



ACERCAMIENTO A *LA ÚLTIMA CENA*

Ricardo Doménech



■ 1. CULMINACIÓN DE UNA TRAYECTORIA

La personalidad polifacética de Ignacio Amestoy es conocida y reconocida, indiscutible. Como dramaturgo (dos veces Premio Lope de Vega; Premio Nacional) y como hombre de teatro (forjado en el TEM); como periodista (*Diario 16*, *El Mundo*); como profesor (en la RESAD); como gestor cultural y académico (Director Adjunto del Teatro Español, Director del Centro Cultural de la Villa de Madrid, Director de la RESAD)... En todos estos ámbitos, Ignacio Amestoy ha dejado la huella de su talento, de su rigor, de su honestidad. Sin embargo, puestos a elegir, apurando mucho, yo diría que es en el de la escritura dramática donde está yendo más lejos. *Elisa besa la rosa* (escrita en 1988), *Cierra bien la puerta* (en 1999) y ahora, *La última cena*, son obras maestras. Cuentan las tres, sin duda, entre lo mejor que ha dado de sí el teatro español de la democracia. Sobre todo, *La última cena*: una tragedia, en verdad, memorable.

Con *La última cena* culminan dos búsquedas que son constantes en la trayectoria de nuestro dramaturgo: el intento de restaurar la tragedia y la indagación en la sociedad vasca contemporánea —sus raíces, sus crisis, su identidad.

Al igual que no pocas obras de teatro en nuestro tiempo, *La última cena* nos ofrece un discurso —el de la ficción— y un discurso del discurso, sobre la estética en que esa ficción está siendo escrita. *Luces de bohemia*, en la perspectiva moderna española, es el modelo más perfecto de esta forma de metateatro. (Sin olvidar, obviamente, los grandes modelos del Barroco).

Para concluir estas observaciones iniciales añadiré que, aunque no se tratara de la *última* obra del autor (por fortuna, Amestoy ya está enzarza-

do en nuevas creaciones dramáticas), leyéndola se tiene la sensación de que está concebida *como si fuera a ser la última*: en ella hay algo —mucho— de testamento intelectual, estético, político, moral.

■ 2. TRAGEDIA DEL PADRE, TRAGEDIA DEL HIJO

En *La última cena* comparecen dos personajes, tan protagonista el uno como el otro: Iñigo y Xabier (padre e hijo). Los personajes ausentes más significativos son: la esposa de Iñigo (y por lo tanto, madre de Xabier), Pedro (el hijo mayor, hermano de Xavier) y un amigo de Xavier, que se circunscribe al recuerdo de un episodio concreto. Los tres han muerto —en fechas distintas— y poco a poco iremos conociendo su relación con los protagonistas.

Iñigo Kareaga tiene sesenta y cinco años. Es escritor (dramaturgo, articulista) y licenciado en Derecho (muy volcado en el estudio del Derecho Romano; al revés que su mujer, que centró el mayor esfuerzo profesional como abogada laboralista). Hoy vive solo en la vieja casa de campo, donde mantiene —en un acto de sencilla fidelidad— algunas tradiciones de alcance doméstico: la elaboración propia del txakolí; el cultivo de la huerta, cuyo cuidado le resultaba muy gratificante a la mujer... Y mantiene, asimismo, su afición personal de toda la vida, aunque ya bastante morigerada por el paso del tiempo: la caza. El mundo del cazador —escopetas, perros, aire libre— *está* en el ambiente, en los recuerdos. Y en la acción, incluso: esta misma mañana, Iñigo ha salido a cazar y se ha cobrado cuatro palomas que, literal y simbólicamente, colmarán esa cena que el título anuncia.

Aunque ha alcanzado notables éxitos como escritor, Iñigo se siente fracasado. De vez en cuando publica algún artículo («desahogos»). Lee. Relee. Y vive dándole vueltas a la teoría de la tragedia, a sus significados más recónditos, y a la posibilidad de escribir una tragedia autobiográfica... que ya está escribiendo, puesto que la está viviendo. Título: *La muerte del padre*. Xavier preferiría *La muerte del hijo*. Claro está: *La última cena* es ambas a la vez.

El *dramatis personae* nos dice de Xavier su nivel o ubicación en la familia («el hijo»), su edad («treinta y cinco años») y su dedicación hasta hoy: «activista». Otros datos que, sucesivamente, nos irá suministrando el diálogo son estos: huérfano de madre, a los tres años; estudios de bachillerato en los jesuitas; influido por su hermano mayor, Pedro, se radicalizó políticamente... Muerto Pedro —el texto nos hace suponer que por

sobredosis—, Xavier abandonó la incipiente vocación literaria y los estudios de Filología, y dejó la casa paterna para entregarse a la lucha armada en la clandestinidad. Una frase y una metáfora resumen bien su actitud: «la certeza de que al otro lado de la montaña está la realidad soñada». Iñigo ve la cuestión desde otro ángulo. Lamentándose por la pérdida de los hijos (para él, han muerto los dos; máxime tras el infructuoso intento de localizar a Xavier en su exilio de Francia), se ha esforzado en averiguar la causa, que cree haber descubierto más allá del País Vasco, más allá de España: en la *trampa* de cierto modelo europeo que ha acechado a los jóvenes escritores y artistas desde finales del XVIII, y que solo los creadores excepcionales han sabido conjurar: la trampa de suponer que «la poesía de la modernidad es la política». Iñigo comprende que ese engaño —de una manera u otra— ha destruido a sus dos hijos. De ahí que exclame con rabia: «La puta política...».

Transcurridos estos doce años, Xabier ya no es aquel joven radical y dogmático. Tampoco es —queda claro— un «arrepentido» o cosa similar. Lo que sucede es que, con la madurez, ha habido en él un proceso de conciencia. Así, aunque sigue justificando la violencia, en su mente ha comenzado a intervenir-interferir un sentimiento de culpa (por ejemplo, de haber dado muerte a un camarada y muy amigo... que había resultado ser confidente de la policía). Por otro lado, Xabier no ha informado a sus superiores en la organización del hecho decisivo que lo ha trastocado todo y ha originado su presencia aquí: le han detectado un cáncer y no le auguran más de dos meses de vida. Ante eso, su reacción ha sido volver a la casa del padre («mi padre es mi patria», intuye ahora) con la doble pretensión de reecontar —proustianamente— el tiempo pasado y que su padre —por ser cazador— le ayude a acelerar el final... Porque, en un país en el que está prohibida la eutanasia, es muy difícil evitar por uno mismo ese desenlace horrendo de una masa de carne tumefacta, amorfa, que aguarda a los enfermos de cáncer. Difícil evitarlo incluso para quienes, como Xabier, disponen de armas de fuego. (Todo el mundo no es Hemingway). Por eso Xabier le dirá a Iñigo, *dos veces*: «He venido a que me mates». Iñigo se niega a hacerlo, claro. Rechaza la pistola de Xabier (nunca ha empuñado una pistola) y también las escopetas de cazador («cazar no es asesinar»). Sin embargo, y como el lector comprobará, encuentra un medio con que satisfacer sus propias aspiraciones y las de Xabier; un medio tan en consonancia con este micricosmos familiar que se nos antoja el *cierre* perfecto.

■ 3. ANAGNORISIS, SIMBOLISMO Y SACRIFICIO RITUAL

La obra se resuelve en una única escena que sintetiza toda la tragedia, dejando como antecedentes aquellos hechos que, en otro planteamiento formal, ocuparían lo actos I, II y parte del III. El contenido de esta única escena corresponde a la anagnórisis: el *encuentro*, el reconocimiento de la mutua verdad entre el padre y el hijo. «Es día de verdades», dice Iñigo. Y Xabier, poco antes de caer el telón: «Nunca habíamos hablado tanto como hoy». La acción es *interior* y culmina de manera muy gráfica con un abrazo. Este abrazo —de nuevo, proustianamente— enlaza con un hermoso episodio de infancia, evocado por Xabier. Hasta cierto punto, y salvadas las diferencias de todo tipo, la estructura de la acción hace pensar en la escena VI.^a de *Luces de bohemia*, una obra que —según es sabido— Amestoy conoce como pocos. Reviste el mismo interés que la semejanza sea deliberada o que sea inconsciente.

La última cena nos muestra un *final de partida*. El dramaturgo profundiza en la conciencia de los personajes, de quienes nos ofrece sendos retratos humanos, magníficos. Y lo hace oponiéndolos, contrastándolos a menudo. Por ejemplo, oigamos a Xabier dirigiéndose a su padre: «Tú has sido defensor a ultranza de la democracia liberal y yo no. Tú has creído en la palabra, en la literatura, en el teatro, y yo no. Tú no has creído en la violencia como fuerza transformadora, yo sí. Tú has tenido tu utopía, yo la mía».

Llegados a un determinado momento, sus ilusiones rotas, su fracaso y su mirada dubitativa —al cabo, convergentes— van más allá de los límites propios de dos individuos o de una familia, para plasmar un *final de partida* en el que estamos todos: los vasos, por supuesto; pero también los españoles en general, y los europeos de este tiempo, y... Considero un gran acierto del dramaturgo el no detallar en exceso las referencias a la realidad. Por ejemplo, rehuye citar expresamente a ETA, al PSOE, etc., aunque está clara la militancia etarra de Xabier o la antigua identificación de Iñigo con el PSOE. Así, la tensión dialéctica entre los dos personajes nos incita a un planteamiento más amplio, más universal, sobre lo que ha sido el debate de la izquierda —desde los años sesenta— frente a opciones como la lucha armada o la socialdemocracia. En el fracaso de Xabier y de Iñigo cabe examinar de cerca el fracaso de esos caminos, ante la gran encrucijada que se abre con el hundimiento de los países socialistas del Este, al atardecer del siglo XX, y el posterior y paulatino resurgimiento de un capitalismo salvaje («sin complejos», como dicen sus propagandistas) en los albores del XXI.

Otro gran mérito de *La última cena* es el lenguaje. Sin destruir la naturaleza coloquial del diálogo, el autor establece un *ritmo* y un *tono* especiales. La repetición de una frase breve del interlocutor —o de las dos o tres palabras finales de esa frase—, la reiteración de algunos vocablos, las frases sin terminar —con lo sugeridores que son a veces los puntos suspensivos—, las pausas, etc., confieren al lenguaje el tono y el ritmo —la musicalidad— de una salmodia, y con ello una entidad coral indiscutible (sin merma de la individualidad de los personajes). No es caprichoso este recurso: responde a la necesidad de dar forma al trasfondo simbólico de la acción: el de ese sacrificio ritual, que el texto sugiere.

El simbolismo de la obra va más allá de ese procedimiento estilístico. Repárese en el título, en el espacio escénico, en tantas y tantas imágenes que recorren —intensificándolo— el diálogo. Un diálogo que, como decíamos, a la vez conserva todo su valor coloquial. Así, llaman la atención algunos toques que, aquí y allá, lejos siempre de cualquier exceso, refuerzan la textura conversacional del diálogo. Anotaré un solo ejemplo: los vasquismos *aita* (padre), *ama* (madre) y *amama* (abuela), que ponen una cálida nota de intimidad familiar.

■ 4. NO SOLO CITAS

Rasgo estilístico muy llamativo es la abundancia de citas: nombres, ideas, en ocasiones frases literalmente transcritas. No sobran. Por una parte, están en consonancia con los personajes: Iñigo es un intelectual, y Xabier —aunque absorbido por el activismo revolucionario— se ha formado en un ambiente familiar culto. Por otra, son espejo que proyecta en un horizonte amplio la acción y el conflicto dramáticos, el mundo interior de los personajes y su testimonio de nuestra época. Retengamos, por ejemplo, las alusiones a la *Biblia* (pasajes del hijo pródigo y de Abraham e Isaac) y a *El rey Lear*: verdaderos paradigmas —aparte *Edipo*— de la relación padre-hijo en sus límites. O las palabras de María Zambrano sobre la «muerte senequista» y el suicidio; o la famosa magdalea de Proust, con la analogía de lo que para Xabier ha significado ese *txakolí* de elaboración familiar. Todos estos paralelismos, que las citas van fijando, se suceden como en un calidoscopio.

Hay varias citas que responden a otro motivo: el de articular el discurso del discurso. Aquí topamos con los dos nombres que más se repiten en la obra: Eurípides y Séneca. El autor mantiene un constante diálogo con ellos. En ocasiones, ese diálogo se extiende a Unamuno, Baudrillard,

Milán Kundera... El propósito de crear un teatro trágico plantea muchos problemas al escritor. Amestoy lo sabe y nos lo hace saber. Son problemas relativos a la forma: conseguir un lenguaje dramático que, simultáneamente, sea adecuado a la tragedia y al teatro de hoy; conseguir el dibujo del personaje como conciencia (*ethos*), etc. Son, también problemas concernientes al contenido: redefinir la visión trágica del mundo y encontrar el lugar de esa cosmovisión en la sociedad contemporánea. Desde su primer estreno (*Ederra*, 1982), Amestoy ha sostenido una ininterrumpida meditación sobre estas cuestiones. En *La última cena* ha hallado su respuesta definitiva.