

EL VIAJE EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. CUATRO CALAS

Antonia AMO SÁNCHEZ
Universidad de Alta Bretaña Rennes 2

José Luis CASTRO GONZÁLEZ
Universidad de Barcelona

1. CONSIDERACIONES INICIALES

En la literatura en general, y en ella la dramática, la temática del viaje siempre ha existido, a menudo asociada a las problemáticas de la identidad y la existencia humanas. El imaginario del viaje genera una representación del mundo particular según la cosmovisión de cada período histórico. De aventura y fascinación por el exotismo de nuevos paisajes y habitantes, a simple búsqueda de la libertad, pasando por la experiencia del fracaso ante tal objetivo, el viaje siempre es dirección, aunque no represente un retorno. La condensación de la idea de ida y vuelta, de individualidad y alteridad, de movimiento y estatismo, de ensueño o pesadilla, el viaje siempre tiene algo de nostalgia.

En los 80, la escritura dramática española empieza a normalizarse, después de la aventura colectiva, al tiempo que se produce en Europa una vuelta al individualismo, a un neo-narcisismo ilustrado en escrituras autorreflexivas y metateatrales, que dan cuenta también de un camino de regreso al núcleo de la creación (la ficción habla del yo desde la conciencia de un sujeto ficcionalizado). Este viaje en espiral hacia el interior de las cavidades psicológicas y viscerales del hombre responde también a una necesidad de exorcizar

mediante la ficción los miedos y ansiedades de un ser escindido, en busca de sí mismo y en perpetuo fracaso en sus relaciones con el otro.

El viaje aventurero de exploración pierde su razón de ser en el siglo XX (todo —o casi— está explorado), y emergen otras formas, menos nobles, de viaje: los que partieron para colonizar vuelven desarraigados; los que perdieron las guerras se van despojados; los que se fueron quizás regresan de nuevo o quizás esperan toda una vida en el andén del deseo ese viaje de vuelta que nunca pudo zarpar; hoy, los que huyen buscando el norte y la prosperidad, tal vez no lleguen nunca; por fin, los que pueden (evad-)irse, lo hacen a diario sin salir de casa, por vía internáutica los más, por vía literaria o cinematográfica el resto.

Nuestro cometido aquí es explorar cómo opera este tema ancestral en el teatro español contemporáneo. Para ello, proponemos una clasificación sobre las modalidades del viaje, en función de los diversos motivos y simbologías a los que se puede asociar. Se ejemplificará con un corpus de cuatro obras dramáticas: *El álbum familiar* (1982) de José Luis Alonso de Santos, *Travesía* (1993) de Fermín Cabal, *Nafragios de Álgvar Núñez o la herida del otro* (1996) de José Sanchis Sinisterra y *Quinteto de Calcuta* (1996) de Ernesto Caballero.

Para estudiar estas obras, de acuerdo al planteamiento del viaje, tendremos en cuenta las siguientes variables: memoria, huida, naufragios y evasión¹.

1.1. Viaje y memoria: asociado con un punto de evolución vital; pensemos, sin ir más lejos, en *El álbum familiar* (1982) de Alonso de Santos, en *Besos de lobo* (1986) de Paloma Pedrero. En ellas, la estación cobra relevancia semiótica, en tanto que es el espacio de la decisión; el tren, por su parte, es el vehículo que establece el límite entre el antes y el después... pero el billete sólo es de ida. A veces, la estación de bus, por ejemplo, puede ser suficiente para convocar la memoria, como ocurre, por ejemplo en el espectáculo

¹ Las fechas de estreno de las obras que aquí vayamos citando aparecerán entre paréntesis. En el caso de no haberse llevado a escena, el año será el de su escritura.

colectivo *Estación Sur* (1999) (José Ramón Fernández, Luis Miguel González Cruz, Guillermo Heras, Raúl Hernández Garrido y Juan Mayorga). El metro y las estaciones de trenes son los no-lugares por excelencia del teatro español más actual —*Metropolitano* (1996) de Borja Ortiz de Gondra, *Ciudad lineal* (2000) de Itziar Pascual—. Cabe destacar aquí también el viaje dominguero que se convierte en cuestionamiento ontológico (*Auto, Nostalgia del agua* de Ernesto Caballero).

1.2. Viaje y huida: el hombre en la sociedad actual muchas veces se ve cautivo en un círculo de intereses creado a su alrededor. La huida asociada al anhelo de un futuro mejor determina su proceso de adaptación. Un nuevo destino, extraño, lejano y exótico, con nuevos ideales de vida, supondría la meta deseada. El viaje resulta como prueba y terapia, en tanto que se pretenden eliminar fantasmas de las sociedades del no-lugar, entre ellos, las crisis de pareja, la supeditación del ser humano a un trabajo alienante, la recuperación del tiempo perdido... Pero la llegada al destino no siempre conlleva el éxito. Bajo esta perspectiva estudiaremos *Travesía* de Fermín Cabal.

1.3. Viaje y naufragios: existe otro tipo de viaje asociado al mar y a su dicotomía simbólica (vida o muerte). Este viaje, que conduce a menudo a una playa, es sinónimo de pasaje y cambio. Encontramos así una analogía entre los textos que aluden al viaje pionero hacia América —Manuel Martínez Mediero, *¡¡¡Tierraaa aaa laaa vista!!!* (1991), *Naufragios de Álvaro Núñez* (1996), de José Sanchis Sinisterra— y los textos en los que el viaje hacia Europa representa hoy el “descubrimiento” de un nuevo mundo para numerosos inmigrantes africanos, enfrentados también al mar. La playa, la patera y la muerte conforman un hostil triángulo vicioso en que los antihéroes acaban a menudo anegándose, tras el naufragio... —*Patera. Réquiem* (2003) de Alberto Miralles, *La mirada del hombre oscuro* (1992) de Ignacio del Moral, *Patera* (2004) de Juan Pablo Vallejo, etc.—.

1.4. Viaje y evasión: sea por razones turísticas o por motivos de trabajo, aquí se introduce el factor diferencial ‘cultura’ e ‘idiosincrasia’. Curiosamente, no es para recibir lo nuevo del lugar de destino, sino para reflexionar sobre las insuficiencias que caracterizan

el lugar de origen, al descubrir al otro y su paisaje. Los lugares de destino siempre son coloristas, aquellos que podemos incluso descubrir en la revista del propio avión: Cuba —*Ahola no es de leil* (1975) de Alfonso Sastre—, África —*Oasi*, (2003) de Carles Batlle—, la India —*Quinteto de Calcuta* (1996) de Ernesto Caballero—, la imaginaria *Isla Amarilla* (1995) de Paloma Pedrero, etc. El viaje turístico, a diferencia de los otros, es un producto comercial sometido a las leyes de la oferta y la demanda. El comprador exigente desea disfrutar de unas óptimas prestaciones y, por tanto, no escatima en tiempo desde el instante en que el viaje es un sueño por el que se ha pagado un alto precio. En cualquier caso, no pretende el descubrimiento o la fascinación por la novedad —es una “realidad adelantada”, una prolepsis (Abuín, 2004: 257)—, sino que tan sólo busca el contraste con los preconceptos que se le han proporcionado, con notorio predominio de lo visual; subjetivizará lo que perciba en el destino y procurará obtener “*escalas próximas y en torno a la felicidad*” (Vilar, 1985: 21).

2. VIAJE Y MEMORIA: *EL ÁLBUM FAMILIAR* (1982) DE JOSÉ LUIS ALONSO DE SANTOS ²

Esta obra, estrenada el 26 de octubre de 1982 (Teatro María Guerrero de Madrid), constituye en el repertorio teatral de José Luis Alonso de Santos una excepción, por el particular uso que el autor hace del simbolismo, articulado en base a las metáforas existencialistas del tren y del viaje (tema que aparece en otras obras suyas como *¡Viva el duque nuestro dueño!*, la reconocida comedia de ambientación urbana *Bajarse al moro* o *Salvajes*). A pesar de la temática relacionada con la memoria de la guerra civil y la posguerra, y a pesar de la constatación de los estragos morales sufridos por los vencidos, no se trata de un texto ideológicamente polarizado, sino de una propuesta introspectiva y caleidoscópica, que apuesta más por la indagación intimista de la memoria, que por la denuncia de las causas y efectos nefastos de una circunstancia histórica determinada.

² Publicaciones del texto por orden cronológico: *Primer Acto*, n° 194, 1982; Madrid, Prensa y Sonido-Sociedad General de Autores de España, col. Arte Escénico, 1984. Aquí referiremos a la edición *El álbum familiar. Bajarse al moro*, Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral 260, 1992 (introducción de Andrés Amorós).

El álbum familiar inaugura una nueva etapa en la escritura del autor, cuyo trazo va madurando al hilo de sus lecturas e influencias. Como lo ha destacado Marga Piñero (2005: 237-240), en *El álbum* cristalizan sobre todo las influencias de Proust³, Kantor⁴ y Pirandello⁵, autores especialmente atraídos por la temática del hombre y su memoria afectiva. Esta conjunción de inspiraciones y experimentalismo con lenguajes escénicos innovadores da como resultado una estética que Fernando Samaniego calificó en su día de “hiperrealismo abstracto”, también caracterizada por un sugerente entramado de elementos oníricos que sustentan el texto (Samaniego, 1982). No sin razón, la asociación del realismo a la abstracción resulta operativa aquí, pues si bien el espacio descrito adopta referentes identificables (la casa familiar, una estación de trenes, un vagón), la amalgama temporal nos transporta a una dimensión introspectiva, la del magma fluctuante de la memoria que mezcla y convoca en el mismo espacio a seres hechos de un tiempo cronológicamente incompatible (en este caso, la Abuela, el Practicante o el Maestro, fantasmas del pasado familiar y/o histórico). Retazos de memoria, flashes del pasado, imágenes del recuerdo del protagonista llamado “YO” (José Luis), apuntalan la andadura de la obra, dividida en seis escenas tituladas por orden: “Mi casa”, “El viaje”, “Sigue el viaje”, “En la sala de espera de un lugar sin nombre”, “Seguimos en la sala de espera durante la larga noche”, “El andén de las despedidas”. La estación, el tren y el andén son recursos ya trillados aunque de gran rendimiento temático en la historia del

³ “Cuando yo vi en Caracas a Kantor, llevaba un año entero metido en Proust, y de ahí arrancan, creo, las principales influencias que pueda tener mi última obra. Hay una idea en Proust que él repite constantemente: que el tiempo no es recuperable, pero que el espacio tampoco lo es. Y que el espacio no sea recuperable es absolutamente inquietante” (Alonso de Santos & Cabal, 1985: 157).

⁴ *Wielopole, Wielopole* será una fuente de inspiración para Alonso de Santos, quien también utilizará, como Kantor, la imagen de la casa familiar, el recuerdo de la guerra, el papel aniquilador de la cámara de fotos, las canciones, elementos indispensables en la construcción del viaje hacia el pasado.

⁵ La presencia de Pirandello se percibe en la idea cambiante del yo, que deja de ser una entidad estable y monolítica, para convertirse en un flujo expuesto a cambios y evoluciones. La imagen “fija” y fijada que los demás nos devuelven de nosotros mismos es precaria e inconsistente, como precaria e impostora es también para Alonso de Santos una imagen fijada en el papel (la fotografía).

teatro y del cine⁶. Pero la emoción que vehiculan estos símbolos no ha podido ser (aún) sustituida por ningún otro medio de locomoción. Subirse al tren, viajar en él, confortablemente o no, constituye, pues, la metáfora inherente a nuestra existencia. La vida como un río... y como un raíl.

2.1. En las maletas, memoria, historia(s) y canciones

El recurso a la memoria histórica, de actualidad en nuestros días, pero menos vistoso durante los amnésicos años de la transición⁷ (en los que se concibe esta obra), apunta otra característica crucial del texto, de clara filiación posmoderna. En efecto, nos hallamos ante un tratamiento subjetivo, poliédrico e intimista que se nutre de una coyuntura y contexto históricos: el peso marbóreo de la Historia de la posguerra queda suplantado por la ingravidez de un tratamiento personal e introspectivo, que aporta nuevas pautas para una mejor comprensión de un pasado colectivo y común.

2.1.1. El viaje iniciático: los recuerdos

Para José Luis Alonso de Santos, la impronta del recuerdo es el combustible con el que afronta ese desazonado viaje hacia la rememoración de su niñez y adolescencia:

He tratado de contar el desgajamiento de los orígenes. De alguna manera una serie de gente hemos tenido la oportunidad de salir de esas familias humildes de provincias que estaban condenadas a pasear por las calles de su ciudad, ver la televisión, vivir en la cotidianeidad más neutra... [...]. Yo he sido el único que estudió de toda la familia, el único que fue a la universidad, mientras que los demás no pudieron siquiera hacer el bachillerato, etc. Es un desgajamiento que he vivido en mi carne con mucho dolor, y en ese sentido sí que es

⁶ El tren implica el agotamiento, en *La farándula* (1935), de Antonio Momplet, o *Dos chicas de revista* (1972) de Mariano Ozores (Ríos Carratalá, 2000: 102-103). En otras ocasiones, este tipo de viaje conlleva la diversión (*Con faldas y a lo loco* de Billy Wilder).

⁷ Políticamente hay un efecto amnésico, pero las producciones artísticas no dejan de mirar al pasado, lo que permite afirmar que los temas históricos no cayeron realmente en descrédito o menoscabo, como lo señaló en su día Wilfried Floeck (2003: 203).

autobiográfica [...] (Alonso de Santos & Cabal, 1985: 160).

En *El tragaluz* de Antonio Buero Vallejo, hallamos también bastantes ecos con el texto de Alonso de Santos (el tren, la sala de espera, el personaje que “tiene que coger el tren”), aunque las circunstancias que acompañan a uno y otro personaje (Vicente en *El tragaluz*; “Yo” en *El Álbum*) no sean en ningún modo análogos, pues en la obra de Buero el personaje Vicente es considerado como un arribista, mientras que en la de Alonso de Santos, el único que pudo “coger el tren”, será escoltado y alentado por su familia. La metáfora del tren funciona también como resorte dramático de la acción, como generadora de tensión al contraponer las semánticas del dinamismo (tren) y de la inmovilidad (álbum de fotos). Se articula así la confrontación entre el fluir de la existencia y la imposible captura del tiempo, (Alonso de Santos & Cabal, 1985: 258).

Se inicia, pues, un viaje mental, que parte de la casa familiar. Mientras va preparando sus cosas, José Luis (“YO”) exclama: “¡Los recuerdos! Tengo que llenar mi maleta de recuerdos para luego... Para ahora” (Alonso de Santos, 1992: 56). Y cuando su madre le pregunta si lo tiene todo listo, él le contesta: “YO.— ¡Sí, mamá, ya está! (Ya lo he guardado todo: los pasodobles, las músicas de Semana Santa, los himnos de Falange...)” (Alonso de Santos, 1992: 57). No es anodino que en los territorios del recuerdo, afloren sobre todo las canciones, melodías que serán a lo largo de la obra el puente entre un presente actual y otro lejano.

2.1.2. Invoca(n)ciones del recuerdo

La intertextualidad musical es un componente insoslayable de *El álbum familiar*. Las melodías de la infancia, compartidas y aprendidas (pasodobles, coplas, boleros, tangos), son también el punto de enlace con personajes etéreos, fantasmas que se unen al viaje⁸. Interesa aquí señalar cómo el autor manipula a conciencia las filiaciones ideológicas y sentimentales de ciertas canciones, más o

⁸ Alonso de Santos trabaja mucho la imagen al crear sus textos. No debemos olvidar que se formó en Periodismo, en la especialidad Imagen. El tango y el color amarillo también poseen una notoria relevancia semiótica en sus obras *La última pirueta* y *Trampa para pájaros*.

menos politizadas, en función de un contexto y de una lógica histórica y personal específicos.

Durante el viaje, las canciones (de excursión y patrióticas) sirven de bisagra entre el tiempo intrahistórico y una temporalidad abstracta, propia de la confusión vaporosa de la memoria. Las melodías invocadas activan de inmediato la rememoración, tamizada por la nostalgia poética que produce el recuerdo. En las escenas segunda y tercera —El viaje—, YO se halla rumbo a su destino, en el interior del tren, acompañado por la familia y otros fantasmas... Las canciones nos remontan a la infancia del protagonista, inmersa en los códigos culturales franquistas, en los que él apenas se reconoce. Cabe mencionar a este respecto la instrumentalización del recurso melódico que sabiamente opera en el texto en vista de romper las bipolaridades ideológicas. Elocuente es la relativización que se produce a partir de la popular canción falangista “Montañas nevadas”, propuesta por el Practicante, rechazada por el Maestro, pero enfatizada por la Abuela, quien, fuera de todo conflicto político, rompe la oposición basada en la tensión ideológica, sin prejuicios morales ni políticos: “*Ya canta MI ABUELA con una voz delgadita y como de otro mundo. Siempre le gustó mucho la canción aunque no era de la Falange ni nada. Como además mi abuelo murió en un bombardeo y ella no sabía de quién eran los aviones, estaba contra las dos partes*” (Alonso de Santos, 1992: 77). El sonido de las canciones se yuxtapone al de los trenes y otras invocaciones del recuerdo:

Las canciones se distorsionan en el tiempo, se mezclan con el bombardeo que mató a mi abuelo, con campanas, con himnos triunfales y ruidos de trenes que no van a ninguna parte. Y parece como si el aire se quebrase en mil pedazos en mi recuerdo, en medio de un ruido tremendo (Alonso de Santos, 1992: 80).

El *crescendo* estruendoso y chirriante, metáfora distorsionada de las canciones recuperadas por la memoria, culmina al final de esta tercera escena, con la llegada del Revisor, que obliga a la familia a bajar del tren para hacer trasbordo. La idea del trasbordo asusta a algunos, desorienta a otros. En todo caso, se reactiva aquí el simbolismo de la vida como viaje, en el que es necesario decidirse

ante la encrucijada del camino “cambiando de tren”, “haciendo mudanzas”:

El revisor.— Prepárense. Tienen que bajar en la próxima estación. En este tren no pueden seguir. No tienen derecho. [...]

Mi hermana pequeña.— Cambiar de tren no me da miedo.

Mi hermano pequeño.— Otro tren! ¡Otro tren más grande, más grande! ¿A que sí? [...]

Mi madre.— A ver si al menos es un poco más cómodo que éste. [...]

Mi hermana mediana.— Es mucho mejor cambiar de tren [...]

(Alonso de Santos, 1992: 82-83).

En la cuarta escena, “En la sala de espera de un lugar sin nombre”, hallamos la referencia al espacio indefinido, insubstancializado, relativo al no-lugar. Como lo anuncia la acotación preliminar de la escena: “*Estamos ahora en la sala de espera de este lugar que no sé cómo se llama. Tiene borrado el nombre en todos los carteles. Estamos esperando a que llegue un nuevo tren, y nos lleve a TODOS a algún sitio*” (Alonso de Santos, 1992: 85). La anonimación brechtiana del espacio acentúa aún más, si cabe, la nebulosa atmósfera del recuerdo. Las resonancias beckettianas de esta escena se solapan al guiño fílmico, pues en la escena cuarta —En la sala de espera de un lugar sin nombre—, se reconstruye un espacio vacío, donde los personajes buscan su Godot particular, en forma de un tren llamado, ¿acaso Esperanza...? No conocen realmente la procedencia ni el destino de su viaje; éste les lleva “a algún sitio”. Simplemente, se dejan llevar: “MI PADRE.— Ya nos avisarán. Hay altavoces y por los altavoces anuncian siempre todo. Dónde hay que ir y lo que hay que hacer” (Alonso de Santos, 1992: 85). Esta visión vehiculada por el personaje más fatalista de la obra, choca con los postulados sartrianos que influyeron en Alonso de Santos, como en tantos otros escritores de su generación, y que enarbolan la vida como un camino machadiano, que se hace al andar, entendiendo por “andar” la posibilidad de tomar decisiones desde la libertad individual. Evidentemente, durante el franquismo, poco fácil resultaba esta manera de “hacerse camino”.

2.2. Dos generaciones, un billete de ida

El padre y la madre pertenecen a otra generación; han vivido la

guerra y la represión de la posguerra. El padre representa a un grupo social, víctima del inmovilismo institucionalizado. Su mutismo es secuela de un conformismo impuesto por el miedo. Es la voz de los vencidos, heridos en su dignidad, que de tanto apocarla, ha quedado apelmazada. En un fragmento de gran fuerza dramática así lo expone: “Quiero que cuando mi hijo mire esa foto me vea así, como soy, la verdad. [...] esperando que venga el revisor y tener que humillarme una vez más, pidiéndole perdón por estar haciéndonos esta foto sin tener permiso de nadie” (Alonso de Santos, 1992: 73). Resalta, en efecto, la idea del acecho y del temor paralizante ante la vida.

La actitud de José Luis, el hijo, se opone al fardo autocensurante de su padre. Alonso de Santos utiliza la metáfora del viaje existencial para dar cuenta de las desazones sentidas en los primeros 80, años que arrastran, todavía, el lastre de no pocas décadas de restricción de libertad⁹. Estos cuestionamientos son el eco de una lucha vital por “viajar” sin miedo. José Luis será el personaje escogido para subir en el tren de la esperanza, rumbo a una andadura más próspera; acaba así asumiendo su pasado y colocando las bases de una sólida construcción de futuro...: “*Entonces desenvuelvo lo que me dio MI PADRE, y lo miro. Es un álbum. El álbum familiar. Lentamente empiezo a pasar sus hojas, y descubro por qué tengo que ir, por qué me tuve que ir, mientras el tren avanza. TELÓN*” (Alonso de Santos, 1992: 111).

3. VIAJE Y HUIDA: TRAVESÍA (1993) DE FERMÍN CABAL

El viaje, como desplazamiento físico o como una visita al pasado, tiene un gran rendimiento en la dramaturgia de Fermín Cabal.

⁹ Alonso de Santos insiste en esta visión de la evolución vital como imperativo para superar las heridas del pasado histórico: “En *El álbum familiar* trato de hacer un balance de todo el pasado y de lo que está gravitando sobre mí en la actualidad. La sociedad ha avanzado de una forma considerable pero en otros aspectos sigue apegada a un pasado que es muy difícil de eliminar, porque forma parte de nuestro álbum familiar, que aunque ha sido terrible, lo hemos incorporado como algo nuestro. Es como [...] un entender la vida como martirio, que hemos heredado de la familia durante la larga posguerra y el franquismo, que ha sido toda mi vida. La obra dice que hay que salir de ese círculo terrible como sea [...]” (Samaniego, 1982).

En *Fuiste a ver a la abuela???* (1979) el salto al pasado, gracias a *flashbacks* y *forwards*, coloca a Antonio Llantada en permanente sensación de visita a un espacio y tiempo anteriores. En *Caballito del Diablo* (1985), Celes regresa de Tailandia, después de realizar negocios con las drogas duras. El padre Abilio, en *Vade Retro!* (1982), ejerció de misionero, cuando era joven, en tierras africanas, y de esa experiencia ahora tan sólo le quedan varios de los objetos presentes en escena, los que le recuerdan la tentación de la que huye. En oposición, el padre Lucas, acabada la obra, desea marcharse de viaje a Benidorm para buscar su verdadera identidad en un contexto diametralmente opuesto: deja los hábitos para regentar una cafetería. *¡Esta noche, gran velada!* (1983) está protagonizada por Kid Peña, un púgil pusilánime. Su sueño es regresar a la aldea, cerrando con él una etapa de su vida.

Fermín Cabal regresa al teatro español en la temporada de 1993 con *Travesía*, después de ocho años dedicados al cine, período que condiciona su estética teatral posterior (Ragué-Arias, 1996: 177). El segundo de los títulos se estrena el 19 de febrero, en el teatro Juan Bravo de Segovia¹⁰. Cabal en este año, por un golpe del azar, tiene en cuenta los viajes. En la décima edición del Festival de Otoño también estrena su versión y adaptación de *La estación* de Humberto Marino: “Con su obra lo hace a bordo de un barco rumbo a Guinea; con la adaptación de la obra de Marino, desde una estación de ferrocarril, «en la que los trenes siempre llegan puntualmente con cinco minutos de retraso»” (Cuadros, 1993: 14).

Este drama existencial, recoge el viaje en barco que realizan Domingo y Mariana al puerto de Akra en Ghana. Lucas, un seglar enfermero que ayuda en una misión de Mopti, en Mali, comparte con ellos la travesía. Para los primeros el periplo consiste en un

¹⁰ Emilio Gutiérrez Caba encarnaba a Lucas, Cristina Marco a Mariana y Santiago Ramos a Domingo. El propio autor dirige su puesta en escena, pues los directores con los que solía trabajar no estaban disponibles en ese momento (Zalbidea & Cuadros, 1993: 13). Felipe Gallego llevaba la parte de luminotecnia y José Luis Raymón se encargaba de la de escenografía y el vestuario. Durante la gira, el reparto sufrió algunos cambios, tal como podemos observar en Miguel Medina Vicario (2003: 278): Cristina Marco sería sustituida por Luisa Martínez. El director de *La estación* fue Jaime Chavarrí; se representó en el teatro Infanta Isabel.

acontecimiento excepcional, en tanto que cierran una etapa e inician otra; en su destino, él será director de banca. Para el segundo es casi un hecho habitual, dado que es la sexta vez que emprende el regreso.

En esta ocasión, el autor se inspira en el mundo de navegaciones de Joseph Conrad, en la *Walkiria* de Wagner. También una gran deuda con el arte dramático de Chéjov, Ibsen y Strindberg¹¹, y al igual que ellos, Cabal construye a sus personajes desde sus temores y fantasmas, antes que desde el enredo. Además, con esta aportación teatral obtiene la perspectiva de la generación de los 80, los sesentayochistas trasnochados que renunciaron a sus ideales para adaptarse a un férreo orden social contra el que lucharon (Medina, 2003: 278). En todo caso, el conjunto no se ajusta a los viajes tantas veces idealizados en las pantallas del cine o en los catálogos de una agencia de turismo. Por el contrario, se rompe cualquier amago de mitificación del proyecto utópico: el trasatlántico se transforma en un carguero, el sosiego será reemplazado por un nerviosismo generalizado, el color se diluye en el blanco y el negro... Pero ante el sueño inalcanzable, asomará una realidad incierta, aquella que acabe por imponerse y ante la cual los personajes evidenciarán una actitud de cobardía y de rechazo. El autor, con este brillante ejercicio dramático, parece querer buscarles las respuestas a las preguntas de cuáles son los compromisos que adquieren las personas en la gran ciudad o qué lugar ocupan los ideales propios y de qué naturaleza son estos.

El espacio dramático elegido exhibe la inexpresividad decorativa que pudiese haber en un hotel cualquiera, y como tal, un no-lugar: un espacio vacío es suficiente para hablar de los sentimientos humanos¹². Este entorno sin salida está olvidado del

¹¹ Buena parte de la crítica señala que *Travesía* es una comedia. Wilfried Floeck (1995: 358) la relaciona con *Tú estás loco*, *Briones* (1978) y *¡Esta noche, gran velada!* (1983). Cristina Santolaria (1996: 192) defiende que el humor de la obra radica en los accidentes que le ocurren a Domingo y en los numerosos equívocos protagonizados por el matrimonio. César Oliva (2004: 236) considera que es una “comedia convencional” y, en particular, una “aparente comedia de situación”.

¹² *Travesía* bien se podría haber solucionado en escena con un espacio vacío que no conllevara una elevada inversión. José Luis Raymond le diseñó una escenografía costosa: un corte transversal del barco en el que se ve el camarote y parte de la cubierta del barco. El foco de atención lo marcaba la iluminación (Cuadros, 1993: 15).

mundo, con lo que se acentúa el aprisionamiento psicológico del personaje (Cuadros, 1993: 14); frente a la inmensidad del océano se ofrece un espacio limitado, en el que necesariamente se produce la lucha de fuerzas antagónicas: “MARIANA.— [...] Bueno, supongo que nos veremos... / LUCAS.— Seguro. Aquí no se escapa nadie” (Cabal, 1995: 92). Domingo es el que mejor demuestra la ruptura y el difícil proceso de adaptación que conlleva un cambio de vida; durante los seis días que dura el periplo, su malestar físico, su borrachera y sus supuestos celos rompen la posibilidad de un viaje contemplado como ensueño¹³.

Del barco cobran relevancia semiótica tres entornos, entre los cuales se organizan los enredos de la trama: un dormitorio, la baranda y la mesa de ping-pong. El primero es el espacio del malentendido, la segunda es el enclave de la ensoñación y la última, el lugar del duelo. Al otro lado, se extiende la inmensidad del Océano Atlántico, el espacio de la muerte, aquel que reduce la insignificancia del sujeto social.

El viaje en barco imprime un ritmo pausado y lento, compartiendo la monotonía de un tiempo de espera, en el que no se realiza nada específico. Esta creación del leonés no es tan rupturista, desde un punto de vista formal, como *Fuiste a ver a la abuela???* (1979) o *Caballito del Diablo* (1985). Frente a ellas, el discurso gana en linealidad y en un ritmo más pausado, donde cobran importancia las estampas silentes. El autor ha optado nuevamente por fusionar escenas, casi al modo de un guión cinematográfico: se condensa en pocos minutos lo sucedido en varios días.

Domingo y Mariana han organizado su vida en un escenario vacío, al ritmo impuesto por la gran urbe y por un trabajo subyugante: cada uno vive en su camarote, siendo víctima de un tiempo revalorizado socialmente y ante el cual se minusvalora el que corresponde a la vida personal; es un ejemplo de pareja en crisis. Frente a todo eso, el viaje a Ghana representa el propósito de

¹³ Su comportamiento recuerda al del aventurero (Humphrey Bogart) en convivencia forzada con la dama (Catherine Hepburn) en *La reina de África* (1952) de John Houston.

recuperar el tiempo perdido o aplicar el “volver a empezar”. Sin embargo, parece que este objetivo sólo lo pretende Mariana: “[...] lo importante es que ahora tenemos unos días para nosotros solos, para hablar, para estar juntos, para reconciliarnos... Dijimos que en África íbamos a empezar de cero” (Cabal, 1995: 94). Para ella, el nuevo destino conlleva recuperar el tiempo perdido, alcanzar la estabilidad emocional y quizá poder ver realizado su sueño de ser madre. Domingo, por el contrario, ha emprendido este viaje como huida, y por tanto, no ha contado con una planificación previa. Él sería un ejemplo de ese personaje en crisis que habita en las dramaturgias del siglo XX, un posible extranjero en su propia patria. Tal antihéroe cotidiano, al igual que los seres brechtianos, se evade de una relación de fuerzas, contradictoria y revocable, impuesta por una sociedad castrante (Abirached, 1994: 273). Desea buscar un norte profesional que guíe su vida, pero su decisión no ha sido sometida a juicio, sino que surgió de una forma imperativa: su jefe le ordenó que se fuese a Guinea y, él aprovechó para huir:

Domingo.— [...] Pero que ese cínico tuviera la desfachatez de quitarme de en medio de esa manera, me sublevó. Le dije que tenía que consultarlo contigo, salí a la calle y me eché a andar. Y de pronto me serené. Abrí los ojos y vi a un chico joven que esperaba el autobús. “¿Dónde estoy?”, le dije. Se sonrió y me contestó: “En Madrid”. A mí también me hizo gracia. Cogí un taxi, volví al ministerio y acepté.

(Pausa).

Domingo.— Sentí que salía de un túnel (Cabal, 1995: 122).

De los tres viajeros, Lucas es el más reflexivo: no tiene temores, como Mariana, no espera nada para ser feliz y tampoco se flagela a sí mismo, como lo hace Domingo. Pero también se considera un hombre que ha pecado mucho: “Soy un simple borrego” (Cabal, 1995: 119), le dirá a Domingo. En la diferenciación entre el primitivo y el civilizado, él se encuentra más cercano al primero. Lucas, como Marlow en *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, tiene un alto concepto de la dignidad del hombre, pero contemplado en su imagen de ser primitivo, en estado natural¹⁴. Como le dirá a Mariana:

¹⁴ En su novela *Azar* (1913), Conrad reflexiona sobre la temática del aislamiento emocional. Flora de Barral, el capitán Marlow y el joven Powell viajan a bordo del

Lucas.— [...] Y también las vidas de las personas dejan de tener valor. Se suceden unas a otras casi sin darse cuenta. La vida pasa sin darse cuenta. Es el mal de las ciudades. Nada es significativo. En África la vida se muestra todos los días. He aprendido a reconocer su presencia: la alegría del agua, la fuerza del sol, el peso de la oscuridad. La verdadera oscuridad donde las cosas se hacen inciertas y se transforman en sombras que nos interrogan (Cabal, 1995: 115).

Su estancia en Mali le ha proporcionado unos conocimientos espirituales que le permiten dominar cualquier alteración del ánimo. Su comportamiento se ajusta al perfil de hombre docto, algo que genera uno de los equívocos de la obra, al pensar Domingo y Mariana que es pastor de almas. No obstante, el autor no ha creado un personaje maniqueo. Se asiste a un punto de inflexión en su conducta durante la segunda partida de ping-pong, el que aventura la posibilidad de que en él habite también un hombre malo. Al igual que los personajes brechtianos, Lucas es un ejemplo de la coexistencia en un mismo ser “de sentimientos opuestos y de trayectorias contradictorias” (Abirached, 1994: 276).

El enfermero, desde el punto de vista dramático, se ve inmerso en un conflicto amoroso. Su función es la misma que la de Sliegel en la *Walkiria* de Wagner, el que facilita el nacimiento de un sentimiento verdadero. Desempeña la función de *deus ex machina*. Así, por ejemplo, le anticipa a la mujer que las imágenes que ella tiene de la vida en África son superficiales, “de cabotaje” (Cabal, 1995: 128); las narraciones que él relata le permitirán a la esposa darse cuenta de las ataduras que constriñen su matrimonio, sustentado sólo por sentimientos destructivos; le advierte a Domingo que debe cambiar su actitud ante el nativo africano, pues la pistola que ha empuñado durante la travesía no le servirá de mucho una vez que se instale en Malabo.

barco *Fernalde*. En la construcción de *Travesía* cobra relevancia el misterio, al igual que en *Un vagabundo de las islas*.

A la llegada a Akra, cuando el carguero está inmóvil, y Lucas ya desembarcó de madrugada, vemos a un Domingo en apariencia de turista: “*aparece Domingo, cargado de maletas. Lleva a la espalda una bolsa con palos de golf*” (Cabal, 1995: 141). Este retrato se relaciona estrechamente con otra imagen que ha predominado durante la travesía, la del hombre recostado en una hamaca (Cabal, 1995: 125). Con esta simple didascalía, el autor nos está indicando que el viaje no ha conllevado una evolución en su personalidad, por lo que se anuncia el posible futuro que le espera en Malabo: como Kurtz, en *El corazón de las tinieblas*, será símbolo de la corrupción y de la barbarie ancestral; promete ser héroe pero se comportaría como turista (los palos de golf); sin embargo, no sabrá dar los golpes justos y precisos, como bien ha demostrado en sus partidas de ping-pong contra Lucas. A Mariana le ofrecerá palabras dulces que le permitan creer en un mañana mejor. Pero los dos juntos probablemente vayan a la deriva en su nuevo destino.

4. NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ O LA HERIDA DEL OTRO (1996) DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

El proceso de creación de *Naufraios de Álvar Núñez o la herida del otro* empieza en 1978 y dura hasta 1991, dando lugar a una publicación tardía en 1996 junto con las otras dos obras que constituyen la Trilogía Americana: *Lope de Aguirre, traidor* y *El retablo de Eldorado* (Sanchis, 1996). En estos textos, José Sanchis Sinisterra propone una revisión del discurso triunfalista y oficial en torno a la conquista del Nuevo Mundo. Con un enfoque pluriperspectivista (Wilfried Floeck, 2003), el autor valenciano parte de las crónicas históricas para reformular el sentido de la conquista a la luz del siglo XX. Si bien en las tres piezas el tema del viaje es omnipresente, nos centraremos en *Naufraios de Álvar Núñez o la herida del otro* al otorgar el autor a las ideas de partida, tránsito y vuelta un especial espesor estético e ideológico.

Se nos presenta a un personaje llamado Álvar Núñez, en un piso burgués de una gran ciudad española, en los albores del siglo XXI. Su doble, o su consciencia escindida, es Álvar Núñez Cabeza de Vaca, conquistador, explorador y cronista español que, a inicios del siglo XVI, bajo las órdenes de Pánfilo de Narváez, parte rumbo a las

Américas en busca de tierras, oro y gloria. A caballo entre ficción dramática y relato histórico, los tres actos de la obra irán dando cuenta de la transformación del personaje central, al entrar en contacto con el Otro. Se conjugan y yuxtaponen así varias temporalidades y espacios: el presente en el que se ubican dramaturgo, receptor y personaje (siglo XX) y el pasado correspondiente a la aventura vivida y narrada por Cabeza de Vaca (siglo XVI).

Según la crónica oficial de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, sabemos que a raíz de una tempestad, todos los navíos de la expedición naufragan en las costas de Florida; los españoles supervivientes son hechos prisioneros o mueren de hambre o de enfermedad. Cabeza de Vaca y otros tres hombres serán los únicos que salgan con vida (que se sepa) de esta aventura humana e intercultural. Durante siete años recorren el territorio americano, de tribu en tribu (como esclavos, gurús o incluso curanderos), poco a poco asimilándose al indio. Al cabo de este tiempo, darán con otros españoles, consiguiendo así volver a España, donde Cabeza de Vaca escribirá su experiencia inaudita. En la obra de Sanchis, la herida, la marca del Otro, restaña en la conciencia de un Álvaro que, al regreso, siente la desubicación de todo hombre que vuelve de un viaje iniciático y transformador. Así, asistimos a la “bifurcación espiritual” de un ser herido y marcado por el Otro, que le deja una cicatriz indeleble.

Paralelamente a la temática de la otredad, Sanchis introduce la problemática del recuerdo y de la manipulación de la realidad: los compañeros de Álvaro en ese viaje (Castillo, Dorantes y Esteban) llaman a su puerta para pedirle reparación, pues le reprochan no haber contado las cosas con parcialidad. Ha “olvidado” hechos y personas, y sobre todo, se ha atribuido una imagen triunfalista, heroica y casi mesiánica de la que ellos han sido excluidos:

Castillo.— Lo escrito, escrito queda, desde luego. Pero eso no significa que haya que estar conforme. [...]

Castillo.— ¿Y por qué tanta prisa, di? ¿Por qué tanta prisa en escribirlo? [...]

Esteban.— Por miedo a la memoria, ¿verdad? Escribirlo, digo. Por miedo a la memoria. Uno lo escribe y así ya no tiene por qué

recordarlo. Lo escribe como quiere, y a olvidar... Esteban no sabe escribir, por eso no sabe olvidar. Mala cosa, no sabe olvidar. Mala cosa, la memoria por ahí, desbocada, sin riendas... (Sanchis, 1996: 121, 122). [...]

Castillo.— ¡Ésa es otra! Parece que en el libro te pintas como un segundo Jesucristo... (Sanchis, 1996: 162).

En la adaptación a la realidad contemporánea, Sanchis aprovecha para poner el acento en la marginación urbana del inmigrante. Tanto Esteban (trasunto del personaje histórico Estebanico el negro, moro converso), como Shila (la india con la que supuestamente Cabeza de Vaca tuvo descendencia), son asimilados a la figura actual del inmigrante (caracterizados explícitamente “con los fardos de inmigrante”)¹⁵. Representan a los excluidos de nuestra sociedad actual¹⁶, como también a los dominados-colonizados en los siglos pasados. En este sentido, resalta el barniz posmoderno en el tratamiento del tema, pues se sacan a la luz aspectos “olvidados” de la historia oficial, mediante la invocación de personajes subalternos, silenciados o pertenecientes a una historia de “segundo rango” (es una constante en el teatro de Sanchis, con marcada mención en la trilogía del escenario vacío: *Ñaque*, *¡Ay, Carmela!*, *El cerco de Leningrado*).

Con esta revisión, el dramaturgo pretende darnos otra lectura de la historia, mostrando cómo esa influencia del otro es tenaz a pesar de la voluntad de borrarla; es palpable y tenue a la vez, como un palimpsesto o la cicatriz que deja en la piel un tatuaje difuminado.

4.1. El viaje como cicatriz

Dorantes.— Faltan... faltan años... El invierno en la isla... La enfermedad que mató a tanta gente... y los indios echándonos la culpa, hasta querer matarnos (Sanchis, 1996: 160).

¹⁵ El intencionado solapamiento entre “conquistado” e “inmigrante” incide en una problemática sociocultural de actualidad tanto en el siglo XVI como en pleno siglo XXI, como lo señala el propio Sanchis en una de las últimas acotaciones: “[...] *no podrán dejar de evocar la cotidiana imagen de la marginalidad urbana: ese ‘tercer mundo’ que crece en las entrañas del primero*” (Sanchis, 1996: 173).

¹⁶ La convergencia entre el pasado y el presente, relacionada con la figura del Otro es aquí elocuente: “¿Quién es el otro? El otro es el indio americano, sí, pero también el norteafricano que emigra con su hambre oscura a la privilegiada Europa” (Sanchis, 2002: 243).

La única mención a la isla en toda la obra no resulta banal si la analizamos desde una óptica simbólica. El legado mítico permite considerar el imaginario de las islas como el lugar del refugio y del descanso, al que se llega tras una navegación, pero que esconde, no obstante, sorpresas inhóspitas (insoslayable es, a este propósito, la figura de Robinson Crusoe). Es por ello un lugar contradictorio, de descanso y alivio, pero también de desazones y aislamiento. Clément Tournier (2001) destaca estas características ambivalentes de la isla, aludiendo a las descripciones realizadas por los conquistadores que, en su periplo hacia el Nuevo Mundo, anclaron primero en las islas. Para Tournier, la visión paradisíaca relatada por Cristóbal Colón responde a la nostalgia del edén, temática arraigada en los pueblos occidentales desde la Edad Media¹⁷. En el texto que nos ocupa, la isla no adquiere esta dimensión fascinadora, pues la vivencia del horror borra la patina mítica. El texto destaca, en cambio, el carácter negativo asociado a la isla: lugar de confinamiento, supervivencia y muerte.

Este espacio aludido será, pues, el punto de llegada y de arranque de un viaje iniciático, de cariz sobre todo simbólico: el naufragio de los navíos representa el (re)nacimiento espiritual del personaje Cabeza de Vaca en otra dimensión étnica, humana y cultural. Nos disponemos a seguir a Álvar en una “expedición” identitaria e introspectiva, en busca de su otro yo, ese yo contra el cual ha estado luchando en vano desde que el Nuevo Mundo hizo de él un hombre nuevo. Desde que el viaje le dejó marcado con una cicatriz espiritual de profunda rasgadura.

La ruptura de la linealidad y de la causalidad explica el cambio espacio-temporal del segundo acto, en el que se nos remonta al momento del naufragio, a la toma de contacto con las tierras inhóspitas, a la progresiva transformación de Álvar de conquistador a “conquistado”, y, por fin, a su desgarramiento ante las atrocidades de los conquistadores españoles, quienes consiguen también arrancarlo de su nueva vida para que vuelva a España.

¹⁷ Como lo señala Tournier (2001: 44), el viaje, la navegación, no son un vagabundeo, sino que están orientados por un objeto que conquistar.

4.1.1. Las huellas del viaje

Un viaje que marca nos vuelve un tanto “extranjeros” en nuestra propia tierra; el mestizaje provoca la sensación de extrañamiento a la hora de reposicionarnos en el mundo, pero nos recuerda también que, por esencia, no somos más que “apátridas”, ciudadanos del mundo. Así lo apunta Shila, personaje escindido entre su “antes” de india y nómada, y su “ahora” de inmigrante sin rumbo:

Shila.— Sí, caminamos... Así es mi gente: caminamos mucho. Es por la luna, ¿sabes? Ella nos dice cuándo llega el hambre, de dónde viene el frío... ¿La tierra, dices? No, la tierra no es nuestra. Estaba mucho antes que nosotros y estará después. Vamos, venimos... Tsss... Que no quede señal de nuestro paso (Sanchis, 1996: 165).

Para Álvaro, esta visión nómada y desprendida del mundo contrasta con sus códigos encorsetados, basados en la idea de propiedad y conquista. Gracias a la relación con Shila, opera en él una transformación cultural que pasa por la imagen de la herida y la cicatriz. En el segundo acto, el cuerpo de Álvaro se transforma físicamente, mostrando las consecuencias de tal “herida”:

Álvar.— [...] Mañana quiero que dibujes en mi piel todo eso. Todo eso. (Sanchis, 1996: 165)

(Mientras las mujeres vuelven a cruzar rápidamente, como huyendo, sale del tipi Álvaro, casi irreconocible, con la cara, el pecho y los brazos tatuados al modo indígena. El sonido de disparos parece aproximarse, así como el de cabalgadas y gritos.) (Sanchis, 1996: 170).

La piel aparece como una geografía erosionada, como la prueba material de un viaje que dejó huella. A la vuelta de Álvaro al mundo occidental, esos tatuajes son borrados, manifestando así su voluntad de olvido:

Mariana.— (Calmándose, inspecciona el pecho de ÁLVAR.)
¿Dónde están?

Álvar.— ¿Qué? (Ella busca en sus brazos.) ¿Qué?

Mariana.— Los dibujos... Los dibujos horribles... en tu piel.

Álvar.— (Separándose de ella.) Me los hice borrar, ¿ya no te acuerdas? Hace más de un año (Sanchis, 1996: 114).

Álvar Núñez lucha contra su yo escindido para expulsar de su conciencia las vivencias de aquel viaje tatuado en su piel, pero a pesar de todo, el olvido es infructuoso, pues la huella, la herida ha hecho mella. A Álvar no le queda más que arrastrar la dolorosa secuela en su conciencia: “ÁLVAR.— ¿Quién susurra debajo de tu piel?” (Sanchis, 1996: 102). En este sentido, la ficción propuesta por Sanchis enmienda en parte la visión antropológica de Marc Augé (1997), quien desestima hoy día el viaje como experiencia vital conmovedora. Pero si Álvar ha sido afectado y trastocado por el Otro durante el viaje, no es el caso de los personajes Dorantes y Castillo, parábolas del turista actual al que se refiere Augé, atiborrado de fetichismos y prejuicios: ellos reclaman su parte de protagonismo en la crónica (lo que equivaldría hoy a “querer salir en la foto”), entre otras cosas porque “ellos también estuvieron allí” (el “estar” circunstancial, el “estar” en la foto, supera al “ser” esencial que se impregna del Otro).

4.2. La vuelta

El final del viaje, el momento de la vuelta, es traumático, pues va a ser vivido por Álvar como un desgarro:

Castillo.— (A Álvar.) Te meabas encima de rabia, Álvar Núñez. Mordías los cueros que te sujetaban, Álvar Núñez... porque no querías volver con los tuyos, con los nuestros...[...]
Álvar.— ¿Quiénes son... los nuestros? (Sanchis, 1996: 171).

El proceso de mestizaje, la incorporación de Álvar en su otro yo, culmina aquí, justo en el momento en el que será violentamente arrebatado (“afortunadamente salvado”) por los cristianos.

Mariana, la compañera del Álvar contemporáneo, también desempeña un papel simbólico y mítico en relación con el regreso y la espera. En una escena de ruptura espacio-temporal, ya en el tercer acto, Mariana aparece cual Penélope desahuciada mirando al mar,

pensado en Álvar¹⁸. Por la ambientación sonora se nos sitúa en un puerto, con el sonido de las gaviotas y el de la sirena de un barco, otro símbolo mayor del viaje:

[...] La luz desciende y se escucha el largo gemido y grave de una sirena de barco. Gritos de gaviotas. En primer término, bajo una claridad brumosa, aparece Mariana, ahora cubierta con un impermeable. Fuma y mira con expresión cansada ante sí.” [...].)

Mariana.— Es idiota esperar, porque nunca regresan (Sanchis, 1996: 165-166).

Los sonidos de los medios de transporte van ritmando la acción y los cambios escénicos, remitiendo también afectivamente a sensaciones y situaciones tan poéticas como dramáticas. Si Mariana, con la mirada hacia el horizonte marino, es la encarnación de la fidelidad, los sonidos de los aviones (Sanchis, 1996: 134), asociados al fragor de una tempestad y a los fardos, aluden al subtexto que recorre la obra, en torno al tema de la inmigración. A este respecto, no están de más las palabras de Marc Augé, al describir la analogía entre turistas e inmigrantes: “las agencias de viajes son las principales responsables de la puesta en ficción del mundo, [...] de la conversión de unos en espectadores y otros en espectáculo. Los que se equivocan de papel, ya se sabe, son pronto estigmatizados e incluso a veces repatriados en vuelos charters” (Augé, 1997: 14)¹⁹.

5. VIAJE Y EVASIÓN: *QUINTETO DE CALCUTA* (1996) DE ERNESTO CABALLERO

La madurez dramática de Ernesto Caballero se demuestra a partir de *Squash* (1989), “sainete del revés” estrenado en 1988. A partir de aquí, construye al personaje desde el lenguaje, y no desde la caracterización; busca antes el arquetipo que a la gente de la calle; prefiere el personaje coral frente al dramático y desea hablar desde el

¹⁸ El viaje mitológico tiene un gran rendimiento temático en un corpus bastante representativo de obras del teatro español actual. En *Ulises no vuelve* (1983), de Carmen Resino, se reelabora la historia suprimiendo el viaje. Se indaga más en el tiempo. En el *Último desembarco* (1988) de Fernando Savater se ofrece el despertar de Ulises en Ítaca.

¹⁹ La traducción es nuestra.

lugar del otro antes que desde un espacio naturalista (Leonard & Gabriele, 1996: 21). Varios serán los títulos que tengan presente el motivo del viaje. *Auto* (1992), *Quinteto de Calcuta* (1996) y *Destino Desierto* (2002)²⁰ se pueden considerar una trilogía dentro de su producción. Las tres presentan una estructura dramática semejante, donde unos personajes aparecen reunidos de una forma azarosa en un espacio encerrado, a la espera de alguien. Por ejemplo, el supuesto entrevistador de trabajo en *Squash*, el conductor del camión en *Auto*, el agente de viajes en *Destino Desierto*... En su pieza breve *A bordo* (1995), N y S acaban de emprender su último viaje; los dos se conocen en el tanatorio, un espacio híbrido a medio camino entre una sala de estar y el camarote de un barco.

Ernesto Caballero, en *Quinteto de Calcuta*, como ya había hecho en *Auto*, enfrenta al espectador a cuadros nada apacibles de su propia vida (Doménech, 2001: 57). El texto, escrito en 1993 y publicado tres años después, aparece organizado en cuatro partes. Su sentido último radica precisamente en responder a la preguntas ¿quién es culpable del remordimiento en el hombre actual?, o, incluso ¿el ciudadano de la gran urbe es realmente libre de todas las cadenas ideológicas que le mantienen cautivo? Los comportamientos de estos seres anodinos son una buena demostración de la desconfianza que reina en la actualidad hacia el prójimo, cuando el hombre-individuo se aísla del hombre-masa. El motivo del viaje permite al autor hilvanar este razonamiento.

Quinteto de Calcuta presenta la apariencia de una pieza sencilla, con la técnica de la comedia policíaca y del drama existencial. Sin embargo, esta supuesta sencillez arropa un andamiaje de lecturas que enriquecen el viaje en espiral que cada personaje realiza sobre sí mismo²¹. Desde el título sugiere la semejanza con la novela *Cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell, la fórmula dialógica recuerda a *Esperando a Godot* (1953) (el hablar sin fin, la manipulación del

²⁰ El último de los títulos aparece disponible en el número 8 de *STICHOMYTHIA*, revista electrónica creada en la Universidad de Valencia y disponible en <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/indexmonograficos.htm>

²¹ Ernesto Caballero, Juan Mayorga e Ignacio del Moral (2001), en un tono informal, exponen sus ideas sobre la intertextualidad, basándose en teóricos como Pavis o Barthes. Sus conclusiones no son muy alentadoras sobre el empleo de este concepto en la actualidad, pues la gente es poco receptiva al respecto.

silencio)²², lo policiaco nos puede llevar a vincularla con *La ratonera* (1952) de Agatha Christie (todos desean obtener una respuesta y, por tanto, se inventan una coartada) y lo existencial apunta a *Las moscas* (1943) y *A puerta cerrada* (1944) de Jean-Paul Sartre (el hombre es responsable de sus actos). Con esta creación, Caballero con esta creación ha paseado este hábito social por el callejón del Gato para obtener en él una imagen reelaborada, desde una mirada más negra. Aborda el motivo del viaje turístico desde la condición de espera y analiza al español desde la mirada del otro: tal como señala el personaje de Ana, quizá el guía haya evitado a los turistas. El tratamiento del motivo permite a sus personajes lograr, al menos, un par de días de reflexión, hábito que nunca han practicado hasta ahora, porque en el supuesto de que esto ocurriese, descubrirían el vacío que hay en sus vidas. Ahora revelarán sus propios fantasmas, aquellos que determinan su comportamiento diario.

Caballero coloca a cinco turistas españoles en la sala de estar de “*un modesto hotel de Calcuta*” (Caballero, 1996: 43), el destino de un viaje programado por una agencia. Para que esta situación se convierta en dramática, el autor los encierra “como si de insectos bajo un cristal se trataran” (Vizcaíno, 1993: 33), les elimina el sentido de la ubicuidad y de la orientación. Con esta peculiaridad constructiva, el viaje no se podrá proyectar en el futuro a través del recordatorio visual y, en consecuencia, pierde cualquier atisbo de heroicidad. La suciedad aumenta progresivamente con restos que ellos han ido dejando durante las cuarenta y ocho horas que ha durado el encierro, en vísperas de regresar a su país de origen; paulatinamente aparecerán las moscas y otros insectos, los mismos que podrían aparecer en un viaje de fin de semana; en el exterior se desata un fuerte monzón; y, ya para finalizar, los personajes presentes en escena sufren una fuerte diarrea. En definitiva, el catálogo de recuerdos que hayan podido recoger los turistas son: la convivencia con personas de su misma nacionalidad, las imágenes exóticas extraídas de películas hindúes, el monzón que

²² Para observar la recepción que hubo de Beckett entre los años 60 y 90 *vid.* Mayorga, Pallín, Castellón & Miranda (1999). Les interesan especialmente la imposibilidad de comunicación, el diálogo fallido, la disolución del individuo o la espera infinita.

impide la salida al exterior y las diarreas ocasionadas por un proceso de inadaptación al clima de Calcuta.

La mirada de Caballero sobre el hombre actual vuelve a ser ácida y desengañadora, como lo fue en sus creaciones precedentes. Lili, una de las turistas, lo sentencia bien en la primera parte: “el hombre es un número encerrado en un redondel” (Caballero, 1996: 51). La sala de estar es el círculo en el que los turistas se han empequeñecido mediante sus continuos temores frente a lo que pueda haber en el exterior. Es así como el personaje ausente, el guía, adquiere una mayor relevancia dramática al otro lado de la puerta²³, y el deseo de alcanzar lo abierto —la utopía que siempre se busca en el viaje turístico— se enfrenta con el enclaustramiento. La sala de estar del hotel de Calcuta se convierte en un lugar impreciso y sin matices que se erige como el lugar idóneo para el desarrollo de cualquier historia²⁴. Es otra modalidad de ese “cualquier establecimiento civilizado” (Caballero, 1994: 8). En esta ocasión, el final de cada escena ofrece una percepción diferente del personaje en función de la imagen que de ellos prevalece en el texto: I. Telespectadores ante la pantalla de un televisor, II. Niños que desean salir al exterior, III. Enfermos en un hospital, y una vez desaparecida Ana, se crea la IV. Figura absurda e inmóvil formada por cuatro cabezas. Son cuatro modalidades del espacio, en las que se produce la esclerotización del hombre posmoderno. Y de un modo absurdo, en vez de recibir ellos la energía positiva que deseaban mediante la contemplación de lo exótico, acaban por contagiar negativamente el lugar de destino.

²³ Varios títulos del teatro español actual toman *Esperando a Godot* como el modelo. La situación cobra relevancia ante el argumento a partir de la espera inútil por un personaje externo que no aparece. Sirvan de ejemplo la figura del Duque, en *¡Viva el Duque, nuestro dueño!* de Alonso de Santos, los militares en *¡Ay, Carmela!* de Sanchis Sinisterra.

²⁴ Anxo Abuín (2004: 255-256) sintetiza claramente esta idea, refiriéndose al teatro español actual: el espacio es “[...] indeterminado, sin memoria, efímero y del todo provisional, que surge de la idea de movimiento, tránsito o pasaje: los hoteles, las estaciones de autobuses o de servicio, los grandes almacenes, las calles más transitadas para ir de compras, las autopistas, los parques o los campos de refugiados. Son no-lugares ocupados por unos viajeros que intentan sin éxito suturar con la mirada los paisajes periféricos que contemplan [...]”.

Las razones que animaron a estos seres cotidianos a emprender el viaje a Calcuta son, en apariencia, las que caracterizan a un tiempo de ocio: descanso, la obtención de imágenes bellas, el anhelo de paz espiritual y olvidarse de los problemas diarios. En suma, el viaje debería suponer un hecho excepcional, un soplo de aire fresco para sus vidas. Pero poco a poco, en las confesiones mutuas que se producen durante cuarenta y ocho horas de convivencia forzada, asoman tras las promesas del viaje turístico, otras razones de cariz existencial: Mario y Elena intentan brindarle una oportunidad a su matrimonio, Ana ha abandonado a su marido e hijos, Lili desea curarse de su adicción a los estupefacientes y Pedro ha decidido huir a Calcuta, tras descubrir que sus negocios dieron en quiebra. De las pretensiones coloristas del turismo pasamos a lo opaco de estos cinco despojos de la Humanidad.

Cada una de las cuatro partes de la obra empieza y finaliza con referencias a las moscas. Estos insectos, humanizados como erinias, le dieron título a la homónima obra de Sartre. Caballero, como Sartre, no salva ni condena a sus antihéroes, sino que les brinda la oportunidad de sobrepasar el umbral de la muerte. A medida que transcurre el tiempo, y un día anodino se solapa con el anterior, la inmundicia y las moscas van ocupando la sala de estar en la que los cinco personajes se encuentran completamente desvelados. Este agrupamiento los va transformando progresivamente en personaje-coral, ofreciéndoles el calor necesario para evitar enfrentarse con la soledad de su propia habitación, y con ello, omiten descubrir su propia putrefacción moral. Estos seres grises optan por ser un componente del hombre-masa y, en el contexto de excepcionalidad que conlleva un viaje turístico, deciden seguir practicando los mismos hábitos de su vida cotidiana.

Júpiter, en *Las moscas* de Jean-Paul Sartre (1981: 21), se identifica como encantador de moscas. El hotel de Calcuta bien puede ser un gran edificio mudo, y en esta ocasión será Pedro el encantador de los hombres-mosca. Pero la estatua de este dios, en la posmodernidad, será sustituida por la “disparatada figura de cuatro cabezas” (Caballero, 1996: 93). Caballero no habla de trascendencias ni de fuerzas subyugadoras, sino que le concede al personaje una posibilidad de redención; su condena consistirá en enfrentarse a una realidad que no se ha visto alterada. Todos, excepto Ana, ni escapan ni retroceden ni sacan sus respectivas espadas, sino que simplemente

prefieren la abulia, lo mismo que ocurriría en su vida cotidiana. La reclusión de la que se han visto víctimas les ha permitido a cada uno de ellos enfrentarse a sus propios fantasmas: Ana ha decidido abandonar el hotel, y los cuatro restantes (Pedro, Mario, Elena y Lili) inician el rito de adoración al dios Brahma. El espacio pierde ahora sus dimensiones reales, pero el resultado de sus rezos no es algo maravilloso sino que se convierte en otro contratiempo de este desafortunado viaje turístico a Calcuta: todos desean ir al baño, no pueden moverse y, en consecuencia, las moscas se agolpan en torno a ellos. Estamos ante una degradación corporal. Gracias a este viaje, han obtenido el regalo de la soledad, la vergüenza y se han enfrentado a su obscena e insulsa existencia, aquella que no han sabido aprovechar en la urbe madrileña. Quizá sea lo mismo que, desde un punto de vista metateatral, ha ocurrido en el teatro español actual: asistimos a la última escena de un teatro muerto.

6. FINAL

En el teatro contemporáneo, el viaje se ha convertido en metáfora de un deseo de encuentros que desemboca a menudo en desencuentros. Esta necesidad de búsqueda iniciática resulta vital para el hombre actual, desafiado y derrotado por el escepticismo y la incredulidad. El viaje como motivo teatral ofrece una reflexión sobre el habitante del no-lugar, sin amarres vitales, o sobre el que vive con el deseo de llegar a un lugar mitificado, sueño a menudo convertido en pesadilla al descubrir la cara oculta de la realidad. El objetivo del viaje, en definitiva, no ha cambiado desde sus orígenes. Nos sigue llevando y trayendo, pero en ese vaivén, el hombre contemporáneo no acaba de hallarse, aunque encuentre de vez en cuando al alguien con quien compartir su (sin)rumbo...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIRACHED, Robert (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: ADE.
- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel (2004). "Para una teoría del "no-lugar" en el teatro español contemporáneo". En *Teatro y Sociedad en la*

- España actual.*, W. Floeck & M. F. Vilches de Frutos (eds.), 255-267. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1987). *La última pirueta*. Madrid: Antonio Machado.
- (1988). *¡Viva el duque nuestro dueño!* Madrid: Alhambra.
- (1992). *El álbum familiar. Bajarse al moro*. Madrid: Espasa-Calpe, col. Austral.
- (1993). *Trampa para pájaros*. Madrid: Sociedad General de Autores de España.
- (2001). *Yonquis y yanquis. Salvajes*. Madrid: Castalia.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis & Fermín CABAL (1985). *Teatro español de los 80*, Madrid: Fundamentos.
- AUGÉ, Marc (1997). *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, París: Payot-Rivages.
- BATLLE I JORDÀ, Carles (2003). *Oasi*. Barcelona: Edicions 62.
- BECKETT, Samuel (2003). *Esperando a Godot*. Barcelona: Tusquets.
- CABAL, Fermín (1993). *Tú estás loco, Briones. Fuiste a ver a la abuela???* *Vade Retro!* Madrid: Espiral.
- (1995a). *Esta noche gran velada. Caballito del Diablo*. Madrid: Fundamentos.
- (1995b). *Castillos en el aire. Travesía. Ello dispara*. Madrid: Fundamentos.
- (1997). *¡Esta noche, gran velada! Castillos en el aire*, ed. de Antonio José Domínguez. Madrid: Cátedra.
- CABALLERO, Ernesto (1989). *Squash*. Madrid: Biblioteca Antonio Machado.
- (1994). *Auto. Retén*. Madrid: SGAE.
- (1995). *A bordo*. En *Sibila*, núm. 3 (septiembre). Sevilla: Sibilina, 32-35.
- (1996). *Nostalgia del agua. Quinteto de Calcuta*. Madrid: Visor-Biblioteca Antonio Machado.
- (2002). *Destino Desierto*, disponible en el número 8 de *STICHOMYTHIA*, revista electrónica creada en la Universidad de Valencia:
<http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/indexmonograficos.htm>
- CABALLERO, Ernesto, Juan MAYORGA & Ignacio del MORAL (2001). "Yo te cito, tú me citas, a él le citan... Coloquio

- informal sobre la intertextualidad”. *A las puertas del Drama 7* (verano), 4-9.
- CONRAD, Joseph. (1976). *El corazón de las tinieblas*. Madrid: Alianza.
- (1994a). *Azar*. Madrid: Alianza
- (1994b). *Un vagabundo de las islas*. Barcelona: Edicomunicación.
- CUADROS, Carlos (1993). “Los viajes de Fermín Cabal”. *Primer Acto 251* (noviembre-diciembre), 14-15.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2001). “Análisis de *Auto*, de Ernesto Caballero”. *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 56-69.
- DURRELL, Lawrence (1979). *El cuarteto de Alejandría*. Balthazar. Barcelona: Edhasa.
- FERNÁNDEZ, José Ramón, Luis Miguel GONZÁLEZ CRUZ, Guillermo HERAS, Raúl HERNÁNDEZ GARRIDO & Juan MAYORGA (1999). *Estación Sur*. Madrid: Teatro del Astillero.
- FLOECK, Wilfried (1995). “Fermín Cabal y la poética de lo cotidiano”. En *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*. Wilfried Floeck & Alfonso de Toro (eds.), 339-365. Kassel: Reichenberger.
- (2003). “Historia, postmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía Americana* de José Sanchis Sinisterra”. En *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, Wilfried Floeck (ed.), 203-234. Tübingen: Francke/Velag.
- KANTOR, Tadeusz (1981). *Wielopole, Wielopole*. En *Pipirijaina*, n° 19-20 (octubre), 24-72.
- LEONARD, Candyce & John P. GABRIELE (1996). *Teatro de la España demócrata: los noventa*. Madrid: Fundamentos.
- MARTÍNEZ MEDIERO (1991). *¡¡¡Tierraaa aaa laaa vista!!!*. Cáceres: Institución cultural "El Brocense".
- MAYORGA, Juan, Yolanda PALLÍN, Alfredo CASTELLÓN & José Luis MIRANDA (1999). “La huella de Beckett”. *A las Puertas del Drama 2* (primavera), 30-36.
- MEDINA VICARIO, Miguel (2003). *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*. Madrid: Fundamentos.
- MIRALLES, Alberto (2003). *Patera. Réquiem*. En *Teatro breve*. Madrid: Espiral-Fundamentos, 77-88.
- MORAL, Ignacio (1992). *La mirada del hombre oscuro*. Madrid: SGAE.

- OLIVA, César (2004). *La última escena (teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.
- ORTIZ DE GONDRA, Borja (1996). *Metropolitano. ¿Dos?* Madrid: Visor.
- PASCUAL, Itziar (2000). *Ciudad lineal*. Madrid: AAT-Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- PEDRERO, Paloma (1987). *Besos de lobo. Invierno de luna alegre*. Madrid: Espiral-Fundamentos.
- (1995). *La Isla Amarilla*. Ciudad Real: Ñaque.
- PIÑERO, Marga (2005). *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*. Madrid: Fundamentos.
- RAGUÉ-ARIAS, María José (1996). *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- RESINO, Carmen (1983). *Ulises no vuelve*. Madrid: Centro Español de Instituto Internacional del Teatro.
- RÍOS CARRATALÁ (2000). *El teatro en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.
- SAMANIEGO, Fernando (1982). “El álbum familiar, un drama sobre los fantasmas del pasado”, *El País*, 26 de octubre.
- SANCHIS SINISTERRA, José (1991). *Ñaque o de piojos y actores; ¡Ay, Carmela!* Madrid: Cátedra.
- (1995). *El cerco de Leningrado*. Madrid: SGAE.
- (1996). *Trilogía americana*. Madrid: Cátedra.
- (2002). *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque.
- SANTOLARIA, Cristina (1996). *Fermín Cabal, entre el realismo y la vanguardia*. Alcalá de Henares: Anexos de la revista *Teatro 3* y Servicio de Publicaciones Universidad Alcalá de Henares.
- SARTRE, Jean-Paul (1976). *A puerta cerrada*. Buenos Aires: Losada.
- (1981). *Las moscas*. Buenos Aires-Madrid: Losada-Alianza.
- SASTRE, Alfonso (1990). *Ahola no es de leil*. Bilbao: Hiru.
- SAVATER, Fernando (1988). *Último desembarco*. Madrid: Espasa-Calpe.
- TOURNIER, Clément (2001). “Au-delà de Thulé. L’île mythique et la conquête”. En *Au bout du voyage, l’île: mythe et réalité*, Eliseo Trenc (coord.). Reims: Université de Reims.
- VALLEJO, Juan Pablo (2004). *Patera*. Tarragona: Arola.
- VILAR, Antonio (1985). *El viaje y la eutopía. Iniciación a la teoría y a la práctica anticipadora*. Barcelona: Laia.

- VIZCAÍNO, Juan Antonio (1993). “El teatro clínico de Ernesto Caballero”. *Primer Acto* 251 (noviembre-diciembre), 28-33.
- ZALBIDEA, Víctor & Carlos CUADROS (1993). “Fermín Cabal: «No me gusta el realismo chato y pequeño»”. *Primer Acto* 251, vol. V (noviembre-diciembre).