

SUFRIMIENTO Y HORRORES COTIDIANOS EN *AMADO MONSTRUO* DE JAVIER TOMELO

CÉCILE VILVANDRE

Universidad de Castilla-La Mancha

Novela escrita en 1985, cuatro años más tarde se estrena su adaptación teatral en París, bajo la dirección de Jacques Nichet y Jean-Jacques Préau, artífices de la adaptación francesa traducida al español por el propio Tomeo. El rotundo éxito que obtuvo en París se repetirá en Madrid y Barcelona así como en otras ciudades europeas. De este modo *Amado monstruo* continúa la tradición aragonesa de grandes creadores y grandes triunfadores en Francia como fueron Goya, Buñuel y Saura. Tras el estreno de la adaptación teatral en París el 13 de enero de 1989 en el Théâtre National de la Colline, Annie Copperman (*Les échos*) habla de « su humor extrañamente chirriante, a menudo en los confines del surrealismo, de una alegre ferocidad que nos hace pensar en Goya o Buñuel ». A su vez Pierre Marcabru (*Le Figaro*) añade que « no se sabría aprovechar mejor la naturaleza de Tomeo, donde lo extraño siempre nace de la inquietante y rigurosa realidad del absurdo ». En España, Joan de Sagarra¹ comenta que « los textos de Tomeo son bien recibidos por un tipo de intérpretes que hallan en él lo que hace cuarenta años encontraban en Beckett, en Ionesco o en Adamov, en lo que los teatrólogos denominaron teatro del absurdo, y que hoy no puede ofrecerles ningún otro autor francés ». A medio camino entre la estética transgresora del esperpento español y la pesimista temática existencialista del Absurdo europeo, veremos cómo *Amado Monstruo* no escenifica simplemente la

¹ *El País*, 16-1-1998, p. 12.

cotidiana situación de una entrevista de trabajo entre un aspirante a vigilante nocturno (Juan D.), con una marcada relación edípica con su madre, y el jefe de personal de una entidad bancaria (Krugger). Tras esta realidad banal se oculta todo un entramado de intimidades, complejos y obsesiones individuales que esconden a su vez la significación esencial de la obra: la reflexión sobre la condición del hombre actual, embutido en un mundo cada vez más « monstruosamente » inhumano y absurdo.

Por otro lado, el estilo que usa Tomeo para desarrollar su temática del vacío existencial es el de la economía del lenguaje: la obra es impecable, sobria y minimalista. Los rasgos de su narrativa dramatizada se revelan en el planteamiento de una estructura y un conflicto monosituacional, en la ausencia de argumento y en el tratamiento unitario del tiempo y del espacio. El tiempo y el espacio de la acción dramática corresponden al de la situación real de una entrevista. El tiempo transcurre dentro de la duración real del espectáculo (hora y media), correspondiéndose así ficción y realidad. El tratamiento unitario del espacio está hecho para que el espectador contemple la obra, a modo de intervención quirúrgica para estudiantes de anatomía. La entrevista es el eje articulador de la estructura dramática, pero también es el pretexto formal que permite una situación cerrada y confidencial, siendo el diálogo el elemento que garantiza la tensión dramática, intensificada paulatinamente hasta la sorpresa final. Esta unidad de impacto que conforma la obra y que no presenta grandes rupturas en su lectura textual, hace alarde de un derroche de teatralidad que se concibe como prolongación de este conflicto, siempre humano e íntimo.

El texto parte de una situación banal y extrema a la vez que discurre en un proceso de exacerbación que busca subrayar los absurdos de la realidad cotidiana y la incoherencia de la organización social. Se trata de una visión dramática de la condición humana, en la que el humor juega, como en el teatro de Ionesco, un papel distanciador:

El humor es libertad. [...] El humor hace que se tenga conciencia con libre lucidez, de la condición trágica e irrisoria del hombre; [...] El humor no es sólo la única visión crítica valedera, no es sólo el mismo espíritu crítico, sino que, además -contrariamente a la evasión, a la fuga que resulta del sistema que nos arrastra bajo el nombre de realismo a un sueño helado, frío, fuera de toda realidad-, el humor es

Sufrimiento y horrores cotidianos

la única posibilidad que tenemos de liberarnos -pero solamente después de haberlo digerido, asimilado, conocido- de nuestra condición humana tragicómica de la desazón de la existencia. Adquirir conciencia de que es atroz y reírse, es llegar a ser superior a lo que es atroz¹.

La serena y cotidiana realidad presentada al inicio es arrastrada por el delirio de una dialéctica que juega cada vez más con la verdad y la mentira, con lo velado y lo transparente, con el humor y la angustia, hasta que el despacho de uno de tantos jefes de personal se convierte en un espacio donde exteriorizar las intimidaciones más tortuosas, cobrando por momentos una dimensión casi fantástica, incluso absurda. Este juego constante de claroscuros se manifiesta también en el contrapunto de diálogos que defienden miradas sobre el mundo totalmente opuestas. Unas veces cómicos y enternecedores, otras veces exasperantes y repugnantes²:

Kruger.- [...] Mi madre, sin embargo, nació a quinientos metros de aquí. [...] Su mayor preocupación fue conseguir que su hijo (es decir, yo) se sintiese identificado desde su más tierna infancia con todos los valores de este país. Esa fue precisamente la razón de que cada día, cuando aún no había cumplido los cinco años, me obligase a desayunar huevos fritos con chorizo picante y medio vaso de vino tinto...

[...]

Juan.- [...] Lo que a ustedes seguramente les gustaría es desterrar de este país costumbres tan nefastas como esas comilonas que embotan los sentidos y esas siestas decimonónicas de las que uno se despierta odiando aún más al próximo...

(p. 76).

[...]

Kruger.- De todas formas, sus ideas sobre la siesta son bastante discutibles. A mí, personalmente, me parece una costumbre admirable. [...] (p. 77).

[...]

¹ Eugène Ionesco, « El humor negro contra la mixtificación » en *Primer Acto*, núm. 7, marzo-abril de 1959, pp. 63-64.

² Joan-Antón Benach, *La Vanguardia*, 25-10-1989, p. 7: « La obra se aligera en sus momentos densos, de un trágico espesor, con alfilerazos de un humor negro centelleante ».

Juan.- ¿Quién es ese Shakespeare?

Kruger.- ¡Usted sabe perfectamente quién fue Shakespeare! ¡Estoy seguro de que conoce una de sus mejores tragedias, tal vez la mejor! ¿Acaso no ha leído usted la Divina Comedia? ¡Quién ha mentido una vez, puede mentir otras mil veces, señor mío! ¡Usted me dijo antes que no le gustaba la música, pero ahora me resisto a creerle! ¡A usted le gusta la música porque a usted le gusta leer! ¡Una cosa presupone la otra! (*Cada vez más amenazador.*) Usted me ha hablado de su mamá. Fue una excelente idea, una magnífica estrategia... Consiguió que le cogiese simpatía... Sí, sí, se lo montó usted estupendamente... Pero, dígame, caballero, ¿y si su madre fuese sólo un invento?

Juan.- ¿Usted cree que las madres pueden inventarse?

Pausa muy larga.

[...]

Kruger.- Usted y yo sabemos perfectamente que no fue Shakespeare quien escribió la Divina Comedia... [...] Sabría usted guardar un secreto? Usted desconfía de mí, y me parece normal que desconfíe, lo comprendo perfectamente... pero la verdad es que en estos momentos no veo ya en usted a un posible empleado del Banco, sino a una persona afín, a la que puedo hacer participe de todas mis tristezas y nostalgias, incluso de mis más íntimas aficiones. (p. 79).

Esta combinación de principios contradictorios recuerda la estética contrapuntista empleada también por Ionesco:

C'est en m'enfonçant dans le banal, en poussant à fond, jusque dans leurs dernières limites, les clichés les plus éculés du langage de tous les jours que j'ai essayé d'atteindre à l'expression de l'étrange où me semble baigner toute l'existence. Tragique et farce, prosaïsme et poétique, réalisme et fantastique, quotidien et insolite, voilà peut-être les principes contradictoires (il n'y a de théâtre que s'il y a des antagonismes) qui constituent les bases d'une construction théâtrale possible. De cette façon, peut-être, le non-naturel peut apparaître, dans sa violence, naturel, et le trop naturel apparaître non naturaliste¹.

Asimismo, en esta tragicomedia, el malestar existencial de los personajes se manifiesta directamente a través de la palabra, con

¹ Eugène Ionesco, « Expérience du théâtre » dans *Notes et contre-notes*, 1966, p. 62.

alternancia de ágiles diálogos y de monólogos introspectivos a base de pequeñas agresividades y de frases lanzadas como llamadas de socorro en el vacío de un despacho. También los silencios, una calma de « cuenta atrás », permiten a la tormenta de las pasiones manifestarse: pausas que jalonan el texto, frases que quedan en suspenso y preguntas que permanecen sin respuestas. De este modo el espacio físico inaugurado por la ausencia de palabras en la representación es utilizado como un blanco donde los gestos, la luminotecnia y los efectos sonoros ponen en evidencia su carácter performativo. Frente a este juego constante de contradicciones que plantea el texto dramático, la puesta en escena - espacio, iluminación y sonido- insinúa la corporeidad invisible de las madres, verdaderas protagonistas de la obra. Nos enfrentamos a una situación incómoda donde se respira un aire enrarecido, semejante a una nube densa de irracionalidad que envuelve todo el espectáculo. Dentro de este mundo, un tanto onírico, los protagonistas sufren de fobias, de desdoblamientos de personalidad, de complejos insuperables y de las más lacerantes pulsiones atávicas (sexo, amor, muerte); viven tratando de inventarse a sí mismos a través de los negros fantasmas de sus madres que componen sus vidas y les dan sentido: « Juan.- pero ¿qué ocurriría luego, cuando se disipase la niebla que hoy esparcimos a nuestro alrededor? » (p. 72).

La acción empieza *in medias res* con los protagonistas sentados uno frente al otro, y la conversación entablada, que se supone es la de una entrevista de trabajo, se desvía rápidamente hacia el relato de Juan de cómo pasaron los días previos a la misma. Para empezar, Krugger define las reglas del juego de la entrevista: « Quiero, ante todo, que quede una cosa muy clara entre nosotros: tengo mi propio método. Yo voy a ir formulándole una serie de preguntas y usted me las va contestando. Las responde todas. De modo preciso, con detalle... (*Rumor de la tormenta lejana.*) » (p. 68). De hecho es así como irá evolucionando el diálogo. Pero la emoción que los personajes intentan reprimir aflora subrepticamente a la superficie dando rienda suelta a intercambios sticomíticos. Asimismo, el interrogatorio al que Krugger somete a Juan deriva en un proceso de mutuas confesiones en el que ya no se sabe muy bien quien lleva la entrevista: « Krugger.- Con usted me sucede algo muy curioso, que no acierto a definir... Tengo la impresión de estar conversando con un viejo amigo... y tal vez sea ésa la razón por la que mi forma de llevar esta entrevista puede parecerle un poco... heterodoxa. » (p. 75).

Juan D. y Krugger, dos hombres en apariencia abismalmente distintos, el uno retraído e ingenuo, el otro imponente y ambicioso, van a ir descubriéndose mutuamente a medida que avanza la acción dramática hasta percatarse de que, en el fondo, ambos comparten los mismos miedos y aprensiones, enfermos de un mal común arraigado de forma diferente: el constante acoso afectivo de sus respectivas madres. Las relaciones entre madres e hijos se plantean en *Amado monstruo* como tema central del conflicto dramático. Juan vive atormentado por la presencia avasalladora de « una madre que niega a ese hijo el derecho a madurar porque así será también ella la que permanezca anclada en el tiempo, sin envejecer jamás »¹. Recrea, en cierto modo, con un toque de humor negro que recuerda a Buñuel, el célebre mito de la mujer vampiro, que sacia sus ansias de eterna juventud, en este caso, succionando la de su hijo: « Juan.- Me dijo que sabía muy bien que fatalmente llega el día en el que los muchachos quieren sentirse hombres, pero que ese día no había llegado aún para mí y que nosotros, es decir, ella y yo, todavía teníamos que hacer muchas cosas juntos. » (p. 69). Ante esta situación, a los treinta años, Juan decide, en acto de rebeldía, cortar el cordón umbilical y poner todas sus ilusiones en la obtención de un empleo. Por primera vez en su vida Juan se ve obligado a buscar un equilibrio, por un lado, los sentimientos por su madre y la voluntad de responder a sus expectativas y, por otro, la búsqueda de un reto en su vida. Como él y su madre siempre han estado juntos, sin más compañía que los ruidos del exterior, es inevitable el enfrentamiento entre ellos. Sin embargo esa entrevista de trabajo va a hacer que se desmorone su esperanza al topar con un hombre que se comporta más como una prolongación de la conciencia materna que como mero jefe de personal.

El problema de Krugger reside justamente en lo contrario, en la falta de esa ternura de madre que nunca tuvo, al morir ésta siendo él niño. La madre muerta es una presencia obsesiva en su vida, alimentada por un enorme complejo de culpabilidad enraizado en su infancia, espina que desgarrará esa máscara de triunfador y secreto íntimo que no descubriremos hasta el final de la obra. Sólo Juan es capaz de descifrar esa obsesión que carcome a Krugger, porque comprende enseguida que también está dominado por el recuerdo castrador de su madre. A pesar de su frialdad, Krugger va entrando poco a poco en el ámbito de la confianza,

¹ Javier Tomeo, en *El Heraldo de Aragón* (2 junio 1989), p. 11.

Sufrimiento y horrores cotidianos

transportado por el recuerdo de la madre, continuamente evocada en la entrevista:

Kruger.- [...] Perdóneme usted, estoy soñando en voz alta... Apenas se nos presentan ocasiones para soñar...

En la pared que da a la calle la luz hace aparecer poco a poco la cruz de una ventana disimulada hasta entonces por una cortina azul-pálido.

Cuando pienso en mi infancia tengo la impresión de que me deslizo por un pozo de ternura... No me resulta fácil volver a salir... ¡En fin, perdone! ¡Vamos otra vez a lo nuestro! (p.71).

En la creación de Javier Tomeo el objeto desempeña un papel esencial y como decía Ionesco: « Les objets deviennent alors des espèces de mots, constituant un langage »¹. La ventana es el lugar preferido de Kruger. La luz que surge de ella ilumina su cuerpo envolviéndolo en un halo nostálgico que le hunde en el recuerdo y propicia la confianza. Bajo esta tenue luz, Kruger se siente protegido como un niño en los cálidos brazos de la madre: « Kruger escucha a Juan con la espalda apoyada en el marco de la ventana, la cabeza ligeramente echada hacia atrás, ojos entornados » (p. 81).

El cuaderno de recetas es otro objeto que marca la presencia invisible de su madre:

Kruger.- Hace ya dos años que encontré este cuaderno en el fondo de un viejo baúl... Fue como si hubiese encontrado una carta de amor perdida... En cierto modo, es como si ella continuase a mi lado a través de su caligrafía. [...] Este cuaderno me insufla un poco de ternura... (p. 75).

Estas reveladoras muestras de emoción definen expresivamente la postura también patológica de este hombre. En efecto podemos observar que ambos personajes están « tarados » tanto psíquica como físicamente. La tara psicopática es uno de los rasgos privativos en la caracterización tomeana. No se trata en absoluto de un impedimento mental; tampoco se presenta como procedimiento hilarante. Al contrario, esta « lúcida

¹ Rosette Lamont, « Entretien avec Ionesco », *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, nº53 (février 1966), p. 26.

locura » le sirve a Tomeo como recurso expresivo, « hipérbole que me permite analizar a los personajes a través de una lupa, descubrir motivaciones, complejos, traumas »¹. La anormalidad o deformidad no se convierten en casos patológicos sino que adquieren un simbolismo que transforma a los personajes casi en arquetipos de determinadas conductas o conflictos comunes. Se trata de un recurso deformador, casi esperpéntico, de la realidad cotidiana, pero en ningún caso empleado con la intención de distanciarla del espectador-lector: « Hacer de lo anormal y monstruoso algo banal y cotidiano es una forma de aceptar algo que no sólo está en la realidad sino dentro de nosotros mismos aunque para verlo haya que poner una lente cóncava o convexa »².

La presentación de personajes o comportamientos extraños, « monstruosos », en un contexto cotidiano y realista, produce una sorpresa que está en la base del interés y del éxito de la obra. Por ejemplo comprobamos cómo lo monstruoso puede convivir con la ternura en la presentación ambivalente del sentimiento materno: « Juan.- Me idolatra, pero me hace la vida imposible. (p. 68) ». Amonestándole por su egoísmo, busca favorecer en él un sentimiento de culpabilidad para disuadirle de aceptar el empleo: « Tú eres el único que me mata, tú eres el único que puede devolverme la vida... » « Pero, ¿qué es lo que pretendes? ¿matarme a disgustos? ¿Es que no tienes bastante con dar de vez en cuando una vuelta por el barrio? ¿Para qué quieres ponerte a trabajar? » (p. 77). Otras veces intenta llamar la atención de su hijo con actitudes pueriles y hasta grotescas, quizás en eso se encuentra la semejanza de Tomeo con Goya y Buñuel: « ¿Sabe entonces lo que hizo ella? Se tapó la cabeza con la manta. Su actitud me pareció de lo más grosero. Le arranqué la manta « ¡me estoy ahogando! » (p. 78). También Juan se abandona a comportamientos disparatados e intempestivos, y sus rebuznos junto con el relato posterior del hombre-tortuga nos reintroducen en el *Bestiario* circense de Tomeo.

Juan.- Como un viento que se levanta progresivamente y que acaba convirtiéndose en un huracán, fue subiéndose otra vez a la parra y de pronto me soltó que yo era un borrico. [...] ‘¡Borrigo! ¡Borrigo!’ ‘¿Ah, sí? ¿Con que soy un borrico? ¡Muy bien! ¡Soy un burro, le dije, siguiéndole la corriente! ¡Hi, ho, hi, ho, hi, hooo!’ ‘¡Borrigo!’ ‘¡Hi, ho, hi, ho, hi, ho!’ (p. 70).

¹ *El País*, 22 de enero de 1989, p. 16.

² Entrevista de Santiago Trancón, *Primer Acto* n° 230, octubre 1989, p. 62.

Sufrimiento y horrores cotidianos

Kruger.- Comprenderá usted que aquel muchacho estaba completamente chiflado. Le pregunté, siguiéndole la corriente, por qué pensaba que era una tortuga. Me dijo que desde niño se sentía fascinado por esos animales y que cuando iba a la escuela no podía resistir el impulso de esconder la cabeza entre los hombros para sacarla luego muy lentamente, milímetro a milímetro, fijando una mirada hipnótica en el compañero de clase que tenía más cerca (p. 79).

El diseño de conjunto que se define es, pues, el «vacío ontológico», reflejo del «mal espiritual» de los personajes, es decir las manifestaciones negativas de la vida afectiva: angustia, culpabilidad, vanidad, humillación y deseo de venganza. Toda la obra es un gran prólogo para una zambullida final en el vacío metafísico. La escenografía que está puesta al servicio del sentido interviene además en la misma estructuración de la obra. El análisis de las acotaciones escénicas concernientes tanto a los personajes como a la escena revela la existencia en *Amado Monstruo* de una profunda interrelación texto-escena: la escena es «texto» y el texto es «escena», arbitrándose de esta forma una representación literal (dramática, espacial) de ambos aspectos. Todo está admirablemente orquestado en esta obra donde nada es gratuito.

La vanguardia teatral ha impulsado la teoría semiológica a dar un paso decisivo, afirmando definitivamente que la puesta en escena es el lugar donde la obra cobra sentido. En este proceso creativo interviene el conjunto de los sistemas escénicos, entre ellos el texto, para entender la puesta en escena como una interrelación de los distintos enunciadores. Asimismo observamos cómo los ruidos y efectos gestuales y luminotécnicos toman el relevo de la expresión vocal cuando ésta declina o se interrumpe. La lluvia, la tormenta, los ruidos del exterior, los interiores austeros pero envolventes son apoyaturas ambientales que refuerzan el conjunto significativo. Con «el estruendo de la tempestad que se escucha a lo lejos» (p. 70) se anuncia la exteriorización confidencial de las tormentas interiores de los dos personajes enfrentados, pero la continua insistencia en las acotaciones del «rumor de la tempestad» advierte de la presencia inquietante y amenazadora de la madre de Juan, siempre velando por él, asegurándose su dominio, del que difícilmente Juan podrá escapar. A medida que nos aproximamos al final,

«el rumor de los truenos se aproxima cada vez más» (p. 84), intensificando así el momento cumbre de la doble revelación.

La música es también un elemento escénico de ambientación efectista. Para Juan el tango preferido de su madre¹ es un suplicio insoportable: «Krugger va recordando poco a poco la letra y la música del viejo tango, que es el mismo que se ha escuchado al principio de la función. Juan se une a Krugger tarareando el tango con rabia contenida.» (p. 81). Por el contrario para Krugger ese mismo tango es vía de encuentro con su dulce infancia, junto a su madre. La obra se cierra con la música de ese tango tras las palabras desesperanzadoras de Juan: «Después de tanto tiempo de estar sentado en la misma postura se me ha dormido el pie izquierdo... ¿Será cierto que hay gente que empieza a morir por los pies?» (p. 87).

También en esta obra perfectamente organizada, los puntos de inflexión de la construcción conflictiva están claramente definidos y seguimos sin dificultad las tres etapas de la tensión dramática que nos llevan hasta la doble revelación final.

La exposición (pp. 68-71) -que termina con el resumen que hace Krugger de las primeras declaraciones de Juan- nos hace presenciar una entrevista de trabajo insólita en cuanto a su contenido. No obstante Krugger asume bien su papel de entrevistador, se sabe dueño de la situación y aprovecha la ocasión, con un perverso placer, para llevarla a su antojo, buscando constantemente contradecir a Juan y contestándole con desagrado. A su vez, Juan, desde su postura de víctima, no deja de corregir sus palabras para adecuarse a lo que cree que Krugger quiere oír. Este esquema discursivo será constante a lo largo de la exposición.

En la parte central del conflicto (pp. 71-84), la conversación se va desviando del objeto inicial de la entrevista y ambos personajes intercambian recuerdos de la infancia donde sus respectivas madres se convierten en las auténticas protagonistas. De hecho Juan hasta interpreta el papel de su madre parodiándola. A pesar de la aparente empatía de los personajes, el efecto contrapuntista permanece intacto. En un proceso de distanciamiento, Juan refleja un retrato negativo de su madre, nombrándola en tercera persona -«Ella»-, tachándola de «actriz

¹ «Juan.- [...] Puso en marcha el tocadiscos. (*Parodiando a su madre.*) ¡;Olvidémoslo todo! ¡Esta noche sólo quiero ser Corazón y Nostalgia...!» (p. 81).

Krugger.- *¿Corazón y nostalgia? ¿El tango?* » (p. 81).

Sufrimiento y horrores cotidianos

consumada » y dando una descripción grotesca de sus « actuaciones »: « Cuando volví a casa la encontré derrumbada en su sillón, boqueando como un pez fuera del agua. » (p. 80). La presenta también como alcohólica y xenófoba:

Una vez que acabó su plato de macarrones, siguió con los míos, y vasito a vasito fue liquidando la botella de vino. (p. 73) // Se bebió de golpe otro vaso de vino como si fuese una purga... (p. 73) // Fue a la cocina, volvió con otra botella de vino (p. 74) // Lo peor es que mientras me contó todo eso estuvo bebiendo como una esponja. (p. 74).

Se atrevió incluso a llamarles calvinistas recalcitrantes (p.75) // De acuerdo, son extranjeros, no tienen la culpa de serlo, pero tampoco la tenemos nosotros... Así que si son extranjeros, con su pan se lo coman, y que no vengan a incordiar a los que no tenemos ninguna culpa de lo que puedan ser ellos... (pp. 75-76).

De modo opuesto a Juan, Krugger propicia un acercamiento con respecto a la madre de Juan: se refiere a ella como « Su Señora Madre », « Su mamá », y le devuelve constantemente una imagen positiva de ella que Juan siempre termina rechazando rotundamente:

Krugger.- Me siento conmovido por la actitud de su madre (p. 72).

Krugger.- No sé por qué tengo la impresión de que su mamá es una mujer aristocrática, una de esas damas que hoy no abundan, con el pelo rubio recogido en un moño, los ojos ligeramente separados de la base de la nariz y una mirada azul que desciende desde lo alto.

Juan.- No, no, nada de eso. Se equivoca usted, mi madre tiene los ojos negros y el pelo negro... Se hace la permanente para quitarse años y si quiere que entre en más detalles podría decirle que debe pesar alrededor de los cien kilos. (p. 73).

En este clima de confianza, Krugger va desvelando a Juan un poco de este misterio que soporta y encubre como para aliviarse de un peso insostenible: las extrañas circunstancias de la muerte de su madre:

Cécile VILVANDRE

Kruger.-[...] Una mañana, al salir de su habitación, pisó unos garbanzos, resbaló y cayó rodando escaleras abajo. [...] A instancias de un tío mío intervino la policía y todas las sospechas recayeron sobre la cocinera.

Una doncella la había sorprendido aquella mañana, muy temprano, sembrando la escalera de garbanzos... aunque quizás estuviese recogiendo los. Jamás se pudo probar algo y se cerró el caso. (p. 80).

En esta etapa los papeles de entrevistador y entrevistado se invierten progresivamente, y detrás de su aparente seguridad y confianza en sí mismo, Kruger resulta estar, en el fondo, profundamente atormentado e inseguro. Lo demuestra particularmente en su relación con su superior jerárquico -el Director del banco- en el modo en que cumple sus órdenes con diligencia y total obediencia -en este caso, en la elección de una nueva secretaria-: « El teléfono suena. Kruger descuelga, exasperado. Su cólera desaparece repentinamente, el tono de su voz se dulcifica y puede sentirse cómo se apodera de él la angustia. Después de colgar, empieza a revolver febrilmente en uno de los cajones de su mesa. » (p. 82). Sin darse cuenta, la relación de connivencia que mantiene con Juan le ha hecho caer en su propia trampa:

Juan.- (*Sosteniendo la mirada de Kruger.*) Tiene razón. Jamás he tenido una mujer entre los brazos. Y precisamente por eso usted y yo estamos condenados a entendernos. Tampoco usted sabe lo que es una mujer.

Kruger.- Prefiero archivar ese tema. Es mejor que no entremos en el terreno de las intimidades y de los secretillos personales que nada tienen que ver con el objetivo de esta entrevista. (p. 83).

Un poco antes (p. 79), a modo de psicodrama, con el relato del hombre tortuga, Kruger le adelantaba el cariz que cobraría el final de la entrevista: Juan no responde al perfil del puesto de vigilante, dándole a entender que su madre se saldría con la suya:

Kruger.- [...] Un momento después, desde la ventana, le vi cruzar la calle acompañado por su madre, que le sostenía

amorosamente por el brazo. Aquella mujer había estado esperándole en la puerta del Banco durante todo el tiempo que duró la entrevista...

Ella, por supuesto, es la única heroína de la historia que acabo de contarle... ¿Comprende usted lo que quiero decirle? (p. 79).

Kruger cree que hacer el papel de hijo es mucho más importante que tener trabajo. Esta idea de Kruger, así como un detalle « monstruoso » afecta su decisión. A su vez, Juan, siguiéndole el juego, prosigue la maléfica subconversación al declararle ufano: « yo no soy un asesino » (p. 81); y más aún, a modo de venganza, adelantando el anagnórisis final, entronca el relato del patético baile con su madre con la trágica muerte de la madre de Kruger: « Su collar se rompió y las perlas de pacotilla rodaron por el suelo. Fingí que resbalaba y la dejé sentada en un sillón » (p. 82). Definitivamente el juego de la verdad se ha acabado: « Kruger.- Sólo dispone de nueve minutos para convencerme de que es usted el candidato ideal. » (p. 84). De aquí en adelante, el ritmo se acelera, la tensión dramática ha alcanzado su punto álgido y las confesiones han dejado lugar a las revelaciones. La etapa final del desenlace revela otra causa de esa actitud hiperprotectora: Juan posee seis dedos en cada mano: « Con un ademán provocado, Juan saca por fin las dos manos de debajo del impermeable y las exhibe. ¡Seis y seis, doce! » (p. 85). A este respecto no podemos dejar de pensar en las dos narices de Roberte o en las tres narices de Roberte II en *Jacques ou la soumission* de Ionesco. Este defecto genético de Juan avergüenza a su madre, quien siempre trató de ocultarlo. Su hijo es para ella un monstruo, un « monstruo amado », un indefenso a quien hay que proteger de las garras de una sociedad desaprensiva y sin escrúpulos. No obstante, esa sociedad representa para él la posibilidad de vivir normalmente con su monstruosidad porque, en ese caótico mundo exterior, la anormalidad es lo normal:

Juan.- Me llamó monstruo y le entró una risa loca. (*Juan ríe*). Yo, sin embargo, me considero un hombre normal, ¿no? 'No, Juanito, no, tú eres un monstruo, un fenómeno de la naturaleza'. 'De acuerdo soy un monstruo, pero eso ya no sorprende a nadie porque el mundo está hoy lleno de monstruos de todas las especies. En cierto modo, ellos son los que más prosperan.' (p. 86).

Consciente de que ya todo está perdido, Juan termina con la revelación final y apoteósica del crimen que Krugger cometió involuntariamente:

Juan.- (*Apaciblemente.*) Fue usted quien mató a su madre. Fue usted quien puso los garbanzos en los escalones. Puso unos cuantos en cada peldaño, se escondió en el hueco de la escalera y esperó ver quién era su primera víctima. Esperaba tal vez que fuese alguna de las sirvientas, pero fue su madre..

Fue usted.

Krugger se ve acometido por un acceso de tos. Abre la ventana. Una violenta ventolera penetra en el despacho [...] (p. 87).

Esta vez el juego queda igualado. En este « *Final de partida* » no hay ganador ni perdedor:

Krugger.- (*Calmado*) Lo mejor que usted puede hacer ahora es volver a su casa [...] Usted no tiene grandes pecados que expiar.

Juan.- Lo que usted me propone es una deserción en toda regla.

Krugger.- ¿Desertar? ¿De qué? De sus compromisos con una sociedad que se burlaría de todos los esfuerzos que hiciese por redimirla? No vale la pena, amigo mío, se lo aseguro. Ahórrese la molestia y se evitará muchos sinsabores (p. 87).

En definitiva hemos contemplado una situación que se desarrolla en un ambiente surrealista en el que evolucionan dos personajes excéntricos, de mundos hilarantes al borde de la absurdez y, en algunos casos, del desvarío más rotundo. La obra es un proceso angustioso de búsqueda de la identidad que les fue arrancada. Parecen caricaturas, pero su inmediata capacidad de recuerdo, aun cuando sea distorsionada y un tanto grotesca, recobra para ellos parte de su interioridad perdida. Cuando los vemos divagar en su espacio conflictivo, ora acelerados, ora deshechos por el miedo o la tristeza, son ellos mismos quienes demuestran la inutilidad de su vivir, la vacuidad de su sentir, la decepción de su pensamiento, conocimiento y experiencia; en verdad, su presencia y dinamismo sólo configuran un siniestro ballet de espectros. Se trata de personajes alienados y torturados por el peso de la incomunicación y la incompreensión. Una sociedad engañosa hace de los personajes de Tomeo vulnerables marionetas en manos de un destino trágico y les obliga a vivir

en este hábitat hostil, incierto y repleto de trampas. Y es que tanto Juan como Krugger adolecen de una carga « existencialista » que nos recuerda de alguna forma los atribulados protagonistas de Thomas Bernhard, Kafka, Beckett o Ionesco. Sus problemas son « cosmopolitas », son los grandes problemas de hoy en día, de los que se apropia Tomeo con la obsesión recurrente de alguien que se preocupa por el destino del hombre actual. Pocas veces el teatro ha mostrado una dimensión tan cruda de la derrota del hombre. De hecho en *La soledad de los pirómanos* señala Tomeo que « La incomunicación y la soledad son los mayores males de nuestro tiempo. Pese a los teléfonos móviles, Internet o la videoconferencia, nunca el ser humano estuvo más incomunicado ».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AZNAR SOLER, Manuel, *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona: CITEC (Cía Investigadora del Teatro Español Contemporáneo), 1996, pp. 163-168.
- BENACH, Joan-Antón, *La Vanguardia*, 25-10-1989, p. 7.
- CASTRO, Antón, « Tomeo: diálogo a la sombra de la madre », *El Público*, nº 70-71 (julio-agosto 1989), pp. 46-47.
- GASCÓN, Daniel y CASTRO, Antón, *Parábolas y monstruos de Javier Tomeo*, Zaragoza: publicación del Ayuntamiento de Zaragoza, 1999.
- IONESCO, Eugène, « El humor negro contra la mixtificación » en *Primer Acto*, núm. 7, marzo-abril de 1959, pp. 63-64.
- IONESCO, Eugène, « Expérience du théâtre » en *Notes et contre-notes*, p. 62.
- LAMONT, Rosette, « Entretien avec Ionesco », *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, nº 53 (février 1966), p. 26.
- SADOWSKA-GUILLON, Irène, « Amado monstruo, de Javier Tomeo: una epopeya de lo ordinario », *El Público* nº 65 (febrero 1989), pp. 52-55.

Cécile VILVANDRE

- SAGARRA, Joan de, « Novelas españolas para la escena francesa », *El País* (24 de noviembre de 1989), p. 14.
- SAGARRA, Joan de, *El País*, 16-I-1998, p. 12.
- TOMEIO, Javier, *El Heraldo de Aragón*, 2-06-1989, p. 11.
- TOMEIO, Javier, *El País*, 22-I-1989, p. 16.
- TOMEIO, Javier, *Amado Monstruo en Primer Acto*, nº 230, octubre 1989, pp. 66-87.
- TRANCÓN, Santiago, « Javier Tomeio o el descubrimiento del teatro », *Primer Acto* nº 230 (septiembre-octubre de 1989), pp. 60-63.