Prado, 23 de noviembre de **2007**. Dirección: Fernando Soto.

La lluvia amarilla, versión de la novela homónima de Julio Llamazares. Estrenada en el Festival Periferias de Huesca, 23 de octubre de **2007** por Inconstantes Teatro. Estreno en Madrid, Teatro Español, 3 de julio de 2008. Dirección: Emilio del Valle

Buenas noches, Hamlet. Versión libre de *Hamlet* de Shakespeare escrita en colaboración con David Amitin. Estrenada en Villafranca del Castillo, diciembre de **2006**, dirección David Amitin. Estrenada en Madrid, Teatro Lagrada, enero 2007.

Macbeth. Versión de la tragedia de Shakespeare. Estrenada en el Teatro Principal de Ourense, el 19 de julio de **2006**, por la compañía Sarabela Teatro, en traducción al gallego de Nati Borrajo Dirección: Helena Pimenta.

Los papalagi (Una tribu muy rara). Dramaturgia sobre los discursos del jefe Samoano Tuiavii de Tiavea transcritos por Erich Scheurmann en 1929. Monólogo interpretado por Janfri Topera estrenado en el espacio La cafetería, del Teatro Madrid en octubre de **2005**. Dirección de Eduardo Fuentes.

El día de las locuras. Fígaro de Beaumarchais. Versión y dramaturgia de Las bodas de Fígaro, de Beaumarchais, para la compañía Alquibla Teatro. Estrenada en el Teatro Guerra de Murcia en octubre de **2004**. Dirección de Antonio Saura. Nueva producción por el Laboratorio William Layton, dirección de Francisco Vidal, Estreno oficial en el Festival de Almagro 2010.

Bodas de Sangre. Trabajo de dramaturgia sobre la obra de Federico García Lorca para la compañía Alquibla Teatro. Estrenada en el Teatro Guerra de Lorca en octubre de **2003**. Dirección de Antonio Saura.

El señor Badanas, sobre la comedia homónima de Carlos Arniches. Estrenada en Zamora, Teatro Principal, en mayo de **2002**; dirección de Francisco Vidal.

El trueno dorado, sobre la novela homónima de Ramón del Valle-Inclán. Estreno en San Sebastián de los Reyes, Teatro Adolfo Marsillach, en abril de **2001**; dirección de Francisco Vidal.

Happy end, sobre la opereta homónima de Brecht/Weill, para el espectáculo operístico Kurt Weill 2000, estrenado en Madrid, Teatro de la Zarzuela, en octubre de **2000**; dirección de Gerardo Vera.

Una modesta proposición, sobre el libelo de Jonathan Swift *A modest proposal*, en colaboración con el actor Mariano Venancio. Estreno en Madrid, Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes, en octubre de **2000**; dirección de Luis Miguel González Cruz.

Anexo II

En este apartado proporcionaremos indicaciones de dónde encontrar información fotográfica y video-digital de las diferentes representaciones llevadas a cabo de las cinco obras estudiadas en este trabajo de Tesis Doctoral. Cabe destacar que a partir de febrero de 2016 el Centro de Documentación Teatral pondrá a disposición de los usuarios un catálogo de grabaciones en formato digital. A buen seguro encontraremos muchas —si no todas— las grabaciones de los espectáculos de las obras de nuestro dramaturgo.

Además, incluimos dos fotografías de los montajes de los dramas aquí estudiados.

Para quemar la memoria

Encontramos en la base de datos del CDT fotografías de la representación llevada a cabo el 20 de diciembre de 1996. Bajo el siguiente enlace:

<http://teatro.es/profesionales/marina-gomez-15868/estrenos/para-quemar-la-memoria-20053/documentos-on-line/fotografias#prettyPhoto>

La tierra

Podemos encontrar un breve momento de la obra bajo el enlace <http://cdn.mcu.es/espectaculo/la-tierra/> en lo que respecta a la versión llevada a cabo en el Teatro Español.

Nina

El trailer de la última versión, llevada al escenario recientemente por la compañía La Risa de Cloe la encontramos bajo el enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=c-ZLA0bgkwY>

Y con respecto a la primera versión, interpretada por Laia Marull: <https://www.youtube.com/watch?v=aR-JtRLlISO>

La colmena científica o El café de Negrín

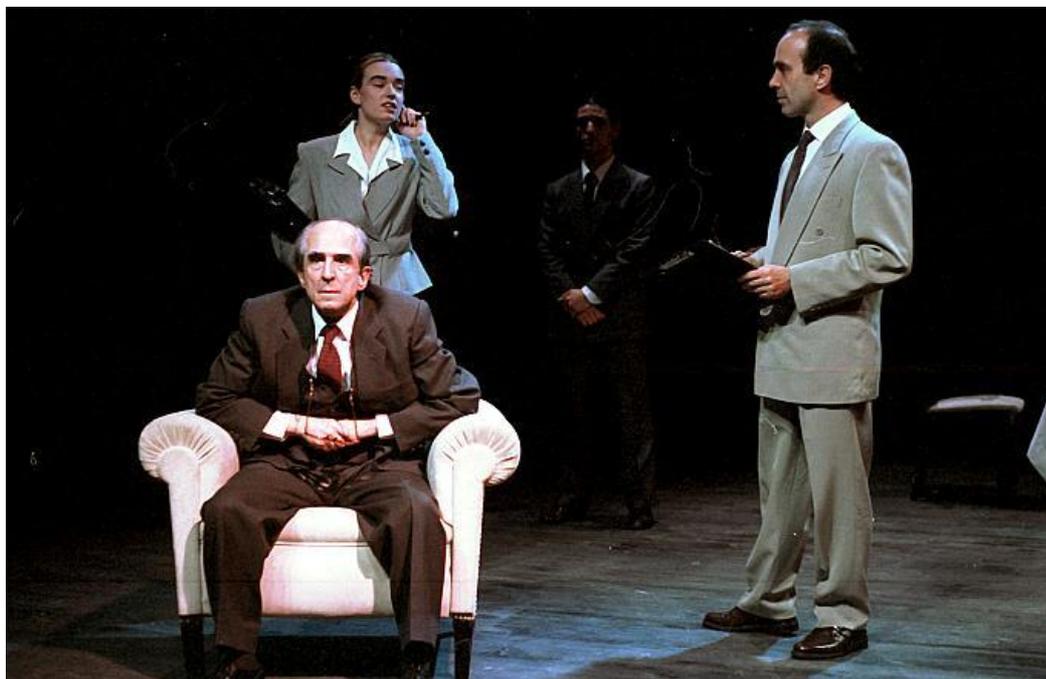
Una breve muestra de parte del espectáculo lo encontramos en <https://vimeo.com/17553598>

Mi piedra Rosetta

El trailer de la puesta en escena en la sala Cuarta Pared lo encontramos en <https://www.youtube.com/watch?v=PIae5jfPsm0>

FOTOGRAFÍAS DE LOS MONTAJES

PARA QUEMAR LA MEMORIA



LA TIERRA



NINA, PRIMERA VERSIÓN



NINA, POR LA RISA DE CLOE



LA COLMENA CIENTÍFICA O EL CAFÉ DE NEGRÍN



MI PIEDRA ROSETTA



