

DENISE DESPEYROUX

# DEL AMOR Y OTRAS CATÁSTROFES

ÓMNIBUS TEATRO, 13



PUNTO DE VISTA EDITORES

Colección ÓMNIBUS TEATRO SERIE OBRAS, 13

© De los textos, Denise Despeyroux

*El más querido (una catástrofe navideña)*, 2010

*El corazón es extraño*, 2011

*La realidad*, 2012

*Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales*, 2014

*Carne viva*, 2014

*Ternura negra. Una comedia histórica de terror romántico*, 2015

*Un tercer lugar*, 2016

© De esta edición, Festina Lente Ediciones, S. L. U., 2022

Todos los derechos reservados.

Primera edición: mayo, 2022

Publicado por Punto de Vista Editores

C/ Mesón de Paredes, 73

28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com

puntodevistaeditores.com

@puntodevistaed

Director de la colección: Felipe Díez

Coordinación editorial: Miguel S. Salas

Corrección: Luis Porras

Diseño de cubierta y de colección: Joaquín Gallego

Fotografía de solapa la autora: © Sergio Parra

ISBN: 978-84-18322-62-4

Thema: DD

Depósito legal: M-4312-2022

Impreso en España – *Printed in Spain*

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.  
www.conlicencia.com

# Sumario

## PRÓLOGO

*Teatro a la intemperie* 11

## OBRAS

*El más querido (una catástrofe navideña)* 25

*El corazón es extraño* 63

*La realidad* 123

*Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales* 155

*Carne viva* 225

*Ternura negra. Una comedia histórica de terror romántico* 285

*Un tercer lugar* 329

*A todos los actores que me han acompañado  
cómplices en la intemperie.*

## Prólogo

### Teatro a la intemperie

Las buenas gentes a menudo piensan que encerrándose tras una gruesa puerta dejan fuera el miedo, pero lo que en definitiva nos cobija es nuestro estar a la intemperie.

RAINER MARIA RILKE

A los seis años yo quería ser la primera bailarina del Ballet Nacional de Cuba. A los doce comprendí que no iba a ser posible y comencé a vislumbrar otro sueño algo más cabal.

Ocurrió de golpe. El contexto sería una gira del que fue el primer espectáculo profesional en el que participé: *Los músicos de Bremen*, con música de Chico Buarque y dirección de Ever Martín Blanchet. Mi padre, cantante de ópera profesional cuando vivía en Montevideo, tuvo que trabajar en lo que pudo después de emigrar a Barcelona. Ese «lo que pudo» incluyó esfuerzos tan diversos como repartir pan a las cinco de la mañana o vender avioncitos de papel en las Ramblas. En medio, hubo también algunas alegrías, como lo fue este espectáculo con su correspondiente gira. Allí mi padre cantaba de tenor en el papel de perro mientras yo formaba parte del coro de niños, que tenía una fuerte presencia.

La obra arrancaba conmigo entrando al escenario vacío y poniéndome a jugar con un hula hoop. Más allá del goce infinito que me procuraban los ensayos y las funciones, hubo otra cosa: una gira. Se trataba de una producción de mediano formato, con no poco elenco. Además de los actores adultos y del coro de niños, había unos cuantos músicos en escena y un director de orquesta. Es decir, éramos más de veinte personas en esa gira. Habiendo emigrado con mis padres y mi hermano a los tres años, esa experiencia fue (de lejos) lo más parecido a una familia de verdad que conocí en España, más allá de ese pequeño núcleo familiar en el que no había ni tíos, ni primos, ni abuelos. Para

que sirva de ejemplo, contaré que el día en que cumplí los cinco años mi hermano, de quince, salió de casa conmigo con el firme propósito de obedecer una petición de mi madre. «Tráele amigas», le había dicho. Tras un poco de esfuerzo, logramos convencer a dos niñas gitanas de que una tarde de cumpleaños en mi casa era mejor que el parque. Todavía conservo las fotos que demuestran que ese fue un cumpleaños feliz, con mis recién estrenadas amigas sonriendo ante la cámara y luciendo sus gorritos de cartón. Podría extenderme en anécdotas acerca de una infancia sin primos ni pueblo («mamá, por qué nosotros no tenemos pueblo» era la pregunta de cada verano cuando mis amigas salían de vacaciones), pero solo pretendía que ese episodio ayudara a entender hasta qué punto esa gira de más de veinte personas cenando y comiendo juntas día tras día entre función y función, fue de lo más feliz y apabullante que me sucedió en la infancia. Tanto es así que, cuando he dicho «ocurrió de golpe», me refería a lo siguiente...

Vuelvo a mis doce años. Cenábamos en el comedor de un restaurante reservado en exclusiva para toda la compañía. Esa noche me estaba divirtiendo como nunca y para colmo me hallaba sentada al lado de un actor de treinta y cinco años que se había convertido en mi más perfecto amor platónico. De pronto adquirí conciencia de que todo aquello estaba a punto de acabarse y vendría a sustituirlo una rutina que no me hacía ningún tipo de ilusión. Así que me volví hacia mi enamorado y le hice una pregunta ligeramente desesperada: «¿Qué puedo hacer para detener el tiempo?». Él se lo tomó en serio. No se rio ni me contestó cualquier cosa, sino que se lo pensó un poco y al cabo de un momento dijo: «Supongo que vivirlo con intensidad».

Recuerdo que los dos nos quedamos un rato en silencio, observando a la gente y su bullicio. No tengo ni idea de qué estaría pensando él, pero sí sé que yo pensé: cuando sea mayor voy a dedicarme al teatro.

\*\*\*

A pesar de esa vocación temprana, hay que aclarar que durante muchos años la idea de dedicarme al teatro parecía una quimera. Me corrijo: yo al teatro me he dedicado siempre; desde que lo agarré a los doce años ya no lo he soltado. Lo complicado era convertirlo en profesión. Valga de ejemplo decir que a los trece años hice un intento de dirigir a mi grupo de amigos en *Bodas de sangre* y a los veinte tuve la osadía

de ponerme a impartir un taller, donde enseñaba prácticamente lo mismo que en las clases recibidas la semana anterior. Lejos de avergonzarme, me enorgullezco; fue placer y aprendizaje a partes iguales y puedo decir que todas las personas que participaron en aquella primera experiencia (que vino a durar unos seis años) acabaron, de una o de otra forma, dedicándose al teatro. La pasión, sin ninguna duda, supe transmitirla.

Aquella primera compañía *amateur* que formamos vino a llamarse «Quimera Teatral». Montamos piezas de Tennessee Williams, *Bodas de sangre* (por fin), *El despertar de la primavera*, *La disputa* de Marivaux y *Pervertimento* de Sanchis Sinisterra. Mientras tanto, la mayoría estudiábamos carreras universitarias. Recuerdo que las fechas de los estrenos en los centros culturales solían coincidir con las fechas de exámenes. Yo trabajaba como voluntaria en una parroquia dando clases de refuerzo escolar a niños de familias con alto riesgo de exclusión social. A cambio, la parroquia me cedía las llaves del teatro. Eso nos permitía ensayar a horas intempestivas, las horas en que la parroquia estaba vacía y nosotros disponibles. Recuerdo con inmensa gratitud a aquellos actores que ensayaban a veces hasta las cuatro de la mañana en la recta final del estreno, sin que fuera un inconveniente tener que examinarse en la universidad unas horas más tarde. Nunca nos quejábamos ni teníamos conflictos. Hacíamos lo que hacíamos con el mayor de los gozos y la mayor responsabilidad, simplemente lo mejor que podíamos. Practicábamos un teatro despojado (a lo Veronese, aunque *amateur*) a veces con el escenario vacío, a veces con algunas sillas plegables que se transformaban en mesa, cama o lo que hiciera falta. Desde el principio me di cuenta de que, sin tener medios, lo más digno era no disimularlo y confiar todo el protagonismo a los actores y a la imaginación. Empezamos a decir que lo que hacíamos era teatro a la intemperie, y el nombre de la compañía acabó siendo ese.

Poco a poco Teatro a la Intemperie se fue haciendo un lugar en el circuito *off* de Barcelona. No me planteé convertirme en dramaturga, simplemente sucedió. Escribí un primer texto que ganó un concurso al que alguien me sugirió enviarlo, y a partir de entonces ya no dejé de escribir teatro. En esa época, en Barcelona, escribí y dirigí *Terapia*, *Amateurs*, *Bienvenido a Girasol*, *La vida no lo es todo* y *La muerte es lo de menos*. Son obras que he decidido no incluir en este volumen.

Las primeras necesitarían una buena revisión para publicarse (aunque estoy convencida de que *Bienvenido a Girasol*, tal y como está, podría convertirse en un éxito comercial en caso de ser montada por una productora comercial). Los dos últimos títulos forman un «Díptico del Más Allá», que años más tarde, en 2013, vino a completarse con la pieza *Por un infierno con fronteras*, que cerraría una trilogía sobre un grupo de fantasmas que literalmente no tienen donde caerse muertos por culpa de la abolición del Limbo. Este dato es real: la Iglesia católica abolió el Limbo el 22 de abril de 2007, después de acaloradas discusiones teológicas. Siempre tuve la fantasía de que las dos obras del Díptico se exhibieran a la vez. En la primera, los actores encarnaban personajes vivos atormentados por personajes muertos; en la segunda, los mismos actores encarnaban a los muertos, para que estos mostraran su propia perspectiva de los hechos, que por supuesto era harto distinta.

*La muerte es lo de menos* ganó el Premio al Mejor Espectáculo en la 15.<sup>a</sup> Mostra de Teatre de Barcelona en 2010. Ese mismo año, pudimos llevarla cuatro semanas a Madrid a la sala Cuarta Pared (si bien, un año antes, ya habíamos estado con la misma obra en la sala Lagrada, que llevaba programándome desde 2007).

Fue precisamente en 2010 cuando decidí mudarme definitivamente a Madrid con el poeta y profesor universitario Niall Binns, con quien llevábamos enamorados desde 2004. Habíamos pasado largos meses en Buenos Aires, donde los dos teníamos intereses profesionales. En 2008, durante una estancia de cuatro meses en esa ciudad, que por entonces era la capital indiscutible del teatro en lengua española, nació *El más querido*, la primera de las obras incluidas en este volumen.

*El más querido*, cuyo subtítulo es «una catástrofe navideña», fue una de las experiencias teatrales más felices de mi vida. Creo que el recuerdo de cualquier experiencia teatral feliz va ligado al elenco que la hizo posible y en este caso fue así desde su más tierno origen. Conocí a Liliana Teruel, a Gastón Tajos y Haydee Aristizábal cuando hacían teatro literalmente a la intemperie en un festival al aire libre que logró atraer a doscientas personas hasta una isla del Tigre atestada de mosquitos. Representaban una pieza de Oscar Viale titulada *Convivencia femenina* y me parecieron asombrosos. Poco más tarde, mientras comíamos choripán, los abordé y supe que sus personajes en la realidad tenían casi tantos conflictos como los que encarnaban en la ficción.



Para empezar, Haydee era la suegra de Gastón y por lo visto encarar escenas pseudoeróticas entre un yerno y una suegra no resultaba precisamente sencillo, pero sí lo bastante divertido como para que los tres quisieran continuar haciendo obras juntos. El problema era que no encontraban obras para dos actrices de unos 60 años y un actor de 40. Decir esto y quedar para ensayar en el piso que yo alquilaba en Buenos Aires fue casi instantáneo. Para el segundo día, ya les estaba pidiendo que vinieran íntegramente vestidos con ropa de tenis y en esa misma sesión el personaje de Claudio Murillo Elizarraga, probablemente el hallazgo más singular de la pieza, empezó a cobrar forma. Con el elenco de *El más querido* tuve ocasión de comprobar una vez más, de una manera particularmente intensa, algo que ya sabía de los años que llevaba haciendo teatro a la intemperie, es decir, de forma totalmente independiente, sin ayudas públicas ni privadas, trabajando de otras cosas (en mi caso siempre fue en el mundo editorial) para invertir nada más que lo estrictamente imprescindible. Lo que aprendí es que la fuerza y perseverancia del deseo puede con todo. Desde los primeros ensayos en aquel salón de San Telmo, los tres actores se soñaban en España haciendo una obra que todavía ni existía. Yo les aclaraba que no era nadie en el mundo del teatro profesional, es decir, que llevaba toda mi vida dedicándome a ello, pero que nunca nadie me había pagado por hacerlo. Lo que quería transmitirles era que veía muy improbable que nos dieran una ayuda para que viajaran a España. Y efectivamente, no nos la dieron por mucho que la pedimos, lo que no impidió que en esas últimas semanas de mi estancia naciera el germen de *El más querido*, que al año siguiente volviera a Argentina con el texto ya terminado y listo para ponerlo en escena, y que finalmente consiguiéramos hacer funciones en una de mis salas favoritas de Buenos Aires (Teatro El Extranjero), en la sala Beckett de Barcelona (aquí apenas dos, pero mi «situación teatral», mientras vivía en Barcelona, digamos que era la de conformarse con «algo es algo») y en el teatro Lagrada, que, como antes conté, era la sala que me venía programando desde 2007. La obra gustó. Mucho. Lógicamente, desde el punto de vista económico, el viaje de esos actores resultaba incomprensible, pero desde cualquier otro punto de vista fue una experiencia maravillosa.

Hace ya rato que vengo sintiendo pudor por el hecho de estar hablando de la experiencia personal que rodea la obra y no de la obra. Puedo excusarme o tratar de repararlo o hacer las dos cosas. Para

excusarme, confesaré que los únicos prólogos teatrales que me atrapen como lectora son aquellos donde los propios autores cuentan sus batallitas. Para repararlo, me ahorraré más batallitas y contaré que *El más querido* es una obra hilarante donde hay un personaje lo suficientemente extravagante como para proponer un entrenamiento de tenis sin pelota y un ensayo de coreografías con raquetas; es una obra violenta donde el mismo personaje (en apariencia encantador) sufre una especie de brote psicótico al sentirse agredido por una canción, y es, por último, una obra con un final desolador, donde, como ocurre ciertas veces en la vida, afectos que parecían sólidos se desvanecen, en un solo segundo catastrófico, sin que logremos comprender por qué.

Escribí el texto original de *El más querido* «a la argentina», es decir, con el vocabulario y acento de allí, concibiéndola como una obra para los actores que iban a interpretarla. Años más tarde volví a montarla en Madrid con un equipo con el que he trabajado en varias obras: Carmela Lloret, Sara Torres, Joan Carles Suau y Juan Ceacero. En esa ocasión adapté el texto para ellos, manteniendo argentino el personaje de Charito y pasando al «castellano estándar» los otros dos. Es esta versión «españolizada» la que he decidido incluir en la antología. El mismo criterio he seguido con el texto de *La Realidad*, que escribí para la actriz argentina Fernanda Orazi en 2012.

La segunda de las obras incluidas en este volumen se titula *El corazón es extraño*. La escribí y la llevé a escena en la sala Pradillo en 2011. Rosalía Cigana, Quique Villar y Ricardo Reguera interpretaban en ella los personajes de Violeta, Andrés y Víctor. Plantea abiertamente una pregunta que en obras posteriores (pienso en *La Realidad* y en *Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales*) he tratado de responder: ¿cómo se aprende a amar sin esperanza? O, dicho de otra manera, ¿cómo se consigue que un amor desesperanzado sea compatible con la vida? La pregunta tiene mucho que ver con unas palabras de Walter Benjamin que siempre me han resultado tan conmovedoras como misteriosas: «Solo conoce verdaderamente a una persona aquel que la ama sin esperanza».

*El corazón es extraño* es también la primera obra donde coqueteo con asuntos científicos. Digamos que, con mucha más fantasía que rigor, me inspiro en biólogos tan sugerentes como Humberto Maturana y Fritjof Capra para interrogarme acerca de qué son los sistemas vivos. El resultado es un experimento de clonación humana que sale mal, y

en consecuencia una obra que empieza siendo muy divertida y se vuelve muy triste. Paradójicamente, los dos personajes más frágiles de esta pieza, capaces de hacer lo que sea antes que rendirse a la evidencia del desamor, son los que logran sobrevivir. Muchos años más tarde, los tres personajes de *El corazón es extraño* volverán a acompañarme en una obra todavía inédita, escrita gracias a una beca Leonardo, donde vuelvo a indagar en asuntos científicos, bastante más a fondo aunque con la misma dosis de fantasía.

Como antes planteaba, el laberinto de la pregunta acerca del amor sin esperanza me conduce a dos nuevas obras que también van a compartir personajes. En ellas conoceremos a Andrómeda, su gemela Luz (que va a morir y pretende que su hermana la suplante en las celebraciones familiares), y a su círculo familiar más íntimo. Más adelante haré una alusión a estas obras, así que no voy a detenerme en ellas aquí. Invito a cualquier lector interesado en saber más acerca de la génesis de ese díptico a revisar la edición bilingüe de *La Realidad* (inglés/español) publicada por Antígona. En ella se incluye el texto en su «versión original argentina», así como el prólogo a la edición original de 2012 y el nuevo prólogo a la de 2019.

La siguiente obra incluida en esta antología, *Carne viva*, merecería un prólogo aparte, para empezar por las alegrías que trajo, no solo a mí, sino también al menos a las dieciocho personas que llegaron a integrar el elenco. *Carne viva* fue, entre otras cosas, la puesta en práctica de una intuición que yo siempre había defendido: si algo en teatro puede imaginarse también puede hacerse, por muy difícil que parezca. La idea nació de esa forma misteriosa en que surge un deseo, un capricho que va tomando forma despreocupadamente, como por cuenta propia. Lo primero fue el espacio. La Pensión de las Pulgas, hija natural de La Casa de la Portera, fue la segunda de las casas teatrales soñadas por José Martret y Alberto Puraenvidia. Durante sus años de existencia (nació ya con la conciencia de que tendría que ser efímera), se convirtió en el epicentro del teatro *off* en Madrid. En «la Pensión» había tres espacios que los dos artistas habían restaurado y decorado, con su habitual esmero, para la obra que inauguró la sala: *MBIG* (título tan impronunciable como el de la obra original de Shakespeare a la que aludía, aunque por motivos distintos). Esa obra en concreto usaba los tres espacios de la Pensión; otras usaban dos o solamente uno. En cualquiera de estos casos cabían treinta espectadores, que en el momento

oportuno eran trasladados de una sala a otra. Mi fantasía, desde el primer momento en que conocí la Pensión, fue la de usar los tres espacios a la vez, es decir, con un total de noventa espectadores: treinta en cada habitación. Así fue como empezó todo.

El reto era escribir una obra con tres actos que transcurrieran en el mismo lapso temporal, pero en lugares distintos; cada uno de esos actos debía tener un principio que sirviera como principio de toda la obra y también un final que cerrara la obra entera. Los tres actos se ejecutarían a la vez y los personajes intervendrían en varios espacios (algunos incluso en los tres). Así, los actores tendrían que repetir lo que hacían tres veces seguidas para que se desarrollara una sola función y el ritmo de la actuación en los tres espacios habría de estar perfectamente sincronizado. Por su parte, el público recibiría entradas de tres colores distintos que determinarían el recorrido que le tocaría hacer en la función.

Si esbozo brevemente el argumento de la obra, todo esto sonará más comprensible, aunque probablemente no más razonable. En medio de la crisis económica que azota el país, una comisaría se las ingenia para que sus funcionarios no tengan que recortarse el sueldo. La artimaña consiste en compartir un despacho entre cuatro policías y subalquilar dos de las habitaciones, que de esta manera quedan libres. Alquilan una a una profesora de danza contemporánea y otra a una hipnotista para que atienda a sus clientes (esta última, a su vez, subalquila su espacio por horas a un colega de profesión). La convivencia, como sospecho que puede intuirse, no será nada fácil. El engranaje teatral que se necesita para contar esto de la forma escogida tampoco lo es. Veamos un ejemplo concreto para que se entienda mejor el procedimiento. El público que empieza en la comisaría se familiarizará en primer lugar con este espacio y sus ocupantes (el comisario Torres, la agente Mónaco, el inspector Bermudez y el agente Figueroa). En algún momento, verá que el inspector se pone mallas de *ballet* y se marcha a hacer una clase de danza. En cambio, lo que verá (apenas un minuto más tarde) el público que comienza en el aula de danza es que el inspector (a quien todavía no conoce) irrumpe en la habitación para sumarse, con demora, a una clase ya empezada.

Aunque hablar de *Carne viva* pueda sonar un poco enrevesado, prometo que hacerla fue maravilloso. Entramos en la Pensión con la

idea de estar un par de meses y nos quedamos casi tres años, exactamente hasta su cierre. El año de su estreno, en 2014, *Carne viva* fue reconocida como Mejor Espectáculo del circuito *off* en prácticamente todos los medios especializados. No lo menciono para jactarme de nada, sino para tratar de dar a entender la repercusión que tuvo. Con *Carne viva* ocurrió algo poco habitual en el circuito del teatro *off*: dio el salto a un público no teatral. Quiero decir que de alguna manera (y sin que ninguna estrategia lo pretendiese) se fue corriendo la voz y la obra se convirtió en un fenómeno comercial. Llenábamos la Pensión los tres días semanales de funciones y teníamos una larga lista de espera para las semanas siguientes. Los nueve actores con los que emprendimos esta aventura, que duró hasta bien entrado 2016, en algunos momentos encontraron otras cosas que hacer (cosas como hijos, películas o bolos de otras obras). Nunca se fueron del todo; simplemente, el elenco crecía y había que acostumbrarse a actuar con hasta tres compañeros distintos. Cuando se me antojó esta idea de *Carne viva* (el título apareció desde el principio de una manera tan caprichosa como el argumento y la fantasía formal de las tres secuencias simultáneas), por momentos me preguntaba si no me estaba metiendo en algo demasiado difícil, estando demasiado sola (sin ningún apoyo ni institucional ni privado, es decir, una vez más a la intemperie). Paradójicamente, nunca me he sentido tan bien acompañada y nunca fue más fácil. Por eso, quiero dar las gracias desde aquí a todos los implicados y nombrar por lo menos a las nueve personas con las que arrancó esa aventura: Agustín Bellusci, Victoria Facio, Font García, Carmela Lloret, Fernando Nigro, Marta Rubio, Joan Carles Suau, Sara Torres y Juan Vinuesa.

Después de este casi «prólogo aparte», lo más terrible es que me quedan todavía dos obras que comentar. Es ahora cuando más me pesa el consejo de mi editor, quien recomendó que no entrara a narrar las vicisitudes de cada espectáculo, sino que hablara más bien de mi poética fantasiosa y marcada por la ironía, pero ¿cómo hacerle caso después de haber llegado hasta aquí?

El caso es que, si *Carne viva* merecía un prólogo, las vicisitudes de *Ternura negra*, con su rodaje nocturno en un castillo, con el título aparecido en un sueño y el fantasma de María Estuardo rondando por ahí, merecerían tal vez una noche a la luz de una hoguera, así que no voy a entrar a contarlas aquí. Me limito a señalar que hice una primera

puesta en escena de esta comedia histórica de terror romántico en 2015 con Ester Bellver, Fernando Cayo y Joan Carles Suau y una nueva versión el año pasado en plena pandemia, conmigo de protagonista. Esta decisión tuvo que ver con razones que hasta podían parecer prácticas, aunque probablemente no lo fueran. Me refiero, sobre todo, a que estaba previsto el estreno de una nueva obra inédita, pero se decidió echarlo atrás por la pandemia. Si quería probar qué se sentía en el papel de Paloma, la actriz protagonista poseída por María Estuardo, esta era la ocasión.

En la gira de *Un tercer lugar*, en 2018, había tenido que sustituir a la brillante Lorena López en el papel de Matilde y así pude descubrir hasta qué punto me resultaba natural y fascinante interpretar mis propios personajes. Era algo que ya había probado en ciertas ocasiones, cuando había que sustituir puntualmente a alguna actriz y la opción más fácil para todos era que lo hiciera yo misma. Esta vez, sin embargo, el nivel de compromiso era más grande porque la obra había tenido una recepción extraordinaria y convenía, desde luego, estar a la altura. Con *Ternura negra* el reto sería todavía mayor, porque el personaje de la actriz, dirigida a distancia por un autor que ha acampado junto al castillo donde habita el fantasma de María Estuardo, por momentos lleva el peso de la obra. No resulta, ciertamente, nada fácil. Joan Carles y yo gozamos mucho compartiendo escena con Fernando Cayo en su versión virtual (es decir, grabado). Únicamente lamentamos que el espectáculo, como otros, por razones que tienen que ver con el sino del teatro a la intemperie, no haya podido distribuirse.

De entre todas las obras publicadas en este volumen, únicamente dos fueron estrenadas a la intemperie. Se trata de *Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales*, que fue producida por el Centro Dramático Nacional en 2016, y *Un tercer lugar*, producida por el Teatro Español en 2017. Lógicamente, estas obras tuvieron mayor visibilidad y repercusión en el medio teatral; me refiero a cuestiones como quedar finalista en los Premios Max e incluso en el Premio Valle Inclán en el caso de *Un tercer lugar*. Cada vez que ocurre algo así, es decir, cada vez que surge ya no digo un premio, sino simplemente un «casi premio», se activa en mí la fantasía de no volver a estar a la intemperie. La fantasía del reconocimiento de aquellos que ostentan el poder en tu profesión es la fantasía de no tener que volver a mendigar medios para hacer teatro. Digo esto desde la conciencia de ser, con todo, una

privilegiada, aunque no haya cobrado por ningún texto hasta mis cuarenta años y por ninguna dirección hasta mis cuarenta y dos. Soy más privilegiada que muchos, aunque mucho menos privilegiada que otros pocos. A veces me pregunto por qué otras personas, que tal vez hayan empezado a la intemperie como yo, son ahora capaces de simultanear una media de cinco montajes por temporada, y me surge la duda, bastante incómoda, de si a mí podría llegar a pasarme algo parecido y de si me daría cuenta o no de que me está pasando. No solo no tengo la respuesta, sino que incluso me surgen preguntas todavía más incómodas, preguntas que haría a los demás y que me haría a mí misma si hubiera perdido definitivamente el miedo y de verdad hubiera entendido, como Rilke, que la intemperie es cobijo.

\* \* \*

Ya solo queda complacer a mi editor, que si ha llegado hasta aquí antes de llamarme para que reescriba el prólogo, tal vez ahora no sepa ni qué pensar. Voy a tratar de explicar por qué estas obras son catástrofes y también por qué espero que *Un tercer lugar* sea la última de mis catástrofes amorosas.

La primera vez que oí la palabra catástrofe aplicada a un procedimiento teatral fue en boca de Rafael Spregelburd. Era allá por 2006, en la primera edición de L'Obrador d'Estiu de la Sala Beckett de Barcelona. Hasta entonces, tal vez la primera imagen que acudía a mi cabeza al oír esa palabra era la del hundimiento del Titanic. El capitán Edward Smith recibió hasta nueve avisos de distintos buques alertando del peligro de navegar en una zona de icebergs, pero fue reacio a reducir la velocidad. Los constructores habían dicho que el barco era prácticamente insubmersible, pero ese «prácticamente» que equivale a un «casi» que equivale a un «insubmersible no es» al parecer nadie quiso oírlo. El resultado fue un naufragio con más de 1500 víctimas: los botes salvavidas que había en el barco eran menos de los necesarios y, para colmo, los primeros zarparon con doce personas en lugar de las cuarenta que podían haber llevado a bordo. El 75 % de las bajas fueron pasajeros de tercera clase. Si el naufragio del Titanic guarda tan directa relación con el pecado del orgullo, con la *hybris*, ¿por qué será que se suele hablar de él en términos de catástrofe y no de tragedia? ¿Acaso será porque de esta manera evitamos la noción de castigo en favor de la idea de azar y accidente cuyas causas no podían anticiparse?

Rafael define la catástrofe como un acontecimiento donde los efectos parecen preceder a las causas. Es una cuestión de grado o velocidad. Mientras que en los sistemas lineales los pequeños cambios son causa de pequeños efectos y los grandes efectos suelen explicarse a través de la suma de muchas causas, en la catástrofe los sistemas causales giran a tal velocidad que nosotros, como observadores limitados, apenas percibimos puros efectos que enmascaran sus causas o, como dice Spregelburd, hasta parecen precederlas. ¿Y acaso no es esto lo que ocurre precisamente en los amores catastróficos, es decir, en aquellos amores que naufragan, tengan o no la arrogancia del Titanic?

En su novela *Las afinidades electivas*, Goethe contrapone el deseo de los enamorados a la perseverancia de los cónyuges. Charlotte y Eduard, los cónyuges, reciben la visita de El Capitán y Ottilie. Será esta última, hija adoptiva de Charlotte, la que funciona como principal elemento desestabilizador de la pareja, cuando ella y Eduard se enamoran y comienzan el tormentoso baile de la pasión y la renuncia. La cosa acaba con depresiones, locura y muertes y, en mi opinión, hay algo magistral en la forma en que Goethe siembra esa crónica de una tragedia anunciada con una gran cantidad de sucesos premonitorios. Lo trágico es que los amantes, exaltados por la alegría del amor, son incapaces de anticipar en esos sucesos la señal de peligro antes de que la catástrofe se desate. Catástrofe, sí, porque una vez más causas y efectos se enredan en un torbellino que hace imposible distinguir las unas de los otros. Un ejemplo evidente de esta incapacidad de los amantes para interpretar bien las señales está contenido en el famoso episodio de la copa de cristal que casi se rompe. Se trata de una copa de juventud de Eduard que tiene grabadas las iniciales E-O. Aunque son iniciales de su nombre y apellido, también corresponden a las iniciales de los amantes. La copa cae y está a punto de hacerse añicos, pero Eduard logra impedirlo cazándola al vuelo. Él quiere leer en este suceso la señal de una feliz historia de amor con Ottilie, dejando de lado el verdadero presagio, que es la copa que cae destinada a estrellarse.

Este tipo de sucesos se prodigan en las obras de este volumen, todas catástrofes, en las que seres que en el fondo anhelan la posibilidad de una unión auténtica acaban topando con su propia rigidez de respuesta ante el fantasma de la pérdida, el dolor o el miedo. En cada



una de estas obras, hay un punto sin retorno al que no acabamos de entender bien cómo se ha llegado. A partir de cierto momento, la retroalimentación de los personajes alcanza tal grado de reactividad que es imposible desacelerarla para poder dar un paso atrás y entender algo de lo que pasa. La realidad, para existir, depende de que haya alguien en contacto con ella. En este sentido, para los protagonistas de estas catástrofes, la realidad, en cierto momento deja de existir. Por eso, «el más querido» no se sentirá jamás lo bastante querido; por eso, Violeta no lee el presagio en el cuento de Chéjov; por eso, Andrómeda no quiere ver que su hermana sí se está muriendo; por eso, en *Carne viva* no nos queda más remedio que acabar aceptando, en palabras de Elvira, que la distinción entre lo normal y lo paranormal es solo un hábito corrupto de la mente.

Hace ya décadas que estoy interesada en la terapia sistémica, y en los últimos años me he formado en el método de las constelaciones familiares. Una de las cosas que por momentos parece exigir la mirada sistémica es el abandono del pensamiento lineal a favor de un pensamiento más bien circular. Si renunciamos radicalmente a la lógica de causa y efecto, abandonamos el eje del tiempo lineal y entramos en una especie de no-tiempo, en un eje circular infinito donde los contextos causales actúan todos al mismo tiempo de modo que todo ocurre a la vez y todo condiciona a todo. Incluso cuando concebimos la salud en clave sistémica renunciamos a la lógica de causa y efecto para atender al síntoma prácticamente como una pregunta. No existe sanación sin aprendizaje ni existe aprendizaje sin sanación. Opino que esto mismo es aplicable a las obras que una escribe. En cada una de ellas late una pregunta, a veces explícita, otras veces oculta. Pero la respuesta nunca está encerrada en la obra misma, aunque una a veces tenga la fantasía de que sí. Con suerte, habrá en la obra una tensión que señala hacia afuera, una nueva pregunta que impulsa a una obra nueva. *Los dramáticos orígenes de las galaxias espirales* fue la respuesta a la pregunta de *La Realidad*, del mismo modo que *La Realidad* fue la respuesta a la pregunta de *El corazón es extraño*. La pregunta acerca de cómo es posible amar sin esperanza me llevó al misterioso tema del amor a los muertos. He seguido escribiendo acerca del amor incansablemente, convencida de que si no alcanzamos a comprender algo acerca de la naturaleza del amor no llegaremos a comprender nada con lucidez verdadera.

Voy a citar unas palabras con las que cerraba el prólogo a la edición de *La Realidad* que se hizo a propósito del estreno de la pieza en Londres, separada en siete años de su estreno en España:

Al tiempo que escribo acerca del amor, este se revela más amplio, más capaz de atravesar todos los temas, de contener, de incluir, de hacer espacio. Corresponde a los vivos hacer espacio en el corazón para acoger amorosamente a los muertos, y también corresponde a los vivos aceptar que los muertos tienen permiso para estar muertos. A veces, los muertos necesitan algo para poder morir y a veces los vivos necesitan algo para poder vivir. Ese plus necesario, ese algo que falta, siempre es del orden del amor.

Walter Benjamin, cuyo pensamiento ha sido constante fuente de inspiración para mí, sostenía que nada de lo acontecido tenía que darse por perdido para la historia, en el sentido de que una humanidad redimida, a la que habría que aspirar, es aquella capaz de convocar su pasado en cada uno de sus momentos. Traducido al lenguaje de las constelaciones familiares, estaría hablando de un movimiento de inclusión que surge del corazón. La guerra podrá terminar únicamente cuando ya no exista nadie que tenga necesidad de hablar de ella, cuando todo ser humano haya sentido lo que tuvo necesidad de sentir, cuando ya no quede nadie que no se sienta dignificado y tenga alguien a quien culpabilizar. Es en este sentido que nada del pasado debe darse por perdido. Cuando suficientes corazones se hayan abierto para contener todo lo ocurrido, solo entonces terminará la guerra y solo entonces el amor fluirá por su cuenta y sin riesgo, como puro acontecer no catastrófico.