

BORJA ORTIZ DE GONDRA

TEATRO REUNIDO

Vol. 1

BIBLIOTECA BORJA ORTIZ DE GONDRA, 2



PUNTO DE VISTA EDITORES

Biblioteca Borja Ortiz de Gondra, 2

Colección ÓmnibusTeatro, 25

© De los textos, Borja Ortiz de Gondra

¿Dos?, 1991 / *Metropolitano*, 1992 / *Dedos (vodevil negro)*, 1995 / *Mane, thecel, phares*, 1997 / *Perro del mejor amo*, 1998 / *Hacia el olvido*, 1999 / *Del otro lado (danzón)*, 2000 / *Herida en la voz*, 2001

© De esta edición, Festina Lente Ediciones, SLU, 2025

Todos los derechos reservados.

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura



Primera edición: junio, 2025

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

Diseño de colección y de cubierta: Joaquín Gallego

Fotografía de solapa del autor: Lisbeth Salas

ISBN: 979-13-87624-12-5

Thema: DD

Depósito legal: M-9899-2025

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	9
OBRAS	
<i>¿Dos?</i>	19
<i>Metropolitano</i>	49
<i>Dedos (vodevil negro)</i>	75
<i>Mane, thecel, phares</i>	123
<i>Perro del mejor amo</i>	179
<i>Hacia el olvido</i>	209
<i>Del otro lado (danzón)</i>	257
<i>Herida en la voz</i>	287

Prólogo

En *El infinito en un junco*¹, Irene Vallejo recuerda que Páladas, poeta griego pagano de comienzos del siglo v, escribió esto ante la progresiva desaparición de la Gran Biblioteca de Alejandría: «Pasé la vida entera conversando en la paz de los libros con los difuntos. Traté de propagar la admiración en una época desdeñosa. Del principio al final tan solo he sido el cónsul de los muertos». Descubrir esta última imagen fue una revelación que me iluminó algo que venía haciendo, sin saber ponerle una etiqueta, en la escritura de mis obras de teatro. Sí, hace tiempo que yo también soy un cónsul de muertos y fantasmas: de los de mi familia real, esos Gondra que no dejan de poblar mis autoficciones recientes, pero también de otros que nunca vivieron y no son sino personajes que anidaban en mis ensueños hasta que terminaron por encarnarse en los primeros textos teatrales que concebí.

En mi experiencia, escribir siempre ha sido prestar atención a las voces que habitan en mi interior y tratar de plasmarlas en la página con la mayor fidelidad posible, atendiendo a sus ritmos y respiraciones. De ahí que haya imágenes que regresen obsesivamente, con ligeras variaciones, en distintas obras: el sueño del hermano muerto que no encuentra su sepultura o la pareja que baila un danzón o un foxtrot como escapada de una obra de Pina Bausch². Durante muchos años no me atreví a confesar esta técnica por temor a que me consideraran desequilibrado: la creación nunca ha estado demasiado lejos de la locura y en este mundo más vale pasar por cuerdo. Además, puesto que mi formación como dramaturgo fue en gran parte autodidacta, me ha acompañado constantemente un terrible síndrome del impostor.

En efecto: después de obtener un diploma en dirección escénica en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid en 1990,

1 *El infinito en un junco*, de Irene Vallejo. Ediciones Siruela, Madrid, 2021, pág. 231.

2 En 1991 trabajé con Pina Bausch en *Tanzabend II*, una creación que hizo para el Festival de Otoño de Madrid, y su universo marcó por largo tiempo mi imaginario.

cuando estos estudios aún no eran una carrera oficial, tomé apenas algunos talleres de dramaturgia con autores como Fermín Cabal, Marco Antonio de la Parra o José Sanchis Sinisterra y me lancé a escribir mis propias obras sin más bagaje, como una prolongación natural de mi trabajo de director de escena. Por ello pensaba que esa técnica de transcribir las voces interiores no era sino una carencia de herramientas y lo oculté lo mejor que pude. Pero a un primer texto teatral siguió otro, y luego otro, y otro más, algunos empezaron a ganar premios y reconocimientos y finalmente terminé por recibir solicitudes para que impartiera talleres. Incapaz de transmitir una sabiduría de la que carecía, desde la primera clase que di traté de compartir lo que había descubierto en mi camino: que cada autor debe encontrar su propio modo de conectar con el imaginario que lo habita y no hay fórmulas ni técnicas que valgan; lo único que puede hacer un buen pedagogo es acompañar esa travesía solitaria y, a modo de hermano mayor, señalar peligros y apuntar salidas.

En mi caso, la travesía ha sido tortuosa y en zigzag, con avances inesperados y retrocesos desesperantes, marcada siempre por una tensión entre la voluntad de proseguir una escritura que respondiera a lo que necesitaba contar y el pragmatismo de adaptarme a lo que demandaban compañías y teatros si quería ser representado. Mirando hacia atrás, me doy cuenta de que se ha ido configurando conforme a las posibilidades de que los textos pasaran del papel al escenario; en esa lucha constante, las obsesiones y temas que me habitan han conseguido mutar de piel para plasmarse incluso en obras que fueron puramente de encargo.

Los dramaturgos españoles que comenzamos a escribir en los años 90 del siglo xx lo hicimos en una época en la que el teatro desconfiaba de la palabra escrita contemporánea y los espectáculos se conformaban principalmente a partir de dramaturgias visuales y versiones de clásicos; los directores de escena eran prácticamente siempre los generadores de los montajes y entre ellos, un dicho burdo se volvió ley: «el mejor autor es el autor muerto». Estas circunstancias, que entonces me parecían una maldición, hoy pienso que en realidad me fueron de gran ayuda: sabiendo las escasas posibilidades de que mis primeras obras llegaran a los escenarios, las escribí con la más absoluta libertad, sin preocuparme de lo que era representable. Si hubiera tenido que ajustarme a los parámetros de los espectáculos imperantes por

entonces, nunca hubiera podido transcribir los pensamientos de una suicida mientras va cayendo al vacío, como ocurre en *Dedos (vodevil negro)* (1995), ni exigir un reparto de ocho actores, de los cuales dos eran negros, como hice en *Mane, Thecel, Phares* (1997).

No obstante, al cabo de algunos años me encontré en la encrucijada que todo dramaturgo debe enfrentar en algún momento: ¿tenía sentido seguir produciendo textos que no se representaban? Llevaba escritas cinco obras (*¿Dos?*, *Metropolitano*, *Dedos (vodevil negro)*, *Mane, Thecel, Phares* y *Perro del mejor amo*), de las cuales tres habían ganado importantes galardones: un accésit del Premio Marqués de Bradomín 1992 (*Metropolitano*), el Premio Marqués de Bradomín 1995 (*Dedos (vodevil negro)*) y el Premio Calderón de la Barca 1997 (*Mane, Thecel, Phares*); me invitaban asiduamente a mesas redondas, encuentros y festivales sobre la nueva dramaturgia, e incluso había logrado participar en 1997 en el curso internacional del Royal Court Theatre de Londres, que era la meca de la escritura dramática contemporánea a la que todos aspirábamos; sin embargo, solo había estrenado profesionalmente un texto, *Dedos (vodevil negro)*, en 1999, tres años después de escribirlo. Hay que tener en cuenta que en aquella época, en torno al año 2000, apenas se publicaban obras de teatro; con suerte, las que habían ganado algún premio conocían una edición de escasa tirada a cargo de la institución convocante. El destino natural de los textos que no interesaban a un director era acabar arrumbados en un cajón, y a los dramaturgos de mi edad nos acechaba el riesgo de terminar como nuestros antecesores del antifranquismo: con cajones llenos de «obras maestras» nacidas muertas.

Hasta entonces, había trabajado siempre en la soledad de mi escritorio y no solía mostrar la obra a nadie hasta considerarla terminada. Pero en el Royal Court había tenido la primera oportunidad de crear de otra manera: allí, el borrador de las escenas se ponía a prueba con un director y actores, de modo que el dramaturgo reescribía en función de cómo percibiera la respiración de sus palabras en boca de los intérpretes. Ese método me condujo a deshacerme de la reverencia por lo escrito; simplificando muchísimo, podría decir que a partir de ahí comencé a convencerme de que una cosa es el texto destinado al espectáculo, que tiene sus propias reglas, y otra distinta el destinado a la imprenta. En el primer caso, me adapto sin problemas a lo que demanda el escenario y no me duelen prendas si tengo que reescribir

o suprimir a pedido del equipo: considero que las palabras que se pronuncian en escena son un elemento más del montaje; en el segundo, juzgo que soy un escritor que ha de pensar en el lector y que el teatro es una rama más de la literatura, por lo que debo sopesar cada palabra que incluyo hasta conseguir el efecto deseado.

En 1999, el director Ricardo Iniesta me propuso colaborar con su compañía de teatro, la prestigiosa Atalaya, de Sevilla, siguiendo ese método. Tras unas conversaciones sobre el tema del que querían hablar (el modo en que las mujeres habían atravesado el siglo xx y sus revoluciones), pactamos que escribiría tomando como punto de partida las improvisaciones de los actores, en una labor continua de ida y vuelta: primera versión de la escena a partir de lo improvisado, puesta a prueba de lo escrito por parte de la compañía, reescritura de la escena, y así sucesivamente hasta conformar el espectáculo completo. Fue un proceso larguísimo, que duró más de un año, pero en el que aprendí a escribir integrado en un equipo y a pensar en la palabra como detonante del hecho escénico, privilegiando la imagen significativa frente al diálogo explicativo. El texto que resultó, *Hacia el olvido*, es completamente tributario del montaje, y por eso en la publicación he tratado de dar al lector una idea somera de cómo se organizaba este.

Después de esa experiencia, seguí escribiendo indistintamente obras que respondían a mi iniciativa y textos por encargo. De las primeras, algunas quedaron en el famoso cajón de obras huérfanas y otras, como *Del otro lado (danzón)* llegaron al escenario en una puesta en escena que asumí yo mismo, convencido de que en 2001, una obra que hablaba de la violencia en el País Vasco era algo que nadie más quería (o se atrevía) a hacer.

Los textos escritos por encargo se convirtieron en un terreno muy fructífero y fueron los que me permitieron una presencia regular en los escenarios. He de confesar que rechacé más de los que acepté, porque ante el ofrecimiento, siempre me hacía la misma pregunta: ¿qué puedo aportar a la historia que se me brinda? Solo terminaba por firmar cuando sentía que algo de lo que me planteaban resonaba en mi propio universo y me motivaba a escribir.

A causa precisamente de un encargo me adentré en un tipo de teatro por el que nunca pensé que me interesaría y del que sin embargo acabé escribiendo varias obras: el de tema histórico. Todo co-

menzó con un productor que me propuso contar la historia de Pablo Picasso y su barbero español, Eugenio Arias, en los años 50 en el sur de Francia; un relato de exiliados republicanos que seguían soñando España en la distancia mientras se enzarzaban en batallas sobre el arte contemporáneo. Por entonces ya vivía en Nueva York, después de haber pasado varios años desarraigado entre París, Suiza y Madrid, y la oportunidad de hablar de expatriación, de identidades contradictorias y de memoria histórica me resultó atractiva. Ironías de la gestión teatral: aquel proyecto de *El barbero de Picasso* no llegaría a los escenarios hasta 2025, diecinueve años después, pero hizo que me ofrecieran escribir otro texto sobre un personaje de una época cercana, Miguel de Molina, la estrella de la canción española de los años 30. Nada hay más alejado de mí que la copla y el mundo del flamenco; no obstante, leyendo la autobiografía del cantante y el terrible drama que vivió en la inmediata posguerra, entendí que de nuevo podía plasmar en una obra sobre él (*Miguel de Molina, la copla quebrada*) las injusticias de la desmemoria histórica, así como el precio que estamos dispuestos a pagar los creadores por nuestro arte. En esta ocasión, el montaje sí tuvo larga vida y como no hay dos sin tres, atrajo a otro productor que me propuso de nuevo unas personalidades que fueron tristemente célebres en los años 20 y 30: Aurora Rodríguez y su hija Hildegart. En la historia trágica de esta madre que mató de un disparo a su hija prodigio al considerar que traicionaba la alta misión para la que la había «creado» ella, se entrecruzaban la memoria histórica y las luchas políticas y femeninas de antes de la Guerra Civil, lo que me permitía regresar a temas y obsesiones que ya habitaban obras anteriores. Fue el texto que seguramente más he escrito y reescrito en toda mi carrera: perdí la cuenta de las versiones que se sucedían para un productor que nunca estaba satisfecho... hasta que desapareció del mapa sin pagar la obra; aun así, terminé *Prodigios* conforme yo lo veía y pensé que con él coronaba lo que podría constituir una trilogía de la España que no fue, con esas tres figuras que representaban las batallas ideológicas anteriores y posteriores a la Guerra Civil; llegué incluso a fantasear con la idea de que se publicaran juntas como un tríptico sobre la memoria histórica y la España que podría haber sido.

Cuando en 2013 se puso en contacto conmigo la Sociedad Bicentenario General Prim 2014 para ofrecerme un espectáculo con el que se

conmemoraría al político y militar del siglo XIX, mi primera reacción fue rechazarlo educadamente: no solo lo ignoraba todo sobre el personaje, sino que su figura parecía completamente alejada de mis inquietudes. Pero, ¡ay!, la oferta económica era tentadora; además, yo no andaba sobrado de proyectos y este aseguraba el estreno. Leí entonces varias biografías y estudios sobre su época, y en todos mencionaban como gritos unánimes de la Revolución Gloriosa de 1868 los de «¡No más sobres!», «¡No más corrupción!», proferidos contra los desmanes de la reina Isabel II. Esas proclamas sonaban extrañamente contemporáneas: eran las mismas que se leían en los periódicos en 2013 ante los desmanes de algunos políticos y el rey Juan Carlos I que empezaban a desvelarse. Además, arreciaban las polémicas sobre la memoria histórica y la utilización partidista de los historiadores de uno y otro signo. Todo ello terminó por convencerme para escribir *Tres días de diciembre*, una obra que habla tanto de la historia de España en el siglo XIX como de los males que siguen sin resolverse en el XXI, una reflexión sobre nuestra cíclica incapacidad nacional para atajar la desunión. Como cruel ironía, la flamante Sociedad Bicentenario me dejó tan abandonado como a Prim lo dejaron los suyos: después de pagar una parte mínima del precio acordado, se desentendió del asunto haciéndome saber, muy graciosamente, que «quedaba libre para disponer del texto como más conviniera a mis intereses».

Más allá de encuentros y desencuentros con productores con respecto a la puesta en escena de las obras resultantes de encargos, estos también pueden ser fructíferos desde el punto de vista creativo cuando encuentras un interlocutor con quien se establece un verdadero diálogo artístico. Bajo esta fórmula se originaron textos como *Duda razonable*, que escribí para la compañía Vaivén, de San Sebastián; *Memento mori (cámara oscura)*, que nació a petición de la actriz y directora Cristina Rota; o *Calpurnia (sueño, premonición y muerte)*, solicitada por el Festival de Teatro Clásico de Mérida para la actriz Emma Suárez y el director Norberto López Amado. Para el primero, la compañía me sugirió como detonante el caso del profesor Neira, agredido al defender a una mujer que estaba siendo maltratada por su pareja, una polémica que había tenido amplia repercusión en los medios; para el segundo, me dieron carta blanca y me dejaron escoger el punto de partida que desease; para el último, me propusieron seleccionar un per-

sonaje menor de la tradición grecolatina y crear un monólogo a partir de él. Los procesos de escritura de cada uno de ellos me permitieron apropiarme de los elementos sugeridos para llevarlos al universo de mis propios temas y obsesiones, y así terminaron por ser obras que reflexionan sobre la responsabilidad moral ante la violencia, sobre el precio que se paga cuando se mira para otro lado, sobre los resultados de la ambición desmedida que ignora el dolor ajeno, sobre mujeres fuertes en contextos adversos; es decir, sobre cuestiones que venía tratando en mi trabajo por iniciativa propia.

Como ha podido verse, en esta travesía tortuosa que ha sido mi labor como dramaturgo desde la primera obra que escribí en 1991, las condiciones de producción han determinado en muchas ocasiones los temas de la escritura. La pregunta que me hago ahora, viendo este corpus en retrospectiva, es en qué medida el estilo y el lenguaje han ido también moldeándose conforme iba pasando por la experiencia de escuchar mis textos en boca de los actores.

Hay que tener en cuenta que las tres primeras obras que escribí (*¿Dos?*, *Metropolitano* y *Dedos (vodevil negro)*) se gestaron entre 1991 y 1995, una época en la que vivía en París, trabajaba asiduamente como ayudante de dirección escénica y estaba influenciado sobre todo por el teatro que veía y leía en Francia, pero bastante desconectado de lo que se estaba haciendo por entonces en España. En aquellos tanteos iniciales, mis referentes literarios eran sobre todo Bernard-Marie Koltès, cuyo lenguaje cuidadosamente literario que lo alejaba de todo realismo me fascinaba; Gregory Motton, un autor inglés cuyas obras, constituidas por múltiples escenas fragmentarias e inconexas que obligaban al espectador a una ardua labor de creación de sentido, triunfaban en las gélidas puestas en escena de Claude Régy, mi director de referencia por entonces; y Tony Kushner, de quien había visto en 1993 en un viaje a Nueva York *Ángeles en América*, una obra que había supuesto una revolución al hacerme comprender que podía afrontar los grandes temas desde la perspectiva de una identidad minoritaria (como dejaba claramente ver el subtítulo de la función: *Una fantasía gay sobre temas nacionales*). Hoy puedo detectar ecos de esas influencias en las tres: diálogos ceñidos a lo mínimo, que evitan toda palabrería costumbrista y se quieren afilados; escenas que comienzan frecuentemente *in medias res* y obligan al lector a deducir

lo que ha pasado hasta entonces; saltos abruptos de tiempo y de lugar; personajes que carecen de nombre propio y se identifican por su edad, sexo o función («el joven», «mujer», «psicólogo»); ausencia de didascalias que indiquen las acciones de los personajes o el espacio en el que ocurre la acción (con frecuencia indicado sucintamente en el título de la escena); monólogos no realistas (corriente de conciencia del personaje, soliloquios dirigidos a un tú indeterminado); lenguaje voluntariamente alejado del naturalismo, alérgico a sonar «como se habla», en ocasiones en diálogo con la tradición literaria española (claramente en el caso de las referencias a la mística de San Juan de la Cruz en *Dedos (vodevil negro)*). Pienso que la escritura sintética al máximo, que prescindía de acotaciones y apenas insinuaba algún ritmo de respiración («Silencio» o «Un tiempo» eran lo único que solía aparecer), se debía a que el director de escena que era todavía estaba convencido de la inutilidad de señalar nada más, puesto que en caso de ser montadas, el director correspondiente haría su propia traslación escénica sin respetar en absoluto lo que yo indicara.

En 1996 regresé a vivir a Madrid y comencé a leer con asiduidad lo que estaban proponiendo los dramaturgos españoles de mi generación. En 1999 pude ver por fin cómo funcionaba una obra mía en escena con el estreno profesional de *Dedos (vodevil negro)*. Creo que ambas cosas influyeron en el estilo y el tono de la escritura posterior. *Mane, Thecel, Phares*, el primer texto que nació en esa etapa, era todavía una obra imposible para el contexto español (por su temática, por el reparto numeroso, porque exigía actores no blancos), y quizás por eso apreció en ella una voluntad de plasmar una cierta puesta en escena, con didascalias que ya empezaban a indicar bastante juego escénico; al mismo tiempo, el diálogo se iba haciendo menos seco, más juguetón, más apegado a la oralidad española de los actores. Quisiera detenerme ahora en algo que me obsesionaba por entonces: después de haber vivido durante años en Francia, una de las razones del retorno a España había sido precisamente la cuestión de la lengua. En París, mi vida se desarrollaba en francés, pero escribía en castellano, lo que resultaba un contrasentido. Llegué a cambiar de idioma para escribir en francés *Je ne reviendrais pas*³, que constituyó la constatación de un

3 Obra inédita, no incluida en la presente recopilación. Es un texto que nunca traduje al castellano y hoy considero una rareza olvidada en un cajón.

fracaso: a mí mismo esa voz me sonaba falsa, traducida, impostada; me convenció de que mi imaginario y mi impulso creativo se secaban al cambiar de lengua. Pero era consciente de que seguir escribiendo en español, un idioma que no practicaba a diario, me condenaba a perder el oído para la respiración del diálogo, algo que considero de primera necesidad si se busca un teatro destinado a ser dicho en el escenario y no a ser leído. Al llegar a España y confrontar mis diálogos con actores españoles, algunos de los cuales me indicaron que sonaban «artificiosos, poco naturales», me obsesioné con la idea de imprimirles un ritmo más oral, más acorde con la lengua hablada, pero sin perder la voluntad de que resultasen no naturalistas. Creo que nunca he abandonado esa tensión entre un texto que «respire» de manera orgánica y al mismo tiempo sea voluntariamente literario, alejado del habla cotidiana. En ese sentido, siempre he sido contrario a reproducir acentos y modismos cuando el personaje pertenecía claramente a un grupo lingüístico diferenciado: tanto el malagueño Miguel de Molina como los vascos de la *Trilogía de los Gondra* están plasmados con un castellano neutro, sin tratar de imitar su idiolecto real; antes que caer en el costumbrismo, prefiero confiar en que los actores que los encarnarán encuentren su modo de decir natural.

En cuanto a la estructura de las obras, una característica común a casi todas ellas es la ruptura de la temporalidad lineal. Salvo excepciones, las escenas o actos no suelen avanzar en sentido cronológico: o bien se alternan líneas de acción pertenecientes a dos tiempos o épocas distintos o bien se muestran escenas que avanzan y retroceden en el tiempo o incluso aparecen escenas que son imposibles conforme a la lógica temporal y pertenecen al dominio de lo imaginado o lo fantaseado. Me gustaría señalar que esta querencia por mostrar los efectos del tiempo en nuestras acciones y obligar al lector o espectador a reconstruir cómo afectan a nuestra conducta seguramente tiene mucho que ver con el descubrimiento en mi adolescencia de una obra que me deslumbró: *El tiempo y los Conway*⁴, de J. B. Priestley; recordemos que en ella, los dos primeros actos avanzan cronológicamente mostrándonos, con dieciocho años de diferencia, a una familia confiada en su brillante futuro y los seres destrozados en que acabaron por convertirse, mientras que en el tercer acto regresamos al tiempo del

4 También traducida en España como *La herida del tiempo*.

primero, y terminamos por comprender dónde estaban las semillas de la caída de los personajes, visibles pero no evidentes cuando los conocimos al principio de la obra. Entender desde muy joven que los juegos con la cronología ofrecen múltiples posibilidades para abrir interpretaciones con respecto a las trayectorias de los personajes y complejizar las tramas me ayudó a experimentar con estructuras no lineales que, intuitivamente, me parecían responder mucho mejor a los tiempos fragmentarios y caóticos en que estamos instalados. A esa misma intuición siento que responden los prólogos o preámbulos que son también frecuentes en mis textos: constituyen como un primer fogonazo que ilumina brevemente el universo en el que vamos a sumergirnos, un «aviso para navegantes» situado antes o fuera del tiempo de lo narrado; junto con los epílogos, con los que suelen enlazarse al final de la obra, introducen una temporalidad externa al núcleo del drama y, al igual que estos, muestran habitualmente efectos causados por el tiempo en los protagonistas.

Dije al principio que, al escribir, me sentía el cónsul de muertos y fantasmas. Sus voces en ocasiones se dejan oír con más fuerza; en otras, son apenas un eco lejano que difícilmente consigo transcribir. Miro ahora hacia atrás y siento que lo que he hecho en estos treinta años de arrancar ficciones a la nebulosa de mis fantasmagorías es tratar de propagar sus secretos esperando que encuentren un improbable destinatario. Obviamente, han sido más las veces que he pensado en tirar la toalla que las que me he sentido satisfecho, pero cuando las fuerzas desfallecen, me digo que sin las fábulas que he visto en escenarios y he leído en libros, yo no hubiera sido capaz de concebir posibilidades bien alejadas de mi realidad cotidiana que ensancharon mis horizontes, y me aliento a perseverar, confiando en que quizás las historias que ofrezco sirvan a alguien, en algún lugar, para alimentar sus sueños de una vida otra, más plena, más libre, más auténtica. Ese es para mí el sentido último de las ficciones: espolear nuestra insatisfacción con el mundo y descubrirnos aquello que ni nosotros mismos sabíamos que deseábamos.

BORJA ORTIZ DE GONDRA
Enero de 2025

¿Dos?

(1991)

¿Dos? se estrenó en la Sala Triángulo de Madrid
el 10 de abril de 2003
con el siguiente reparto y equipo artístico:

REPARTO

(por orden alfabético)

Jorge Alonso

Rosa Carreras

Iria Gallardo

Juan Gravina

Paola Matienzo

Antonio Sansano

EQUIPO ARTÍSTICO

DIRECCIÓN: Paola Matienzo

ESCENOGRAFÍA: Ana González

ILUMINACIÓN: Producciones Estudio Recabarren

VESTUARIO Y MAQUILLAJE: Macu Gómez

ARTE: Nicolás Sánchez

PRODUCCIÓN EJECUTIVA: Ramón Espelt

AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Juan Gravina

AYUDANTE DE PRODUCCIÓN: Rosa Carreras

PRODUCCIÓN

Compañía de Teatro Ya Te Llamaremos

Je ne peux pas dire que je t'aime, je peux seulement dire que j'ai envie que nous nous aimions.

Hervé Guibert. *Les aventures singulières*

PERSONAJES

NEREA

IRUNE

EL HOMBRE

JUAN

MADRE

PSICÓLOGO

I. EL AEROPUERTO

NEREA. Conseguir un sitio, sentarme, abrir el periódico.

Mirar varias veces el panel, comprobar el número y las letras, la hora, pasear una mirada neutra por la sala.

... *dedica el debate de esta semana al racismo y...*

... *compañía Iberia les anuncia que el vuelo 462 con destino París sufrirá un retraso de veinte minutos debido a...*

... *xenofobia, tema que desgraciadamente se ha puesto de máxima...*

Un destello: las medias de cristal, zapatos de ante, tus piernas.

... *actualidad en el...*

Me distraigo, pierdo el hilo.

La falda, esa bolsa de papel de tienda cara.

... *país con los últimos acontecimientos en...*

Por fin la cara, los labios carnosos, la nariz respingona.

Las pecas.

El pelo perfecto, de peluquería, un dineral, seguro.

Mirarte. ¡Tan distraída, tan ausente!

Intentar averiguarlo.

De entrada parece que no, pero nunca se sabe.

Arreglarme, coqueta, una onda.

Mordisquearme la pintura del labio inferior.

Atraer tu atención.

... *Iberia announces the passengers of flight 462...*¹

Por fin, te das cuenta.

Me siento estudiada. Unos segundos interminables.

Y luego, la seguridad de haber pasado la prueba:
el orgullo,

la confianza de la conquista.

Nuestra complicidad, la media sonrisa.

Hasta que mi vista tropieza con el anillo.

1 ... Iberia anuncia a los pasajeros del vuelo 462...

Entonces me fijo en él.
Sus dedos en los tuyos. Su corbata.
La interrogación, la duda.
Tenemos unos veinte minutos.
O luego, ya dentro,
pero es más difícil.
Lo leo en tus ojos:
las ganas, la renuncia,
las circunstancias, él.
Y de pronto, súbitamente, seca como un golpe, la
... *in twenty minutes. Thank you and good...* ²
certeza: los mismos ojos, la misma mirada.
¡Las pecas!
... *flight*.³
¿Cuántos años hace: veinte, veinticinco?
*Aldapeko sagarraren adarraren punta*⁴
El pecho: inconfundible.
*Puntaren punta*⁵
Me pongo en pie. Huir, huir.
Otro golpe neto, otra certeza.
Su cara,
igual que en las noticias,
igual que en el papel cuché.
¡Él!
Y tú.
Esa mirada, sorprendida, que cae en la cuenta.
Huir, correr, esconderme.

II. EL TELÉFONO

VOZ. *Quatorze vingt-huit soixante-et-onze vingt-quatre. Ici la résidence privée de...* ⁶

NEREA. ¡Mierda! Sé que estás ahí. Atrévete. Llevo tres días así. Cobarde.

2 ... en veinte minutos. Gracias y buen...

3 ... vuelo.

4 En la punta de la rama del manzano de la cuesta

5 En la punta de la punta

6 Catorce veintiocho setenta y uno veinticuatro. Está hablando con la residencia privada de...

VOZ. ... *après le signal sonore.* ⁷

NEREA. Llámame. Cuatro dos cuatro nueve dos siete cuatro siete.

Silencio.

IRUNE. Hola.

NEREA. Gracias. Por fin.

IRUNE. Sí.

Silencio.

NEREA. ¿Está él?

IRUNE. No, por eso...

NEREA. Ya.

IRUNE. Oye, ¿no podrías ser como todo el mundo: «Hola, ¿qué tal?
¿Cómo es que justo, ahora, después de...?»?

NEREA. No.

Silencio.

NEREA. ¿Por qué, Irune?

IRUNE. ¿Y por qué no?

NEREA. Lo sabes. Lo noté inmediatamente, el otro día, a la primera.

IRUNE. No.

NEREA. *Gezurti hau!*⁸

Silencio.

IRUNE. *Arrazoi duzu.*⁹

NEREA. ¿Entonces?

IRUNE. Ha pasado mucho tiempo.

NEREA. No es una excusa.

IRUNE. Yo... quería intentarlo. Olvidar.

7 ... después de la señal.

8 ¡Qué mentirosa!

9 Tienes razón.

NEREA. ¿Lo has conseguido?

IRUNE. No.

Silencio.

NEREA. Irune, quiero verte.

IRUNE. ¿Estás loca?

NEREA. Después de tantos años, el martes... ¿No te das cuenta?

IRUNE. Sí, por eso mismo.

NEREA. Por favor.

IRUNE. No debo.

NEREA. No quieres.

IRUNE. Sí, sí que querría.

NEREA. Entonces, hazlo.

IRUNE. No puedo. De verdad.

NEREA. Atrévete.

Silencio.

NEREA. Hace daño, ¿sabes?

IRUNE. Era mejor... Yo...

NEREA. Me acuerdo. Aún.

IRUNE. Lo siento; él...

NEREA. Excusas.

Silencio.

NEREA. *Agur.*¹⁰

IRUNE. *Agur.*

III. LA CALLE

EL HOMBRE. El frío.

Espero.

¹⁰ Adiós.

Nubarrones.
Te espero.
Una campana: las cinco treinta.
Te veo: una entre tantas, y sin embargo, tan diferente.
Tu pelo, tu cinta.
Adoquines, árboles, escaparates. Te sigo.
Miras, me sonríes, continúas andando con ellas.
Tu espalda, las medias azules.
Les dices adiós. Vuelves a sonreírme.
Desafías.
Más adoquines. Te sigo, siempre.
Te detienes. Una mirada. Desconcertado.
Sonríes, sonrío.
Tus zapatos, tu cartera.
Me aceptas.
La primera frase. Balbuceo. La invitación.
¡Tan segura! A mi lado, juntos, trato de acomodar mi ritmo a tus pasitos.
Rompe a llover.
El portal, la penumbra, los ascensores al fondo.
¡No puedo esperar más!
¡Tantos días de acecharte, de inventarte!
Tus brazos, tu uniforme.
Esa mirada que me reta, la mano alargada, pidiendo, exigiendo.
Esa forma de abandonarte, como ausente,
de empezar a hacerte de rogar, de rechazar algo que deseas.
De mostrarte súbitamente acobardada,
temerosa.
Excitante.
La falda a cuadros. El peto. Tus grititos.
Hasta que la vecina
(pasos,
voces,
luces que se encienden)
reduce mi deseo a cenizas.
Huir, olvidarte, buscar refugio.

IV. LA CAMA

JUAN. ¿Eh?

IRUNE. Nada.

JUAN. No, no, dilo.

IRUNE. Nada, no es nada. Sigue.

Silencio.

IRUNE. ¿Sabes?

JUAN. ¿Qué?

IRUNE. Me preguntaba... Me preguntaba si...

JUAN. Si ¿qué?

IRUNE. No tiene importancia. Sigue.

Silencio.

IRUNE. Lo siento. No puedo.

JUAN. Sí puedes. Deja de pensar. Olvídalo.

IRUNE. No, de verdad. Por favor. Para.

JUAN. Perdona.

IRUNE. No, no, la culpa es mía. Es que... no sé.

JUAN. ¿Qué? Dilo.

Silencio.

JUAN. Por favor.

Silencio.

IRUNE. Es duro, hablar de esto. Te portas bien conmigo.

JUAN. Venga. No podemos seguir así.

IRUNE. Yo te quiero. Pero hay algo que no... Un bloqueo... Algo que... No sé... Necesitaba decírtelo, decirlo de una vez.

JUAN. No te preocupes. Pasará. Desde hace un par de semanas, más o menos, casi desde que volvimos de Bilbao, te noto rara, fría, intranquila. Al principio, antes, todo iba estupendamente.