

Parte teórica

Los cronotopos ¿imposibles?

de Gracia Morales

Eduardo Chivite Tortosa

Escuela Superior de Arte Dramático Córdoba (España)

El cronotopo es la conceptualización del espacio-tiempo (lo que los científicos consideran la «cuarta dimensión») desde la perspectiva del fenómeno literario, e implica una noción indisoluble de ambos parámetros. Gracia Morales, como muchos autores contemporáneos, hace uso de las modernas técnicas de composición dramáticas que juegan con el espacio y con el tiempo, pero no se puede perder de vista que no son dos elementos, sino solo uno, y esta mentalidad tan científica se manifiesta abiertamente en la manipulación y construcción de espacios, ¡perdón!, construcciones espacio-temporales, que Gracia desarrolla en sus mundos dramáticos. En el completísimo artículo de Carmen Márquez-Montes (2016), que versa sobre la mirada y la preocupación social del teatro escrito por esta autora contemporánea, la investigadora se ve en la obligación de comenzar por una cita con la que mi tema guarda, de hecho, una innegable vinculación. Se trata de una frase del ideario del grupo Remiendo Teatro: «Conjugar nociones clásicas del teatro (el valor de la palabra, el peso de la interpretación) con una estética contemporánea e innovadora (uso de nuevas tecnologías, redefinición del tiempo y el espacio...)» (p. 87). Voy a repetirlo: «redefinición del tiempo y el espacio»; es decir, no se trata solo de jugar con él, sino de redefinirlo.

Antes de pasar de lleno a este tema, es de rigor comenzar aclarando quién es Gracia Morales: actriz, dramaturga, poeta y profesora de

Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Granada, ciudad donde nació en 1973. Decir eso es decir poco o casi nada, aunque, si soy sincero, necesitaría el doble o triple de espacio del que dispongo para hacer justicia a la trayectoria y calidad literaria de esta autora. Pero sí que quisiera hacer una breve reflexión sobre la cantidad de información que se puede encontrar sobre ella en la web y en publicaciones científicas. Por ejemplo, para conocer, actualizada, su amplísima trayectoria como autora, remito a la web Contexto Teatral (<https://www.contextoteatral.es/>) y a la web de Remiendo Teatro (<https://www.remiendoteatro.com/remiendo/>). En ambas se detalla claramente su producción, premios, estrenos y publicaciones (Márquez-Montes, 2016, pp. 93-97). Además, se puede acceder a las numerosas críticas de los espectáculos en periódicos, revistas teatrales y páginas webs. Incluso buena parte de su producción está de libre acceso en el portal CELCIT - Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (<https://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/?q=&f=o&m=1>). No obstante, me parece necesario destacar los trabajos de investigación que ha motivado su obra, y la cantidad de literatura científica que ella misma ha generado. Solo en Dialnet, a fecha de hoy, aparecen hasta cincuenta entradas de artículos, colaboraciones y libros científicos de la autora, varios de ellos sobre teatro contemporáneo o, incluso, hablando, a modo de ensayo, de su propia producción¹. Entre los investigadores que se

¹ A este respecto, cabe destacar: «Todavía» (2002), «El difícil equilibrio» (2003), «Otra vez, les suelto la mano» (2005), «Sobre mis motivaciones actuales» (2005a), «Reflexiones a partir de tres puestas en escena de mis obras» (2007), «Dramaturgias actuales» (2010) y «Un teatro para intro-tenerse» (2016); y en colaboración con Julio Salvatierra, «Apuntes sobre la escritura de *La grieta, entre animales salvajes*» (2017). Interminable sería si añadiera entrevistas en revistas, páginas webs o vídeos de YouTube, valga una muestra: Canal Sur, 2012; López, 2018a; López, 2018b. En estas fuentes documentales reflexiona sobre la dificultad de la visibilidad al escribir teatro desde Granada, así como de escribir un teatro reflexivo, social, de calidad y, a la par, inteligible para el mayor número de personas. La investigadora Yolanda Ortiz (2006) lo explica así: «Su escritura trata, entonces, de mantener el difícil equilibrio entre la libertad creativa y el contacto con el espectador» (p. 737).

han acercado a su obra, también, según Dialnet, destaca Álvaro Salvador (2019), Catedrático de Literatura, maestro intelectual de los poetas de la Nueva Sentimentalidad; José Monleón (2005), uno de los mayores expertos españoles en teatro contemporáneo, o la dramaturga Itziar Pascual (2003), entre otros. Hay artículos sobre su obra en publicaciones prestigiosas como *Primer acto* (Henríquez, 2011), *Don Galán* (Bueno, 2012), *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo* (Garnier, 2012) o, en varias ocasiones, con motivo del Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (Martínez, 2005).² Desde luego, esta es otra forma diferente de presentar a un autor dramático, pero considero, a estas alturas, más necesario hablar de su repercusión que de su trayectoria. El trabajo de visibilidad y promoción de esta autora está ya en estas webs, en prensa e, incluso, en artículos científicos³. Prefiero, si se me permite, mancharme las manos, analizar alguna de sus obras, ver cómo redefine en ellas el tiempo y el espacio... Y con *algunas* me refiero a una selección de su primera época, de las obras anteriores al premio Miguel Romero Esteo.

Cuando Carmen Márquez-Montes escribe su artículo en 2016, las tres obras más representadas de Gracia Morales eran *Interrupciones en el*

suministro eléctrico (1999), *Prolegómenos* (2000) y *Como si fuera esta noche* (2002a). Cabría decir, de hecho, que su madurez literaria se evidencia con esta última. Y es que, desde el principio, Gracia tenía claro lo que quería hacer con su teatro:

Desde que empecé a escribir teatro reconozco una intención, renovada en cada uno de mis textos: la de inquietar al público, la de desconcertarle y hacerle que se interrogue por algún aspecto de nuestra sociedad y ponga en tela de juicio este supuesto «bienestar» en el que vivimos. Abrir grietas, favorecer pequeños terremotos... (Morales, 2003, párr. 8).

Esta *inquietud* está presente, efectivamente, en una de sus primeras obras, *Interrupciones del suministro eléctrico*⁴, en la que el juego de la luz se vuelve fundamental a la hora de generar el espacio. Un espacio que evoluciona: «Nunca pasar dos veces por el mismo lugar [...]. Nunca encontrarme dos veces con la misma persona» (Morales, 1999, p. 4). Claudia, la protagonista, cree que esto es imposible, pero El Chico de los Calcetines Amarillos la corrige: «Es más bien inevitable» (p. 4). Parece referirse al tiempo, inexorable, capaz de hacer que el mismo lugar, pese a ser idéntico, ya no lo sea lo que remite, evidentemente, a esa cuarta dimensión, incluso en el

² Estos dos últimos investigadores, Emmanuel Garnier y Monique Martínez Thomas, son los que más publicaciones tienen sobre la autora. Ambos son profesores de la universidad en Toulouse-I-Capitole y Toulouse II. Salvo las publicaciones citadas en bibliografía, la mayoría son de difícil acceso y están escritas en francés. Incluso, estos críticos han facilitado la publicación en francés de alguna de sus obras.

³ He de destacar, a este respecto, el artículo de la investigadora de la Universidad de la Laguna Carmen Márquez-Montes (2016), al que ya me he referido y que es de obligada mención, donde hace un magnífico trabajo de síntesis de la trayectoria de Gracia Morales. Presentando desde su ideología dramática, pasando por los temas principales: las normas de control totalitarias y la ineficacia de la burocracia; la violencia machista y el maltrato; los relegados sociales, los ancianos y la indigencia; la memoria histórica; el teatro y la infertilidad (Bueno, 2012, p. 1), clasificando las obras en que estos se tratan (Márquez-Montes, 2016, pp. 90-91), hasta un apartado final donde deja constancia del total de su producción (pp. 93-97); inclusive, una bibliografía científica bastante completa y actualizada.

⁴ Esta obra mereció el accésit del III Premio Miguel Romero Esteo, motivo por el que se estrenó a modo de lectura dramatizada por el CAT en el Teatro Alhambra de Granada en febrero del 2000. Ha sido publicada, junto con una obra anterior, *Vistas a la luna*, por la editorial Teatro Independiente Alcaláino, col. Nuevos autores, en 2003. Representada en Perú y, por la Compañía Larca, bajo dirección de Carlos Ureña, en Bolivia.

caso de las personas. Claudia, de hecho, busca a su hermano. El primer espacio dramático que se pone en escena es ya de por sí bastante peculiar: la acotación indica que tiene puertas, muebles y cortinas invisibles, imaginarias, ausentes, que no existen. Su hermano ha desaparecido y, en consecuencia, el espacio del hogar ahora es intangible. Los espacios por donde lo busca van surgiendo a cada apagón y fagonazo de luz, como si se antojasen imágenes mentales. Al foro, los focos iluminan un vagón de metro que, supuestamente en constante movimiento, recorre una y otra vez la misma ruta. Es aquí, en este lugar, en este momento, cuando El Chico de los Calcetines Amarillos y Claudia hablan.

Siento que me apetece repetir esta conversación. [...] Me gustaría llegar, como hace unos minutos (*Se levanta y se aleja un poco.*) y acercarme hasta usted (*Llega hasta ella.*) y sentarme a su lado (*Lo hace.*) [...] y decirle ¿le apetece un cigarro? CLAUDIA: Sí. Gracias. (*Toma uno y el chico se lo enciende.*) Oiga... (*Mostrándole el retrato.*), ¿ha visto por aquí a este muchacho? [...] Mi hermano... Se

llama Diego (p. 5).⁵

El Chico de los Calcetines, Nicolás, mira pasar a la gente, se pregunta cosas sobre ellos, pero nunca la misma pregunta. La alusión al tiempo, como elemento que cambia toda sustancia, está clara cuando El Chico dice: «No lo entiende [...]. Usted ya no sería usted y yo tampoco [...] cambiando siempre todo... siendo cada vez distinto [...]. Puede ser que algún día usted crea reconocermé por ahí, en cualquier lugar, pero no será así» (p. 9). Esta prolepsis, de hecho, llegará a cumplirse. Un apagón y, seguidamente, una voz femenina, inesperada, que responde: «Solo una interrupción en el suministro eléctrico...» (p. 10), que revela al espectador la vinculación de la luz con los repentinos cambios de espacio; su relevancia, al coincidir con el título, y el empleo de este recurso para generar el cronotopo, como mecanismo fundamental de la estructura de la obra. El Señor de las Carpetas, que funciona como una figuración del tiempo, al modo del Conejo Blanco de *Alicia en el país de las Maravillas*, entra en escena: «¿Qué hora es? [...] Que qué hora es. [...] Debo llegar a tiempo. Me están esperando» (p. 14). La re-

miniscencia con Lewis Carroll se hace más patente según la conversación avanza: «¿Cómo íbamos a estar hablando si para usted son las ocho de la mañana y para mí las dos de la tarde? [...] es imprescindible saber en qué cuándo se encuentra cada uno...» (p. 15).

Otro apagón. De fondo, la voz en *off* de una anciana que reza el rosario en la oscuridad. Vuelven la luz y Nicolás: «Se confunde, señorita. Yo me llamo Francisco. Francisco Hernández. [...] nunca antes la había visto» (p. 18). Tras una conversación requiriéndole su «anterior-yo», Francisco dice: «Sería lindo si nos hubiésemos encontrado en otra ocasión. [...] tú me contarías lo de la foto que llevas ahí... [...] CLAUDIA: No te vayas aún... Espera... Nicolás... o Francisco, me da igual...» (p. 19). Pero no puede retenerlo, tiene que marcharse. Claudia interroga a La Anciana del Rosario sobre quién dicta esas reglas sin obtener respuesta, como si fuera un símbolo del silencio de Dios ante las súplicas de aquellos que han perdido a alguien.

El espacio inicial, ese hogar lleno de recortes de prensa y fotografías del hermano perdido, representando la obsesión y el vacío, se hace presente

⁵ Se transcriben todos los textos tal cual aparecen editados.

de nuevo. Una llamada de teléfono manifiesta que ese espacio es el de la realidad. Otro apagón, el vagón, Claudia en su asiento, son las claves necesarias, en contraste, para saber que ese otro espacio es el de su mente. Los personajes van apareciendo ante el espectador como metáforas. El Señor del Maletín, que ha vendido las palabras, se expresa sin poder pronunciar muchas de ellas, las que Claudia, con paciencia, va completando. Cuando parece que el lector comienza a entender lo que ocurre, los personajes aparecen de nuevo e intercambian sus roles, y Claudia les recrimina por usar frases que no les pertenecen (p. 28). Ellos van de aquí para allá con sus soliloquios, cuando chocan entre sí los intercambian. «CLAUDIA: ¡Por favor! ¡Tú no! ¡Tú también no! Debes escucharme... Lo estáis enredando todo...» (p. 29).

Las voces dejan de sonar, el espacio real es el único ahora iluminado y Claudia toma conciencia real de sí misma; grita: «Ven ya. Ven ya. ¿Me oyes? Ven ya» (p. 30). La luz del vagón ilumina a un joven, El Muchacho de las Rosas Blancas, que mira ajeno por la ventana. Le reconoce, es Diego, su hermano, pero algo invisible alrededor le impide aproximarse, como si estuviese en un «cuándo» diferente. «Nunca podré volver [...]. Deberías estar durmiendo, [...] De noche este no es un sitio para alguien como tú» (pp. 31-32). El Muchacho habla de un «ellos»: «Borraron tantas cosas... Los libros, los periódicos, las músicas, las palabras...» (p. 33). Pero no aclara quiénes son; tampoco se aclarará más tarde. Hablan: una sucesión de palabras sueltas en boca de cada uno de ellos que, ahora sí, parecen una conversación, curiosamente, llena de senti-

do. Diego queda en la penumbra, la realidad se impone de nuevo en primer plano. Ella y otros, tendidos, duermen, representando a aquellos que esperan que vuelvan los suyos, los desaparecidos. En verdad, no les importa si son o no ya ellos mismos, ni el «cuándo» de El Señor de las Carpetas, solo dónde encontrarles. Gracia ha retratado un cronotopo imposible, el de ese *dónde*; un *dónde* invisible, imaginario, ausente, que no existe. En una entrevista sobre su obra *NN12*, en la que volverá a tratar el tema de los desaparecidos, de los cadáveres sin nombre⁶, afirma algo que ilumina el final de *Interrupciones en el suministro eléctrico* y a lo que es fiel, también, desde que empezó a escribir teatro:

No me gusta que mis textos acaben resolviéndose. Y menos cuando escribo sobre temas que no se han resuelto socialmente. No me gustan los finales felices que dejan al público tranquilo y con los deberes hechos. No quiero que el teatro proponga soluciones sino que te deje inquieto, que te movilice. Los finales felices y cerrados no permiten eso, y si queremos que mejore el mundo tenemos que movernos (Ponce, 2011, párr. 13).

Prolegómenos (2000)⁷ responde al procedimiento narrativo conocido como *mise en abyme* (puesta en abismo o estructura abismal), que conlleva una forma fractal metaliteraria, análoga a la *matrioskas*, que obliga a una articulación del cronotopo muy rigurosa. Calificarlo de «imposible», como se hace en este artículo, tiene en este caso una connotación con el conflicto realidad *vs.* ficción, precisamente cuando esa ficción

⁶ El tema del que trata *NN12* (2009), los desaparecidos, la guerra y su devastación, lo trata no solo en *Interrupciones en el suministro eléctrico* (1999), sino que lo volverá a tratar en *Un lugar estratégico* (2003a) y en *¿Consigues dormir por las noches?* (2004). Remito a Díaz, 2020; Freear-Papio, 2015; Quintana, 2014.

⁷ Texto escrito para Remiendo Teatro. Estrenado el 16 de noviembre de 2005 en Lima (Perú) por el Grupo Esparta, en la Casa de España, bajo la dirección de Jorge Flores.

se muestra como una realidad. En el caso de la obra de Gracia Morales, *Prolegómenos*, este conflicto se acentúa cuando se descubre que, en verdad, la supuesta realidad es, de hecho, una ficción. Los planos de lo aparentemente real y de lo inevitablemente ficticio generan espacios-tiempos múltiples, coexistentes y contrarios a la par. En Teoría de la Literatura este concepto abismal suele vincularse a la idea de los diferentes niveles o grados de ficción, partiendo de la idea de que dentro de un texto literario puede haber un primer grado o grado base que se presenta como un nivel más *real*, cabría decir, mejor, *más próximo, aparentemente, a la realidad*, que otros. En esta obra podría hablarse de tres grados de ficción generalizados.

Grado 1 o base, al que cabe referir como *meta-ficción*, dado que es el primer grado de ficción dentro de la ficción en sí, que es el propio texto literario. De hecho, su proximidad a la realidad se fundamenta en que se presenta aparentemente como un fenómeno extra-textual a lo largo de casi toda la obra, no desvelándose su naturaleza literaria hasta después. Se da en tres partes diferentes de la pieza teatral, que implican un aparente *hic et hoc* no escénico.

a) La crítica a la interpretación del compañero, que cabe calificar como de temática metateatral. Esta se reitera y encrudece al final de la obra con la consciencia extra-literaria de Fernando: el técnico de luces que se niega a considerarse un personaje dramático.

b) La narración de la historia de Lola, que se hace en tiempo pretérito, lo que implica el momento presente en el acto de habla. Por consiguiente, conlleva una supuesta mirada retros-

pectiva desde lo que cabría calificar valga la licencia de *realidad*⁸.

c) Y la interacción directa con el público o lo que ocurre ante este, que requiere, por tanto, de su presencia-interacción *in situ*. Al realizarse con el público real, dramatizado como público-personaje, implica un grado de proximidad con la realidad extremo.

Grado 2 o medio, que será referido como *espectáculo*, dado que la obra gira alrededor de dos actores que están representando una obra dramática. Este grado medio es, claramente, «teatro dentro del teatro» o meta-interpretación, la cual es objeto de las críticas que señalaba en el grado base (grado 1a). Se presenta, pues, como un fenómeno de naturaleza textual dentro del verdadero texto. Cabría diferenciar tres fenómenos diferentes, que implican un espacio-tiempo de carácter escénico.

a) Uno, con una clara conciencia textual, al que se refieren los actores como *presentación, escena 22* o *escena 19*;

b) y otros dos, el primero de ellos inicialmente extra-textual, pero que en breve refieren como *escena de la oscuridad* y *escena de los zapatos rojos*, que precisamente es el comienzo de la obra;

c) y el segundo de ellos, que es una visualización en presente de un espacio-tiempo diferente, cuando uno de los personajes adopta el papel de psicóloga del otro. Aunque, a renglón seguido, este personaje vuelve a su *yo-real*, jugándose a la confusión entre los roles principales y el doblete del personaje (para más inri femenino). Pocas escenas más tarde se refieren a este momento como *escena de la psicóloga*, incorporándola, así,

⁸ Estoy refiriéndome al recurso de la «epicización», explicado, en la nota al pie número siete, por Carlos Eduardo Suárez (2017), parafraseando a Barbolosi y Plana (2013, p. 84), así: «Epicizar el teatro no es transformarlo en epopeya o novela, ni volverlo puramente épico, sino incorporar en él elementos épicos en el mismo grado en que se integran al teatro tradicionalmente elementos dramáticos o líricos. La epicización (o epización, si seguimos el modelo del alemán *Episierung*) implica entonces el desarrollo del relato sin ser una simple narrativización del drama» (p. 64).

al discurso del texto-espectáculo. Otros momentos de la obra remiten también al tema de la impotencia de Carlos, motivo principal de sus visitas al psicólogo.

Grado 3 o interno, al que calificaremos como *conferencia*, dado que, supuestamente, la obra de teatro, que en principio nunca parece tener lugar, es constantemente postergada por una historia del pasado que ocurre ante los ojos del espectador, durante el momento en que se debería estar desarrollando dicho espectáculo (el grado medio). Se trata de la ocasión en la que ambos se conocieron, cuando se les asignó el mismo sitio y momento para dar una conferencia. De nuevo, se organiza alrededor de tres instantes que, a diferencia de los anteriores, implican el pasado, pero no el uso del pretérito.

a) La *pre* y *pos* conferencia, de naturaleza no textual, que funciona como un «aquí y ahora», aunque en realidad es un «allí y entonces». El uso de los verbos en presente es la esencia de esta narratividad-escénica o *epicización* (un mecanismo dramático habitual durante la recreación de una historia dentro de otra historia)⁹.

b) La conferencia en sí, que implica la simultaneidad, ya que ambos se ponen a soltar su discurso al mismo tiempo, dividiendo el espacio y el auditorio en dos partes, trasgrediendo así, en la representación real de la obra, los límites convencionales de la linealidad natural del texto literario. Texto que en este caso no se entiende, *a priori*, como parte del espectáculo (grado medio) ni se califica como tal, al que cabría, en todo caso, tildar de *sub-textual*.

c) Y lo que denomino *meta-conferencia*, de nuevo, aparentemente no textual como el *pre* y el *pos*, y diferente a la «conferencia en sí», más externa en subniveles de ficción que ella, pero que se desarrolla en un «mientras» (durante la

propia conferencia), hasta el punto de poder hablar de un carácter de auto-referencialidad.

La obra comienza con la «escena a oscuras» y con linternas (grado 2b), en este momento aún no se sabe que es parte del «espectáculo». De hecho, la intervención de la luz mediante acotación (*se dan las luces en el escenario*) y la apelación de los actores a Fernando, el técnico de luces (grado 1a), confieren a la escena cierta sensación de improvisación, evidentemente falsa. Sigue la «escena de los zapatos rojos» y, casi seguido, la «escena de la presentación» (grado 2a), que en segundos se reconoce como tal: «Cada vez los haces peor... CARLOS: Es que esta parte no me gusta... [...] ¡Yo no sé improvisar, joder! Necesito un texto. JUAN ANTONIO: Y tenemos un texto [...] (*Saca un fajo de folios.*) Mira...» (p. 8) (grado 1a). Como ocurre aquí, los diferentes momentos de la obra, con sus distintos grados de ficción, se van engarzando de una manera fluida y simple. Funciona, de hecho, como una especie de ensayo-espectáculo-montaje que el espectador ha ido a ver, que se disfraza de algo que ocurrió el día de la conferencia, junto a la interacción con el público *in situ*, entendido como un público real ficcionalizado como público irreal, confundiendo, así, las fronteras de lo que se cuenta con lo que pasa y de lo que se ve con quienes observan.

Deciden, entonces, volver a empezar desde el principio, pero Carlos duda, no sabe si el principio es la «escena de la oscuridad y los zapatos rojos» o cuál. «Llevamos dos años intentando que hagas la presentación en condiciones» (p. 12) (grado 1a). La referencia al paso del tiempo da pie a la nostalgia, al día que se conocieron, «Parece como si te estuviera viendo ahora mismo... Con aquella chaqueta negra [...] y la corbata de rayas...» (p. 12). El otro actor va sacando esa mis-

⁹ Véase nota al pie núm. 8.

ma ropa y vistiéndose, entonces se produce un *flash-back* y el espectador se encuentra en el momento de la «pre-conferencia» (grado 3a). Gracia Morales va a insertar lesiones temporales en la linealidad de esta historia pasada: «CARLOS: Efectivamente. Y entonces yo te dije... (*Señalando al público.*) ¿Qué opinarán ellos?» (p. 15). El pasado «dije» es lo que está ocurriendo «realmente» ante los espectadores (grado 1c), mientras que, curiosamente, el gesto de señalar al público y la pregunta forman ya, otra vez, parte de la «pre-conferencia» (grado 3a), como marcan textualmente los puntos suspensivos y la acotación. Pero así, en este breve respiro, conectan ambos grados de ficción, dándoles verosimilitud y coherencia. Otra nueva lesión temporal, que, incluso, resta credibilidad al *flash-back* que recrean (narratividad), pero añade valor literario a la obra, es cuando al jugarse a cara y cruz qué lado del escenario dividido corresponde a cada uno Carlos dice: «¿No está trucada la moneda? En dos años no has perdido ni una vez...» (p. 17) (grado 1c), remitiendo a la verdadera naturaleza literario-dramática

de todo lo que ocurre, rasgo propio de la metaficción, que volverá a repetirse¹⁰. Es decir, que Gracia Morales juega con la base del género dramático: aquel que siendo una realidad (escenario, actores, focos...) se muestra como una ficción (fábula, personajes...) que intenta pasar por una realidad (simulacro). Evidentemente, no llega a trasgredir la naturaleza real de lo dramático, pero juega a confundir, a que uno se pregunte, a la duda, agrietando, precisamente, la realidad del espectador, volviéndolo, así, en cierto modo, vulnerable.

A continuación, las conferencias se simultanean (grado 3b), así se indica en la acotación. Discuten, porque Carlos, según Juan Antonio, ha mirado a una joven que pertenecía a su lado del auditorio: «¡Lola! Fue la primera vez que la vimos» (p. 19). La discusión gira en rededor del acuerdo tomado, la capacidad léxica de un conferenciante, la pretensión intelectual, es decir, el grado 3c, lo que he denominado «meta-conferencia». Juan Antonio y Carlos intercambian constantemente su lado del escenario (grado 3b), cuando están en la parte del auditorio

donde se sienta Lola, en medio del discurso científico, le tiran los tejos descaradamente. Las lesiones temporales se suceden ahora a cada rato (grado 1b): «Y al final terminamos yéndonos juntos... Los tres... CARLOS: Y nos fuimos emborrachando...» (p. 22). La conversación de ambos ebrios forma parte de la «pos-conferencia» (grado 3a), salteada de interrupciones sobre los labios de Lola, sus manos, los desayunos, los días que pasaron juntos (grado 1b): «Este domingo me toca a mí... CARLOS: De eso nada» (p. 23). En este momento la historia de Lola y el presente (ante el público, *in situ*) se encuentran, dejan de «contar» (pretérito) y pasan a «decir» (presente). La linealidad temporal de la realidad de grado 1 y la ficcionalidad (narratividad) del grado 3 convergen; ahora, de hecho, hablan en presente, pero mirando hacia el recuerdo: «¡Qué caderas! CARLOS: ¿Y sus pechos?» (p. 24). Fernando, el técnico de luces, apaga los focos, se ha mosqueado. Carlos, para arreglarlo, le dice que desde que él, Fernando, y Lola, se casaron, ninguno de los dos ha intentado nada. «¡Si tienes algún problema me lo dices a la cara! Pero fuera

¹⁰ La metaficción es un recurso de aquellos textos literarios que, a través de un ejercicio autorreferencial, hacia su propia naturaleza como discurso ficcional, desvelan su condición de «artefactos», plateando, así, una confrontación entre la realidad y su propio discurso. Es decir, denotan que se mueven en la frontera «realidad vs. ficción», sacando al lector-espectador, momentáneamente, de dicha ficción.

de aquí... ¡Cuando haya terminado la función!» (p. 25). Todo ello, junto con la amenaza de Juan, vuelve a dar credibilidad a la escena *in situ*, ese aspecto de improvisación, de realidad. Pero cuando deciden comenzar de nuevo desde «la presentación», la reiteración del texto evidencia los juegos y saltos constantes en los niveles de ficcionalidad: palabra por palabra, cada crítica a la interpretación de Carlos (grado 1a), hasta que, de repente, «tenemos un problema espacio-estructural. [...] Te pierdes. [...] CARLOS: [...] He encontrado una psicóloga» (pp. 26-27). Entonces sucede la escena de la psicóloga, en la que Juan Antonio hace de psicóloga y tienen una terapia en directo (grado 2c). Frases después, Juan Antonio se sale del «papel» de doctora, pero Carlos sigue con su película, a cada frase los personajes están en un grado de ficción diferente, Juan en grado base «a» y Carlos en grado medio «c». Al rato, Juan le pregunta con quién habla: «¿Cómo voy a ser yo tu psicóloga, idiota? [...] CARLOS: (Al público.) ¿Verdad que estaba psicoanalizándome?» (p. 29). Se

ponen a hablar del público, de Marx, de Brecht, del proletariado, y preguntan al público: «Proletarios de esos... ¿cuántos han venido?» (p. 31).

Deciden, de nuevo, volver al tema principal, pero ¿cuáles, Lola, los zapaos rojos, lo de la impotencia de Carlos? «¿Yo...? ¿Quién ha dicho eso? [...] (Al público.) ¡Gracia! (A Juan Antonio.) ¿Ha venido Gracia a la función? [...] ¡Gracia, eso lo tienes que cambiar!» (p. 34). Aquí vuelven a confundirse los grados de ficción. Gracia Morales no solo crea una estructura abismal, sino que hace que sus espacios-tiempos se mezclen y confundan. Seguidamente, hablan de lo enfadada que estará la autora, porque aún no han empezado con el texto, volviendo a destacar la naturaleza puramente textual de todo lo que dicen (metaficción). Sin embargo, al comenzar otra vez, de repente: «¿Sabes? Deberíamos prescindir del texto de Gracia y escribir uno nuevo entre los dos» (p. 36). La negación de la autoría, el texto que se hace así mismo, sobre la marcha. Hablan, incluso, de la naturaleza informática del texto, de su di-

fusión por internet, del URL (www.remiendo/texto.es), «Un original de Carlos Gil y Juan Antonio Valverde» (p. 38), que son los nombres reales de los actores de este espectáculo; fundadores, junto con Gracia Morales, de Remiendo Teatro¹¹. De modo que, ahora, la auténtica realidad y la ficción son los que parecen coincidir. Y, por supuesto, trazan el argumento: «De cómo nos conocimos, [...] de los problemas de adecuación espacio temporal [...] Lola es imprescindible» (p. 39). Esta auto-referencialidad a la «textualidad» global de *Prolegómenos*, a los juegos de adecuación espacio temporal, como intención creativa del texto real, fusiona todos los grados de ficción en uno solo: el texto como artefacto.

Se ponen, otra vez, a recordar... Fernando, el marido de Lola, el técnico, baja desde la cabina de sonido, les interrumpe cabreado. Durante la discusión Juan y Carlos le demuestran a Fernando que todo lo que han dicho y lo que él está diciendo está escrito en el texto. Fernando se rebela ante su condición de personaje, rompe

¹¹ Grupo fundado hacia el año 2000 por Gracia Morales, Fernando Martínez Vidal (diseñador y técnico de iluminación) y Carlos Gil Company, con la colaboración habitual de Juan Antonio Valverde, con motivo de sus dos primeros espectáculos *Papel* y *Vistas a la luna*, ambas obras de Gracia Morales. El director y dramaturgo Juan Antonio Salvatierra se incorpora a la compañía-escuela en 2006 (*Un breve resumen*, s. f.). Juan Antonio Salvatierra es coautor, junto con Gracia, de la premiada webserie *La Grieta*, así como de la segunda parte de este proyecto, la obra de teatro *La Grieta, entre animales salvajes* (2016). Es, al igual que nuestra autora, miembro de la Generación Romero Esteo.

el texto; «seguramente en una de las acotaciones aparece eso» (p. 43) y, de hecho, así es. Curiosamente, en este momento, en el que la condición de personajes y la naturaleza textual de la obra es el tema fundamental, es cuando, a través de la rebelión de Fernando, el espectáculo se aproxima más a la realidad de lo que ocurre sobre el escenario. Es decir, realidad y simulacro se aproximan tanto que casi son o son lo mismo. Y, entonces, «Oye, ¿no crees que a Fernando le sale cada vez mejor? Antes sobreactuaban un poquitín...» (p. 44), y se aterriza sobre la naturaleza actoral del personaje, el «casi lo mismo», pero no lo mismo, del que hablaba dos líneas arriba. La obra, cómo no, vuelve a comenzar de nuevo, desde la «escena de la oscuridad», por supuesto, con las linternas, pero se interrumpe bruscamente, esta vez porque Carlos llega tarde a la psicóloga. «Mañana prometemos hacer la función entera» (grado 1C). Y ya casi a punto de salir de la escena: «¿y... esto, estará escrito? [...] CARLOS: Seguro que sí. [...] Como siempre. (Salen.) FIN» (p. 48).

Como ocurre en estas dos obras, también en *Quince peldaños* (2001)¹², y en casi todas las obras anteriores y posteriores, se repite un rasgo que la investigadora Lourdes Bueno (2012), en un interesante artículo sobre las técnicas dramáticas contemporáneas en la obra de Gracia Morales, ha destacado, este es el de la *indeterminación cronotópica*. Es decir, que las obras de Gracia no se desarrollan en espacios dramáticos determinados, ni geográfica ni temporalmente. En el caso de *Interrupciones en el suministro eléctrico* se ve con claridad: el espacio «real» es una habitación cualquiera, en una fecha cualquiera; el otro, un vagón de metro en cualquier parte, en cualquier momento. En *Quince peldaños* la acotación lo describe como «un espacio indeterminado», donde hay un reloj, una silla, una mesa, un tablero de ajedrez y una escalera de quince peldaños que no van a ningún sitio, solo hacia arriba y que, a lo largo de la obra, se convierten en un símbolo de la comprensión, de cómo las cosas se ven de modo diferente desde otro ángulo a la perspectiva oficial. Julia, a la que cabe calificar como protagonista, está toda la obra en el último peldaño, hasta que, al final, se marcha con Elías, un joven de diecinueve que parece tener algún problema con la ley, un contraccorriente. Andrés, la pareja de Julia, anda sobre un mapa con nombres exóticos y mira todo con sus prismáticos, desde lejos, preparando el viaje, un viaje a donde le digan, el destino que le marquen. Mapa y prismáticos que cabe entender como símbolo de incompreensión, de conformismo, de mirar sin ver, sin tocar, sin experimentar desde tu propia libertad. De ahí que, al final de la obra, suba a ese decimoquinto peldaño, para, quizá, con el tiempo, aprender a mirar de otro modo, esperar hasta que llegue su momento. Es posible que los espectadores se identifiquen con Julia; pero yo creo que Gracia quiere que nos pensemos Andrés.

Esta aparente falta de interés por marcar el espacio-tiempo no es tal. En realidad, se me antoja más una consecuencia de esa redefinición espacio-temporal que la autora propone que un recurso en sí mismo. Quiero decir, que el teatro hace presente; lo que pasa sobre el escenario está ocurriendo, en un aquí y en un ahora. En las obras de Gracia Morales ese *aquí* y ese *ahora*, tan próximos a la realidad del patio de butacas, son también el de la fábula. Se trata de redefinir desde esa noción dimensional el espacio dramá-

¹² Esta obra mereció el Premio Marqués de Bradomín, en el año 2000, siendo la primera vez que una mujer ganaba este premio. También es merecedora del accésit del IV Premio Miguel Romero Esteo, motivo por el que se publicó por el CAT, en el número uno de la colección Premio Miguel Romero Esteo (Morales, 2001), así como por el Instituto de la Juventud y la editorial Ñaque, con motivo del Marqués de Bradomín, el mismo año.

tico-escénico, hasta que se funden, acercando al espectador el problema que plantea, tanto que se lo pone directamente en la cara. Esto permite la irrupción de lo cabe entender como mágico y/o irreal en sus tramas. Álvaro Salvador (2019), de hecho, destaca los espacios de la dramaturga con estos adjetivos, yo los he calificado de *imposibles*, pero ocurren, lo imposible ocurre, allí, entonces, frente a nosotros.

Lourdes Bueno habla también del *desdoblamiento espacio-temporal*, pone el ejemplo de *Como si fuera esta noche* (2002a)¹³, obra en que Clara, la hija de Mercedes, revive «la presencia de su madre, invocada por sus recuerdos, y de lo que ocurrió una noche exactamente igual a esa hace 18 años (la muerte de Mercedes a manos de un marido maltratador)» (Bueno, 2012, p. 3). A la vez que intenta tomar la decisión de comunicar o no a

su novio, Raúl, que está embarazada. Lo cierto es que la obra comienza con un desdoblamiento, pero solo inicialmente, que pretende generar una sensación de paralelismo. Mercedes llama a Clara, a una Clara de unos nueve años, para que la ayude a buscar el dedal, quien aparece, no obstante, es la Clara de veintitantos que vive sola, soltera, en el moderno apartamento. ¿Son el mismo espacio en «cuándos» diferentes? Podría ser, no se aclara. Lourdes Bueno (2012) lo califica como «espacios separados por la distancia temporal» (p. 2). ¿Indeterminación cronotópica? Esta vez se sabe la fecha, la fecha exacta: el 25 de julio, a las diez y media de la noche, solo que en años diferentes, eso sí, no se sabe, con exactitud, en qué años. Esto del mismo día y a la misma hora tiene, desde luego, algo de concepción «cuántica» y se repite en varias de las

obras analizadas. Al principio, en una acotación, se afirma que durante «toda la obra las dos mujeres compartirán el mismo espacio físico, pero, [...] cada una habitará una realidad diferente» (Morales, 2002a, p. 1). Efectivamente, Clara habla por teléfono y Mercedes con una clienta a la que aún no ha entregado la labor, sendos personajes invisibles para el público, ellos y sus voces. Como ocurría en *Prolegómenos*, algo que también indica Lourdes Bueno, este desdoblamiento inicial evoluciona en un momento dado, cuando, precisamente, ambas cantan *Bésame mucho*, enlazándose sus frases en una extraña prolepsis: «quiero sentirte muy cerca, / mirarte a los ojos, / verte junto a mí»¹⁴... Eso, exactamente, es lo que va a ocurrir; ambos personajes separados por el tiempo, paulatinamente, de una forma nada forzosa, absolutamente creíble,

¹³ Esta obra ha sido publicada en francés y español por la universidad de Toulouse, edición de Presses Universitaires du Mirail, en 2004. También se publicó por la editorial de la revista Primer Acto en el número 1 de la colección El Teatro de Papel, junto con una obra de R. Sirera y otra de J. Mayorga, que incluye artículos donde los autores hablan sobre su producción (Morales, 2005; Morales, 2005a). En la antología *Mujeres para mujeres. Teatro breve*, coeditada por la editorial Jirones de Azul y el Instituto Andaluz de la Mujer en el año 2009 (pp. 145-181), así como en México por la Editorial Paso de Gato en el número 13 de la col. Cuadernos de dramaturgia internacional. La edición que se sigue a la hora de indicar el número de páginas en este artículo es la del Celcit (Morales, 2002a).

¹⁴ Es innecesario señalar que el título de la obra es parte de uno de los versos de esta canción: «bésame, bésame mucho, / como si fuera esta noche / la última vez». La prolepsis de la que hablo es doble; por un lado, ya desde el título e, incluso, en la propia canción se alude a una muerte futurible, muerte que remite al fin trágico de Mercedes a manos de su esposo. También remite a la idea de la distancia, que Gracia Morales convierte en una distancia temporal («estaré lejos / muy lejos de ti»). Y al encuentro físico, como he reseñado arriba, que si bien la canción lo entiende desde la necesidad erótico-amorosa (al igual que Gracia en el deseo de Mercedes hacia su marido), en este caso parece que la dramaturga convierta el objeto de deseo de la voz femenina del yo-lírico de *Bésame mucho* en el deseo de proximidad de la hija hacia la madre y viceversa. Pero también remite a la idea de que la noche de hoy, 25 de julio del año en que Clara se queda embarazada, es *como si fuera* «aquella» noche en que murió Mercedes. Existe, por tanto, desde el título, una conexión cuántica: *como si* «hoy» fuera esta noche.

van acabar uno frente al otro, coincidiendo sus «cuándos». Lourdes Bueno califica de acierto cómo los personajes de Gracia Morales conviven con otros «que irradian un halo de irrealidad» (p. 2), denominados «personajes atemporales» por Yolanda Ortiz Padilla (2006), ya que parecen «pertenecer a una realidad superior, llena de lucidez [...] en ocasiones [...] interactuando con ellos» (p. 738).

La primera interacción entre ambas es curiosa, porque Clara hace uso de la narratividad (historia dentro de una historia), se pone a contar desde el presente, en pretérito, aquel 25 de julio, a la par que Mercedes lo vive en presente *in situ* ante el público (epicización). La única interacción real que hay, en este momento, es cuando doblan juntas las sábanas, como si Clara representase a la niña que la ayuda, ya que «*nunca trata de comportarse como una niña: sigue siendo el mismo personaje de antes [...] desde la actitud de una mujer de veintitantos*» (Morales, 2002a, p. 6). Esto hace que uno piense, de nuevo, en la *mise en abyme*, pero no me parece exacto, lo mismo que tampoco me parece exacto el hablar de «personajes atemporales» o de «irrealidad» o «mágicos», términos que va-

rios críticos han señalado. En una estructura abismal Clara sería el grado base; Mercedes y su dedal, el grado medio; lo que ocurrió aquel día, el grado interno. ¿Pero qué ocurre con lo que sucede tras la muerte de Mercedes? ¿Qué grado es ese en que, como en una especie de poema dramático o meta-poema dramático, se habla de las «palabras»? Las dos juntas, sin interacción, cada una en su realidad temporal, pero en que la frase de una depende, necesariamente, de la frase de la otra. ¿Qué grado de ficción es ese en que ambas hablan juntas, mirándose a los ojos, sobre las relaciones sexuales del matrimonio, mientras que los niños están en casa de la abuela? Dice la acotación: «*llega un momento en que ambas se encuentran y comienzan a bailar juntas*» (p. 14).

Además, si se admite el grado medio para Mercedes o su naturaleza como «invocación» de los recuerdos de Clara o su supuesta atemporalidad o irrealidad, ¿no se estaría restando importancia al personaje, no se estaría restando magia a ese encuentro imposible? «Quiero sentirte muy cerca, / mirarte a los ojos, / verte junto a mí»... Desde una concepción cuántica de la dimensión espa-

cio-temporal, válida o expresada a través del desdoblamiento inicial, se marca con claridad un grado de igualdad, en paralelo, en tanto a su relación como entes ficticios (literarios) con la realidad del espectador. En cristiano, Mercedes y Clara son igual de reales, literariamente hablando, una no es el recuerdo de la otra; Gracia Morales está redefiniendo la noción espacio-temporal desde el primer momento en esta obra. El encuentro imposible entre ambas lo es por la linealidad temporal que las separa, pero si no las separara, ¿cómo iban a encontrarse? ¿Cómo iba Clara a contarle lo que ha envejecido su padre? ¿Cómo Pablito iba a llorar y Clara de repente, en el momento en que la conexión cuántica se pierde, decir: «Yo no he escuchado nada»? Me refiero, de nuevo, a una concepción dimensional del espacio-tiempo dramático-escénico. ¿En qué momento, al final de la obra, Mercedes dice: «Anoche soñé que era abuela»? ¿Antes de morir? ¿Después? ¿Allí, entonces, junto al público, en el escenario? En mi opinión, de estas tres últimas preguntas retóricas, la correcta es la última, la que guarda, en sí misma, la respuesta a muchas de las preguntas que he ido formulando.

En 2003, con *Un lugar estratégico*¹⁵, Gracia Morales consigue ganar el Premio Miguel Romero Esteo. No es la primera vez que se presenta: en 1997 queda finalista con *Reflejos*, en 1999 consigue el accésit con *Interrupciones en el sumministro eléctrico* y en el 2000, otra vez, con *Quince peldaños* (Palacios, 2019, pp. 42-43). No es el/la primer/a autor/a de esta generación que se esfuerza por conseguir este premio, tan relacionado, a la vez, con la formación de este grupo de autores¹⁶. Entre las similitudes generacionales cabe destacar:

[...] la relación de pareja y el tiempo destructor, [...] [presente,] desde las primeras convocatorias, [...] [en] la entonces cercana guerra de los Balcanes, [...] [como] argumento principal en *Un lugar estratégico*, [...] La situación de la mujer y el maltrato [...] [o] el tremendo problema de la migración, como sucede con *Estar, llegar y quedarse*, de Gracia Morales [...] hay una serie de características comunes, como la utilización de un lenguaje muy actual y poco retórico, presente en todos ellos, así como la tendencia a una escritura fragmentada, que en ocasiones también altera la línea espacial. [...] [De hecho], las creaciones de estos autores son [...] una interesante combinación de fantasía y realidad llevada al extremo (Bajo, 2019, pp. 15-17)¹⁷.

Brevemente, el argumento de *Un lugar estratégico*, casi como su propio nombre indica, consiste en la demolición o no de un puente: en un pequeño gesto de confianza. Produciéndose, como Mabel Brizuela (2015) señala, dos «dislocaciones temporales» que implican «tres tiempos: el “lugar estratégico” del presente de la representación [que] lleva al pasado y también proyecta hacia el futuro» (p. 219), con el propósito de «resolver los antagonismos históricos que provocaron la absurda separación de dos mundos opuestos espacialmente pero tan parecidos» (Martínez, 2005, p. 213). Cada vez que se produce una dislocación temporal, podría hablarse, a su vez, de una clara dislocación espacial, puesto que el puente, sobre el escenario, gira noventa grados en el sentido de las agujas del reloj. «Espacial», al menos, desde un sentido escénico-dramático y/o escenográfico, ya que, desde la perspectiva de la fábula, se trata del mismo puente, solo que en momentos espacio-temporales diferentes.

Al principio de la obra, el puente está dispuesto de manera horizontal, frente por frente a la sala de butacas. Los personajes son Hombre, que entra por la izquierda (según la mirada de los espectadores), cojeando, subido sobre el pretil, de espaldas al auditorio, y Mujer, por la derecha, sobre el pretil, de cara al público. Ambos con intención de suicidarse, pero no pueden

15 Esta obra es merecedora del VII Premio Miguel Romero Esteo en 2003, siendo publicada por el Centro Andaluz de Teatro en 2005, dos años más tarde (Morales, 2005b). Fue, al igual que *Como si fuera esta noche*, editada en Francia en 2006 por Presses Universitaires du Mirail, así como en Italia por Caos Editorial en 2010, ambas bilingües.

16 La literatura científica lleva ya varios años hablando de esta generación de autores que crece y surge en rededor de este premio y del CAT (Centro Andaluz de Teatro), institución convocante, que además es una escuela y productora, muchas veces de las obras galardonadas, así como editorial, vinculada al CDAEA (Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía). Muchos de estos autores estudian en el CAT o acuden a los cursos de escritura organizados dentro de este marco, impartidos, por ejemplo, por Sanchis Sinesterra, Sarah Kane, Michael Azama... (Bajo, 2019, p. 13). Para más información, Palacios, 2019; Palacios, 2019a.

17 Con respecto al tema de la «situación de la mujer y el maltrato», claramente desarrollado en *Como si fuera esta noche*, así como en otras obras (...*tal astilla* o *La hora del baño*), o en momentos puntuales de *Un lugar estratégico* o de *NN12*, hay que destacar, al respecto, un artículo escrito por la propia autora (Morales, 2017), así como un estudio de Sandra Dominique sobre los roles femeninos en el teatro contemporáneo, en el que se tiene en consideración la producción de Gracia Morales entorno a este asunto (Dominique, 2012).

saltar porque el río, cuando el puente está dispuesto horizontalmente, va seco; solo cuando está perpendicular trae agua. Agua como metáfora de transcurrir, del tiempo, pero «El tiempo en los puentes pasa de otra manera» (Morales, 2005b, p. 18). Además, cuando el puente está horizontal hay una línea central que hace las veces de frontera, de frontera geopolítica, física, moral (desconfianza): «Si realmente vivimos en paz, nada le impide venir hasta aquí y abrazarme [...] *Avanza lentamente hasta la línea central del puente. La recorre de un lado a otro, sin pisarla como si estuviera buscando un hueco* [...] Hombre. Todavía no... Todavía es pronto» (p. 16). Se percatan, entonces, de una inscripción en el pretil, que leen juntos, alternándose, una inscripción que no responde, físicamente, a la limitación impuesta por esa línea divisora, por lo que suponen que debió de escribirse antes de la guerra. Pero hay algo más, ambos pasan tardes enteras en el puente, al atardecer, y nunca se habían visto: «¡Qué extraño! Yo pensaba que no era posible... que alguien de un lado... HOMBRE. ...y alguien del otro... [...] Si quisiera decir algo, el que hoy nos hayamos visto... MUJER. Hoy es un día como otro cualquiera» (pp. 13 y 15).

«Hoy», que palabra más peligrosa cuando uno está leyendo a Gracia Morales y, por otro lado, «como otro cualquiera», vaya, la «indeterminación cronotópica» de nuevo. Pero, a la vez, estos dos pueblos tan invisibles (desconocidos) son también tan parecidos: tenían bicicletas cuando niños, profesoras de matemáticas, y ninguno de los dos bandos inicio esta guerra, por supuesto. Tan parecidos que el personaje de la Mujer puede hacer un desdoblamiento y representar a Luisa, una compañera de clase del Hombre, aunque deja claro que ella no se llama así: «HOMBRE. Una mañana, tendría yo siete u

ocho años, le pedí que me dejara ir al baño, pero no quiso [...] MUJER. (*Entre carcajadas.*) Menuda cara pusiste... (*Imitándole.*) Señorita... señorita... yo...» (p. 15).

En medio de ese universo de desconfianza (mundos opuestos, invisibles y tan parecidos) que Gracia ha dibujado, aparece el personaje de la Vagabunda, que podría representar como ningún otro a esos personajes «irreales», «mágicos» u «oníricos», de los que la crítica habla. La Vagabunda puede cruzar sin ningún problema esa línea, frontera, límite... La lectura geopolítica está clara: no es de ningún sitio, no rinde cuenta a países ni fronteras; la moral también: no vive bajo la ideología de nadie, no desconfía de nadie; pero ¿la temporal? El puente de la vagabunda tiene agua, al contrario que el de los otros personajes, el tiempo pasa, de hecho, muy deprisa: «Hace nada era una muchacha, y muy bella por cierto...» (p. 17). La vagabunda saca el tema de la perdurabilidad, desde cuando está allí el puente, del transcurrir del tiempo... Es más, aparece tanto en el pasado como el futuro; ¿«atemporal»? como dice Yolanda Ortiz (VAGABUNDA. «¿Por qué? Siempre vengo a esta hora...» [p. 24]); ¿«metáfora de lo perenne»? como dice Monique Martínez Thomas (2015, p. 217). También cabría entender que viaja indistintamente por el espacio y por el tiempo, como un símbolo, quizá, de la libertad, de la confianza. ¿Un personaje que vive en el espacio-tiempo de la puesta en escena, del público, que está «ahí-ahora»? ¿Un personaje con una consciencia¹⁸ más cercana a la nuestra? ¿En otro grado de ficción? ¿Macro-textual?

Si volvemos al análisis «abismal», las dislocaciones temporales encuentran su lógica dentro de los mecanismos estructurales del despliegue de la intriga. El grado base es el diálogo

¹⁸ Recomiendo leer las cuatro acepciones del DRAE para «consciencia», le van muy bien a este personaje.

entre el Hombre y la Mujer, cuando el puente está horizontal, carece de agua y hay una frontera invisible entre ambos mundos (la desconianza). Cabe identificarlo con el «presente de la representación», ya que es el grado ficcional que se presenta desde el principio ante el público. El grado medio es la representación *in situ* del pasado (epicización), el momento en que el Hombre Soldado y la Mujer Soldado, respectivamente, tienen la misión de detonar el puente. «HOMBRE. Mandaron a un soldado de mi bando y a otro del suyo. MUJER. Los dos en la misma fecha a la misma hora. [...] HOMBRE. Tal vez fue mi madre la encargada de cumplir esa misión. MUJER. Quizá mi padre se ofreció voluntario. *Mientras habla, van sacando de sus mochilas las prendas que van describiendo y se las van colocando*» (p. 19). Entonces, el puente se dispone de forma perpendicular al público, «*en la entrada del puente que queda en el proscenio hay un naranjo*» (p. 20). La frontera, la línea que separa ambos bandos, todavía no existe, de hecho, los personajes se chocan el uno contra el otro en medio del puente. Hay que destacar que los actores hacen doblete, pero, significativamente, los bandos a los que pertenecen los personajes que representaban antes y los de ahora son contrarios, como si, en realidad, no importara a que bando perteneces, quién empezó qué o quién bombardeó a quién. La situación inicial, el puente, un hombre, una mujer, se repite. Se trata, de hecho, de...

...un teatro que no representa un drama primario con su recorrido lógico sino desplazado a un segundo grado por medio de la metaficción, la epicización, el monólogo, entre otros recursos. El *volver sobre el drama* o *drama por preterición* es una de las constantes [...] el teatro dentro del teatro, el relato de acciones o situaciones que, en su reiteración, componen isotopías a modo de caminos o rodeos [...] y que, a su vez, tiene concien-

cia de su destino escénico, de la «física del hecho teatral» (Brizuela, 2015, p. 214).

Efectivamente, el momento final de este grado medio, el momento en que ambos soldados, alterados, deciden que hay que detonar el puente, en que se ve a cada uno con su detonador en su lado del puente dispuesto a volarlo, hasta que los *walkie-talkies* suenan, ese momento, volverá a repetirse al final de la obra. Suenan, les dan la contraorden y el puente se salva y, de nuevo, gira sobre sí mismo y los personajes-actores retoman el rol del Hombre y de la Mujer. «MUJER. A lo mejor lo imaginamos... HOMBRE. Pero ¿qué dice? ¡El puente se salvó! Sonaron los *walkies* en el último momento... Si no, usted y yo... ¿qué hacemos aquí?» (p. 27). «Aquí», qué peligrosos son los déicticos en una obra de Gracia Morales... De vuelta al «presente», al grado base, se desarrolla el conflicto emocional que ha llevado a los personajes al suicidio. A ella la violó un hombre durante la guerra, cuando tenía trece años... «HOMBRE. Pero yo no... Yo era un niño. Como tú... Yo era solo un niño. MUJER. ¡Da igual! ¡Te miro y lo veo a él! Tú eres ahora todos ellos. HOMBRE. Y, ¿cómo sabes que no fue uno de los tuyos?» (p. 29). No importa quién violó a quién o quién colocó aquella mina (por eso es que el personaje del Hombre cojea), el cansancio, el resentimiento, hacen tanta mella que la Mujer que intenta suicidarse de nuevo. «No tengo fuerzas. HOMBRE. Claro que sí. Los dos juntos. Hay que hacerlo posible, solo así tiene sentido que nos hayamos encontrado en este puente. [...] Tu hijo llegará primero... Vestido de blanco. (*Comienza a quitarse la chaqueta, los pantalones. Queda vestido entero de blanco* [...])» (p. 30).

El puente gira de nuevo, perpendicular, el agua corre, no existe frontera la han olvidado, no queda ni el recuerdo; ya lo dijeron: «Es

cuestión de tiempo...» (p. 28). Los personajes de blanco: el Muchacho (el hijo de la Mujer) y la Muchacha (la hija del Hombre). La escena representa el «futuro» (grado interno), es, de hecho, la escenificación de un futurible que, desde el momento en que se representa, es ya, en sí, una realidad. Me niego a considerarlo una imaginación, una posibilidad, algo que podría ser... ¿Qué hay en la escena que niegue su veracidad? ¿Por qué se ha de considerar onírica o una ensoñación? ¿Por hermosa? ¿Por poética, romántica, metateatral, shakesperiana? ¿Por qué no va a ser tan real como lo que se ha considerado pasado (grado medio) y presente (grado base)? Curiosamente, en esta obra, la estructura abismal no requiere, realmente, de una constitución por grados de ficcionalidad. ¿Es menos ficcional el pasado que el presente o que el futuro? Existe, eso sí, una estructuración narrativa principal y dos historias dentro de esta primera o que nacen de esta, como las *matrioskas*, que responden, incluso, a una aparente linealidad histórica.

Encuentran un fusil, juegan a la guerra, «¿Cómo te llamas? ¿Cuál es tu misión en este puente?» (pp. 32-33), que se dispara, sin dañar a nadie... La vagabunda vuelve a su hora

de siempre. Rebuscan entre las botas que la anciana pesca en el río, nunca parejas; solo hoy, por primera vez, un juego completo. ¿Qué simboliza? ¿Qué alineación extraña de acontecimientos? «El tiempo en los puentes pasa de otra manera [...] Como si se bifurcara...» (p. 35). El Muchacho le ha dejado a su chica un regalo, un mensaje escrito en el pretil del puente, el mismo que el Hombre y la Mujer encontraron en ese aparente «presente», el mensaje que supusieron fue escrito hace mucho tiempo: «Si vienes, por ejemplo, a las cuatro de la tarde, comenzaré a ser feliz desde las tres [...] Pero si vienes a cualquier hora, nunca sabré a qué hora preparar mi corazón». Y, entonces, gira el puente por última vez, perpendicular, solo que ahora no hay naranjo, la acotación insiste en ello: «*excepto el naranjo, que ahora no aparece*» (p. 37). Se repite la escena final del grado medio, los soldados, los detonadores, los *walkies*... Pero, ahora, cuando los *walkies* empiezan a hacer ruido, los dos soldados continúan la cuenta atrás y el puente vuela por los aires.

¿Cómo? ¿Qué? «Sonaron los *walkies* en el último momento... Si no, usted y yo... ¿qué hacemos aquí?» (p. 27), ¿recordáis? ¿Qué está pasando?

Brizuela responde que, pese a la des-integración final de este universo espacio-temporal integrado hasta este momento, algo perdura intacto, siguiendo la opinión de Monique Martínez (2005), ese algo es el público «inmerso en el tiempo del espectáculo, [que] ha vivido una representación aunque soñada o imposible de un futuro radiante que queda por construir y conoce los peligros de un conflicto llevado a sus últimas consecuencias: la aniquilación de la humanidad» (p. 219). Y estoy otra vez de acuerdo en todo, menos en «soñada», en «imposible» sí, pero, aun así, ocurre. En una cita anterior, al principio de su artículo, dedicado no solo a Gracia Morales, sino también a Itziar Pascual y a Laila Ripoll, Mabel Brizuela (2015) dice: «isotopías a modo de caminos» (p. 214). Greimas desarrolla este concepto, «isotopías», como repeticiones significativas a nivel semiótico, refiriéndose, especialmente, al «seme». Catherine Kerbrat-Orecchioni lo aplica a otras unidades de mayor envergadura, hablando, incluso, de «isotopías narrativas», este es precisamente el caso. Y Umberto Eco lo redefine no como «repetición», sino como «la dirección que toma una interpretación del texto» (Eco, 1997, pp.

34-35). «Como si se bifurcara...» (p. 35) o como un puente que gira (horizontal/perpendicular). Se nos presentan dos realidades alternativas, paralela, nada de soñadas, ambas reales, de hecho, casi iguales (una de ellas no tiene naranjo). Y si hasta ahora tímidamente he formulado en algún momento la idea de una concepción cuántica de esa redefinición espacial y temporal que Gracia Morales experimenta desde sus primeras obras, ahora la idea cae por su propio peso: las dislocaciones temporales, el «presente de la representación» y el otro pasado alternativo que implica la des-integración de dicho presente y su futurible acontecido (si no, quién ha escrito ese mensaje: «Pero si vienes a cualquier hora»), solo tienen una explicación desde un concepto cuántico del espacio-tiempo. Volveré al consabido tópico «el gato de Schrödinger», vivo y muerto al mismo tiempo hasta que abrimos la caja... La diferencia en este caso es, precisamente, que cuando terminamos de leer la obra (de abrir la caja), es cuando ambas realidades son al mismo tiempo, cuando lo que hemos visto ocurre y no ocurre a la vez. Y la pregunta es: ¿y nosotros? Nosotros hemos estado allí mientras pasaba...

Llego a la conclusión, necesariamente, de que Gracia redefine el espacio-tiempo a través del texto, del escenario, poco a poco, acercándolo progresivamente hasta nosotros, hasta una dimensión cronotópica escénica, *un aquí y ahora*. El teatro como una máquina cuántica del tiempo, donde pasado, presente y futuro se encuentran; donde puede verse lo que nunca ocurrió, lo que aún no ha ocurrido, lo que ocurre solo en el espacio mental, cómo los personajes interactúan pese a sus *dóndes* y a sus *cuándos*. No son espacios-tiempos irreales, mágicos o imaginarios, ocurren, son reales (incluso, realistas), porque el teatro los hace presentes, ante nosotros, frente a tus ojos. ¿Imposibles? Sí, pero no desde este es-

pacio-tiempo *dramático-escénico*; no si conviven tan cerca de nuestra propia dimensión, nuestra *consciencia* y nuestra conciencia, tan solo a una fila de butaca. No si casi nos tocan.

