

**Estrategia compositiva
y compromiso en**

***¿Dónde
estabas
tú cuando
perdía los
zapatos?***

de Juanma Cabañas

Miguel F. Gil Palacios

Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla

«No existe libro alguno que haya impedido a un niño morir»
Jean Paul Sartre (1966, p. 95)

A pesar de esta afirmación de Jean Paul Sartre, uno de los referentes del compromiso en la literatura, en la actualidad son muchas las obras literarias, y dramáticas, escritas con la encomiable intención de mejorar el mundo. Este estudio se centrará en una de ellas, ¿Dónde estabas tú cuando perdía los zapatos?, obra dramática breve de Juanma Cabañas que expresa un vehemente compromiso social y humano desde una sólida forma artística y dramática, cuya composición es la adecuada para que el lector/espectador desvele el sentido de la obra y se active su compromiso a favor de los niños que viven en zona de guerra.

Juan Manuel Cabañas Santo nació en Madrid, en 1977, y está afincado en Sevilla desde 1989. Su primer texto, *Delirium Tremens*, fue estrenado en 1997 en Sevilla por el grupo del mismo nombre, perteneciente a la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Ese mismo año resultó finalista con *El amigo del punkie* en la primera edición del premio de textos teatrales Miguel Romero Esteo para jóvenes autores andaluces o afincados en Andalucía. En 1998 volvió a quedar finalista del Romero Esteo con *Alguien te está mirando*.

En octubre de 1998 participó en Colours of the Chameleon, un encuentro para jóvenes dramaturgos europeos que tuvo lugar en el Traverse Theater de Edimburgo. Allí escribió y se presentó en lectura dramatizada su texto breve *Pagarás el alquiler con sudor*.

También en 1998 comenzó estudios de Dirección Escénica en el Instituto del Teatro en Sevilla. Mientras se formaba como director, asistió a numerosos seminarios y talleres de drama-

turgia organizados por el Centro Andaluz de Teatro (CAT). Entre otros, participaron en su formación Antonio Onetti, Sanchís Sinisterra y Michel Azama.

Tras una pausa de once años, regresó al teatro en 2009 con *El camino*, texto breve que ganó *ex aequo* la X edición del certamen de textos teatrales Rafael Guerrero, y que fue representado en Chiclana en noviembre de 2010 por la compañía-asociación TAETRO, responsable del citado certamen.

En 2014 obtuvo su licenciatura en Comunicación Audiovisual, lo que lo condujo a participar en numerosos proyectos audiovisuales y guiones de corto y de largo metraje.

Juanma Cabañas es también autor de los siguientes textos dramáticos todavía inéditos: *El golpe* (teatro breve, 1998); *¿Te doy asco?* (teatro mínimo, 2010); *Volar* (2011); *Todo empezó en Facebook* (2018) y *Exitus* (2019).

El texto dramático objeto de este estudio, ¿Dónde estabas tú cuando perdía los zapatos?, es un texto breve —965 palabras— que Cabañas escribió en 2011 y que ese mismo año obtuvo un accésit *ex aequo* en el XII certamen de textos teatrales Rafael Guerrero y fue publicado un año más tarde por la asociación TAETRO, responsable del premio (vv.aa., 2012). Se trata de una obra naturalista que recoge un momento de juego en la vida de unos niños que viven en una ciudad en mitad de un conflicto bélico.

La intriga de la obra es la siguiente: en una ciudad devastada por la guerra, tres niños de diez años, David, Daniel y Alicia, juegan a «beso, atrevimiento o verdad». David, jefe del grupo, ordena parar el juego por miedo a que Alicia bese a Daniel y trata de modificarlo eliminando la opción *beso*, pero Daniel y Alicia se quejan y deciden que mejor van a jugar al escondite. Al principio, David se niega a jugar con ellos; sin

embargo, al final accede y obliga a Daniel a que-
dársela. Alicia se interroga sobre su liderazgo,
aunque Daniel lo apoya porque él hizo algo que
en un principio no se desvela, pero que lo acre-
dita como jefe.

Comienzan a jugar al escondite y Daniel
pilla a David y le pide que le enseñe algo que
se supone lleva encima —probablemente un
arma— relacionado con su hazaña. David se
niega, así que Daniel saca un cuchillo y lo ame-
naza de muerte si no lo hace. David se orina de
miedo, llora, y le confiesa a Daniel que no mató
a ningún soldado —eso era lo que lo legitimaba
como líder—, todo era mentira. Daniel le arre-
bata entonces el poder. En un último intento de
recuperarlo, David le dice que no necesita man-
dar porque ya le gusta a Alicia, así como es, y
que le deje mandar a él, pero Daniel rechaza su
propuesta. Entonces aparece Alicia, andando
como un espectro y sin zapatos, y «se salva» en
el juego del escondite. Daniel le muestra su cu-
chillo y ella se burla de él y le recrimina que no
la haya ayudado. Mientras él le confiesa que ella
le gusta, Alicia, que no se da por aludida, «salva»
también —en el juego— a sus compañeros.

Ya desde la exposición objetiva de la intriga
podemos ver que en ¿Dónde estabas tú cuando
perdía los zapatos? prevalecen los huecos y el
subtexto. La obra está llena de espacios de in-
determinación que el lector/director/espectador
tendrá que resolver para comprender lo que
ocurre en escena y, apoyándose en eso, desvelar
su sentido.

La presencia de esos huecos en la acotación

que abre la obra es muy reveladora:

*Un descampado rodeado de escombros, ca-
sas derribadas, varios coches incendiados,
neumáticos esparcidos por todas partes y
grandes socavones. De vez en cuando escu-
chamos el sonido de algún avión que pasa.
En el centro de todo esto, vemos a tres niños
sentados en el suelo. Son dos chicos y una
chica que rondan los diez años de edad. Sus
nombres son Alicia, David y Daniel (Caba-
ñas, 2020, p. 1)*¹.

Esta primera acotación es fundamental:
comienza la lectura/se abre el telón y el lector/
espectador ya tiene los elementos que necesita
para establecer el marco del espacio-tiempo en
que se desarrolla la obra². Las redundancias se-
mánticas se activan (Corvin, 1985): los socavones
que, gracias a su yuxtaposición espaciotempo-
ral a las ruinas arquitectónicas y a los coches
incendiados se revelan como cicatrices que el
bombardeo ha dejado en ese descampado en el
interior de la ciudad, y nos desvelan que se trata
de una zona castigada por la guerra. ¿Qué gue-
rra? No lo podemos saber, pero lo que sí sabe-
mos es que por los restos del bombardeo y los
coches estamos en el mundo contemporáneo. Se
trata de una guerra cercana, pues en caso con-
trario se especificaría el tipo de coche para que
pudiésemos situarlo correctamente en su con-
texto histórico. El lugar exacto no lo sabemos,
no se dice el nombre de la ciudad en la que está
el descampado, ni hay ningún elemento que nos
permita establecerlo: no se describe a los niños,
ni las casas, ni los coches. Esto no es accidental;

¹ Ha sido imposible obtener un ejemplar de la versión editada del texto, pues está agotada; así que hemos trabajado con el texto fuente, en formato Docx, que el autor nos ha facilitado: 5 páginas, Times News Roman, tamaño 12, interlineado 1.5 sin añadidos a final o comienzo de página, sangría en primera línea de párrafo 1.25 cms., todos los márgenes a 3 cms. Esta versión ha sido corregida para su publicación en una antología bilingüe, en francés y español, actualmente en desarrollo. Las diferencias con la publicación de 2012 no son significativas.

² Nos referimos a una puesta en escena fiel al texto, naturalmente; así será en todos los casos en que nos refiramos a aspectos de la representación, salvo que se diga lo contrario.

muy al contrario, lo que nos indica es que la acción que presenta la obra podría ocurrir en cualquier país en guerra hoy mismo o en un tiempo cercano.

No obstante, ¿la guerra continúa o se ha acabado y lo que vemos son sus vestigios? El avión que pasa parece darnos una pista, pero es falsa porque, aunque lo oímos, no se especifica si ese avión es militar, lo que indicaría que la guerra prosigue, o comercial, que nos informaría de que el conflicto probablemente ha concluido³. De cualquier modo, el hecho de no saber si la guerra prosigue es algo que justo al comienzo de la obra resulta muy interesante de cara a la actitud que se le pide al lector/espectador con respecto a su proceso de interpretación de la acción. De hecho, esta cuestión se responderá bastante más adelante, cuando Daniel amenace a su compañero con un cuchillo que afirma haber arrebatado a un soldado muerto: «Me encontré un soldado muerto, de los buenos no, de los otros, muerto. En la bota tenía el machete, miré por todas partes, no había nadie, me llevé el machete» (Cabañas, 2020, p. 4). Es decir, el conflicto continúa.

En cuanto a los coches,

como hemos visto, en la acotación de inicio el autor utiliza el adjetivo *incendiados* para describirlos con el sentido, entendemos, de coches «que han sido incendiados» y que por lo tanto están calcinados. No están ardiendo cuando la obra comienza, sino que lo que queda de ellos son los restos haber ardido. Esta afirmación se apoya en tres elementos: la ausencia de cadáveres en el entorno, lo cual indica que ha pasado un lapso de tiempo considerable entre la caída de las últimas bombas y el momento en que comienza la obra —la presencia de los niños muestra que el lugar o sus inmediaciones está habitado—; que los niños no presten ninguna atención a los coches durante toda la obra; y que cuando los niños cambian de juego, encontramos la siguiente acotación: «David se esconde agachado detrás de un coche calcinado mientras Alicia sale del escenario» (Cabañas, 2020, p. 2) y no se trata de un coche distinto a los que aparecen descritos en la acotación de entrada porque en ese caso habría sido incluido en la misma.

Pero ¿por qué un descampado? Porque, en el espacio urbano, los descampados —

presentes sobre todo en lugares poco desarrollados o en barrios periféricos o/y socialmente deprimidos— se convierten en lugares de juego para los niños. Un descampado es un espacio salvaje que cada día tiene que ser descubierto, un espacio peligroso en cuanto a que es cambiante porque cualquiera puede acceder a él, pero que también es seguro, al menos en la imaginación infantil, porque se trata de un territorio al que los niños van habitualmente a jugar y que por lo tanto adquiere el valor de *conquistado*. Además, en esta obra el descampado funciona como metonimia, pues a través de él el lector/espectador construye en su mente el espacio diegético de la obra: la ciudad, o más concretamente, la ciudad castigada por la guerra.

Y en mitad de este entorno devastado, tres niños de unos diez años sentados en el suelo; y remarca el autor: «una sola chica», dando importancia desde el principio al sexo de este personaje.

Sus nombres son muy significativos: Alicia, David y Daniel. Alicia, como la protagonista del libro de Lewis Carroll, la niña que a través de una madriguera de conejo ac-

³ Podría parecer raro oír el sonido de un avión comercial, pero esto es común en los barrios cercanos al aeropuerto o en los que, algo más alejados, están en la ruta de aterrizaje o despegue de los aviones.

cede al País de las Maravillas. Por su nombre, este personaje parece predestinado a acceder a otro plano de realidad y así ocurre, pues salta del inocente y (a pesar de sus rencillas) maravilloso mundo de los niños al de la guerra, un entorno hostil, cruel y peligroso.

David, como el rey del Antiguo Testamento: pastor, verdugo del gigante Goliat, lo que lo convirtió en rey; celoso hasta el punto de enviar a su rival amoroso a la muerte. También este David es reconocido por haber acabado con un Goliat de su entorno, un soldado, y también sufre de celos, aunque eso no desemboca en ningún crimen.

Y Daniel, nombre hebreo que se suele interpretar como 'Dios es mi Juez', 'Juicio de Dios' o 'Dios es el defensor de mi derecho' (vv.aa., 1901-1906). Al igual que los otros, este personaje también responde a su nombre, ya que hace justicia al dismantelar las mentiras de David y deslegitimar su liderazgo. Como veremos enseguida, su relación con la justicia divina es fundamental para establecer el sentido profundo, teológico y ontológico, de este texto dramático.

La complicidad entre Alicia y Daniel queda clara desde las primeras líneas de la obra, cuando, jugando a «beso, atrevimiento o verdad», Daniel pide *beso* y David para el juego por celos, porque lo que él quería era besar a Alicia y por eso ordena eliminar *beso* de las opciones. En lugar de aceptarlo, Alicia apoya a Daniel para que *beso* se mantenga y lo elija él, con lo que entendemos que estaba de acuerdo en besarlo. También se pone del lado de Daniel cuando este propone que cambien de juego porque David se ha salido con la suya y ha transformado el juego en «Atrevimiento o verdad».

David, por el contrario, está solo, pero tiene el poder. David es el líder del grupo, un déspota que pretende utilizar su liderazgo para obtener

lo que quiere, besar a Alicia lo primero. Su ejecución del rol de líder es contundente: machista, como cuando, reflejando el modelo patriarcal del ámbito en que ha crecido, le dice a Alicia que ella no puede mandar porque es una chica; y tiránico, como cuando están organizándose para jugar al escondite y, aunque no quiere jugar, asigna los roles a sus compañeros:

DAVID: Tú, la quedas tú, Daniel.
ALICIA: Pero si tú no juegas.
DAVID: Es igual, pero digo que la queda Daniel y la queda Daniel.
DANIEL: Eso no puede ser.
DAVID: Tú te callas, aquí mando yo.
DANIEL: No puedes mandarnos si no estás jugando.
DAVID: ¡Ah, no?
ALICIA: No.
DAVID: ¿De verdad?
ALICIA: De verdad.
DAVID: Pues entonces juego y la queda Daniel. (p. 2)

Lo que legitima el liderazgo de David es la hazaña con la que se ha ganado el apoyo de Daniel cuando este dice «Él pudo»; «¿Pudo qué?», pregunta Alicia, a lo que Daniel responde: «Pudo hacerlo» (Cabañas, 2020, p. 2). Otro enigma, otra frase que puede ser explicada de varias formas pero que pone de manifiesto que David pudo hacer algo excepcional; algo que probablemente Daniel no fue (o no es) capaz de hacer y que no se desvelará hasta mucho después, cuando Daniel lo amenace con un cuchillo y lo obligue a confesar la verdad: «DANIEL: ¿No has matado a nadie? / DAVID: ¡No!...» (Cabañas, 2020, p. 4). Lo que indirectamente nos permite saber que el objeto que decía poseer era una pistola, ya que Daniel se convierte en el nuevo líder porque tiene un cuchillo, o sea, que el líder ha de tener un arma, lo que explica también que Daniel le diga a David que si no tiene el arma no puede

mandarle:

DANIEL: ¿La tienes encima?
DAVID: Siempre la tengo encima.
DANIEL: ¡Mentira! ¡Sácala!
DAVID: Cállate, yo te mando.
DANIEL: Si no me la enseñas, no me mandas (Cabañas, 2020, p. 3)

Sin embargo, en el caso de David, un cuchillo no puede ser porque se habla del arma en femenino, tanto en la cita anterior como en la que sigue: «DANIEL: Sácala o te mato» (Cabañas, 2020, p. 4), de ahí que la hipótesis de la pistola resulte más verosímil.

Como ya hemos señalado, ligado al tema del gobierno tiránico está el del machismo. La actitud de los niños y su forma de relacionarse reflejan la sociedad patriarcal en la que han crecido: Alicia no puede mandar porque es una chica, todos lo aceptan, y David es el líder porque es el macho alfa, el que ha demostrado su fuerza y su valor donde los demás han fracasado o, sencillamente, no han llegado; y esto es así hasta que muestra su debilidad y Daniel, siguiendo la forma de las comunidades de mamíferos con estructura jerárquica, demuestra que es más fuerte que él y le arrebató el poder: el aspirante reto al macho alfa, lo vence y se convierte en el nuevo alfa, líder de la manada, fecundador de las hembras. Por eso David le dice a Daniel: «No hace falta que me mandes, a ella le gustas ya, así como eres. No te hace falta el cuchillo» (Cabañas, 2020, p. 5), que pone de relieve que concibe el poder como fuente de atractivo masculino.

Por otro lado, como avanzamos en las primeras líneas de este estudio, en ¿Dónde estabas tú cuando perdía los zapatos? el subtexto tiene una importancia mayor, lo cual se une a que la obra está sembrada de huecos que el lector/director/espectador habrá de resolver para comprender su sentido. Los enigmas que salpican

la obra afectan incluso a nuestra percepción de los hechos, pues no hay una expresión clara y contundente de lo que le ocurre a Alicia en la conclusión, sino que se nos obliga a hacer un esfuerzo sensible e intelectual para reconstruirlo. Así, los huecos funcionan como espacios de incertidumbre, cuya mera presencia nos inquieta y activa nuestro cerebro para que estemos atentos, nos interroguemos y pongamos en relación la información que se nos va dando en el texto/representación hasta que logremos rellenarlos y comprendamos lo que esconden.

Como hemos avanzado, la mayoría de los huecos, como el relativo a la situación de la acción con respecto a la guerra o a la supuesta hazaña de David, se rellenan poniendo en relación el contexto en que aparecen con fragmentos de diálogo que surgirán más tarde. Sin embargo, para descifrar lo que le ha ocurrido a Alicia, tenemos que deducirlo del subtexto leyendo entre líneas a partir de la información total organizada, comprendida y asimilada por nuestra parte, teniendo muy en cuenta lo que se nos dice sobre cómo se comporta Alicia, en el caso de la lectura, o la forma en que la actriz que la encarna la interprete, en el de la representación.

Ahora bien, que haya huecos para que el lector los rellene es algo habitual en cualquier obra literaria (Eco, 1977), así como que estemos obligados a reconstruir la acción a medida que la obra avanza. Lo vemos en multitud de textos dramáticos y encontramos el mismo recurso en la novela y en el cine; lo mismo ocurre con el protagonismo del subtexto, especialmente en obras de estilos veristas. Lo que nos interesa en ¿Dónde estabas tú cuando perdía los zapatos? es que los huecos ligados a la acción y el subtexto son recurrentes y están íntimamente relacionados entre sí de manera que podemos identificarlos como elementos claves de su estrategia de

composición.

Volviendo a la catástrofe sufrida por Alicia, algo que nos ayuda a comprenderla es la aparición del cuchillo a mitad de la obra, pues a partir de ahí cambia la percepción que el lector/espectador tiene de la misma. Hasta entonces, está viendo a unos niños jugar en un descampado, pero con el cuchillo aparece la brutalidad y lo orgánico prevalece con toda su fuerza, la dramática, y con toda su debilidad, la de David, que se ve sorprendido por su propio cuerpo ante la posibilidad de morir a manos de su amigo:

Daniel saca un cuchillo inmenso y la cara de David se vuelve blanca.

DANIEL: Sácala [la pistola que le quitó al soldado al que dice que mató] o te mato.

David empieza a orinarse en los pantalones mientras llora.

Es decir, el mundo real —la guerra— se impone. Es importante y significativo porque gracias a esta irrupción de la brutalidad en el universo infantil comprendemos lo que le ha ocurrido a Alicia mientras estaba fuera de escena:

En ese momento aparece Alicia, camina muy despacio, sin zapatos. Su tez es pálida y la mirada perdida.

[...]

Alicia va dando pasos lentos como un espectro hasta alcanzar el punto donde comenzó el juego. (p. 4)

La forma de caminar de Alicia ya nos está indicando que algo gravísimo le ha pasado. Indicación al lector/espectador, pero también a la actriz y al director para que lo reproduzcan en escena. Está descalza, otra vez la metonimia, la desnudez de los pies como anuncio y vestigio de la desnudez del cuerpo. ¿Por qué ha perdido los zapatos? No se dice en ningún sitio que fuesen

especiales ni que tuviesen ningún valor. Los ha perdido porque alguien la ha descalzado, la ha descalzado y la ha desnudado, y también porque cuando se huye los zapatos son lo último en que se piensa.

A la inversa de como se presenta en el libro de Carroll, Alicia comienza en el mundo de las maravillas, el mundo del juego infantil y la inocencia, para acceder al de la terrible realidad de un país en guerra donde imperan la crueldad y la brutalidad. Así, el final de la obra se convierte en un momento de descubrimiento —verdadera anagnórisis— en el que comprendemos que Alicia, aunque no lo verbalice, ha sido agredida sexualmente por un soldado del que ni siquiera se especifica el bando al que pertenece. Cuando descubrimos esto, la emoción vuelve a aparecer, el horror y la compasión nos invaden; se produce la catarsis. Así es, ¿Dónde estabas tú cuando perdía los zapatos?, a pesar de su brevedad, se revela como una verdadera tragedia contemporánea. ¿El error trágico de los chicos? Obviar la guerra, el mismo error de tantos niños que pierden miembros a causa de las minas ocultas en su campo de juego, incluso años después de la conclusión del conflicto. ¿Su *hýbris*? Frivolizar con las armas, con la muerte, y también luchar por dominar a los demás en un contexto en el que los niños son el grupo más vulnerable.

Como hemos visto, el sufrimiento de los protagonistas se activa cada vez que la realidad de la guerra descorre el velo del mundo del juego para situarse entre ellos y eclosiona al final cuando son conscientes de su error. Y no obstante, se trata de una tragedia contemporánea, de ahí que David nunca haya matado a Goliat —encarnado en un soldado—, aunque fanfarronee con haberlo hecho; que Alicia haya regresado del País de las Maravillas a la brutalidad del mundo real al ser agredida; y que Daniel señale

que la acción de los niños se desarrolla en un entorno en el que Dios no imparte justicia ni defiende sus derechos sencillamente porque ha muerto. Añadiendo esta perspectiva, sin duda culterana, la recriminación que Alicia le hace a Daniel justo antes del final mantiene su sentido social y se reviste, además, de otro (brutal) de carácter ontológico y teológico: «ALICIA: ¿Dónde estaba tu cuchillo cuando perdía los zapatos?» (Cabañas, 2020, p. 5), pues tenemos que entenderlo a la vez como «¿Dónde estabas tú, el macho dominante, tu fuerza, tu capacidad de protegerme —pues tal es tu función y así me lo ha hecho saber la sociedad en la que vivo— mientras el soldado me violaba?», pero también como «¿Dónde está la justicia de Dios? ¿Por qué Dios no defiende mi derecho?». La primera interpretación desmonta el patriarcado; la segunda nos sitúa de pleno en un sentimiento trágico que no es el griego, evidentemente, sino el que corresponde a un mundo sin Dios: el nuestro.

Una vez rellenos todos los huecos, podemos establecer el argumento de la obra: unos niños, David, Alicia y Daniel, educados en una sociedad patriarcal, llevan un tiempo relativamente largo viviendo en

una ciudad en el interior de una zona de guerra. David es quien manda en el grupo, con apoyo de Daniel, porque afirma haber matado a un soldado al que ha robado una pistola que siempre lleva encima. Un día, jugando al escondite, Daniel le arrebató a David el liderazgo al amenazarlo con un cuchillo que ha cogido del cadáver de un soldado muerto; además, David confiesa que su historia era mentira, ni ha matado a nadie ni lleva pistola. En lo que dura su disputa, mientras permanecía escondida esperando para ganar el juego, Alicia es violada por un soldado. Cuando la chica regresa, le echa en cara a Daniel —que no sabe lo que le ha ocurrido, aunque empieza a imaginárselo— que la haya dejado sola y no haya hecho nada para ayudarla.

En lo que concierne al conflicto, desde el comienzo de la obra, el autor nos sumerge en los conflictos que los niños mantienen entre sí haciéndonos creer que de eso va la obra. Estos conflictos son dos, que están interrelacionados y tienen la misma importancia, y se establecen entre David y Daniel: el primero, de David con Daniel, pero no recíproco, tiene la conquista de Alicia como objetivo. Desde el principio, David trata de lograrlo, pero es una

batalla perdida. Aunque tenga el poder, Alicia está interesada en Daniel y David lo sabe. Así se lo confiesa a su compañero en un intento de recuperar el liderazgo una vez que ya lo ha perdido, como se ha señalado.

El segundo tiene como objetivo el gobierno del grupo. Al principio es David quien detenta el poder, pero Daniel se lo arrebató al amenazarlo con su cuchillo y obligarlo a confesar sus mentiras; y aunque el primero trata de convencerlo para que se lo ceda, no lo consigue: «DANIEL: Es igual, te quiero mandar» (Cabañas, 2020, p. 4).

No obstante, estos pequeños conflictos pasan a un segundo plano cuando aparece el principal, externo a los tres protagonistas de la obra, que es el que mantiene estos niños con la guerra. El enemigo está fuera. El peligro es inminente porque, aunque no lo parezca, estos niños, los niños de la guerra, están siendo constantemente amenazados y muchas veces esa amenaza se materializa en una bala perdida, en un obús o una mina que explota, en el robo de lo poco que llevan encima o, como en este caso, en una agresión sexual.

Atendiendo a otros elementos dramáticos que nos interesan para nuestro estudio, podemos observar que el tiem-

po dramático en esta obra tiene un desarrollo continuo y cronológico. En ella se cumplen las tres unidades aristotélicas, pues, aunque haya dos acciones, la ausente (García Barrientos, 2007) —la agresión sexual que sufre Alicia— se inserta en la patente —el juego de los niños— para construir su sentido.

El texto se presenta en un acto único que se desarrolla en tres escenas. Comienzan todos juntos, Alicia se marcha cuando empiezan a jugar al escondite dejando solos a los chicos, y después de un rato regresa.

La estructura interna de la obra es clásica, lineal; su planteamiento concluye cuando Daniel afirma que David es el líder porque «pudo hacerlo», es decir, porque mató a un soldado. El nudo desarrolla los conflictos de los chicos en el marco del juego del escondite y el desenlace comienza con el regreso de la chica y se extiende hasta su trágico final. Solapada a esta estructura encontramos la sucesión de dos mundos: el mundo de los niños, imaginario, y el mundo de la guerra, tan brutal como real. El mundo de los niños está dividido en dos juegos, «beso, atrevimiento o verdad» y el escondite. El mundo de la guerra, el real, aparece en la imagen de

apertura correspondiente a la primera acotación, permanece ausente toda la obra a excepción del señalado momento del cuchillo, y se muestra con toda su crueldad en la conclusión para tragarse al de los niños. A pesar de la contundente imagen de apertura, que nos sitúa de pleno en un marco bélico, en cuanto comienza la acción la obra nos sumerge en el universo infantil, un plano que tiene sus propias características, como la preponderancia de la imaginación, la curiosidad o la inocencia; y una vez creado este contexto, el autor nos lo destroza por la filtración de la brutalidad inherente a la realidad de los niños que no vemos, la de la guerra.

En lo que respecta al estilo, se trata de una obra naturalista. Lo vemos en la descripción del espacio escénico, en la forma en que se relacionan los personajes, en sus reacciones y también en sus diálogos, cortos, directos y dominados por la antilogía, la esticomitía y el subtexto. De hecho, desde la perspectiva del diálogo, podemos ver la obra como una sucesión de tres discusiones: un primer *agón* en el que participan Alicia y Daniel de un lado y David del otro —que como hemos visto, coincide con el planteamiento—; un

segundo conflicto protagonizado por David y Daniel —en el nudo—; y la tercera discusión, un ataque de Alicia a Daniel —el desenlace—. Acorde a la estética naturalista, el autor no respeta el decoro: un niño se orina encima de miedo y, sin embargo, como hacían los antiguos, decide sacar de escena la violación y renuncia incluso a convertirla en latente para, gracias a su ausencia, evitar el tremendo impacto emocional que supondría para el lector/espectador su contemplación, lo que no impide que sintamos tristeza, horror, dolor, repugnancia... cuando desvelamos lo ocurrido. En cambio, a esto llegamos utilizando el intelecto, lo que nos invita a reflexionar sobre nuestra propia percepción de la guerra y de los niños en la guerra, porque la obra que Cabañas ha diseñado busca que seamos testigos de un momento en la vida de estos niños, un momento concreto en el que, como les pasa a ellos, no somos conscientes del peligro que los rodea hasta que es demasiado tarde.

En la expresión de los personajes hay palabras mal sonantes: «DAVID: ¡Mierda! / Daniel: Te vi nada más empezar. / DAVID: Una leche, idiota, si creías que era Alicia» (Cabañas, 2020, p. 4), junto a giros co-

loquiales propios de la expresión oral en ámbito familiar, aunque no vulgarismos, equívocos e incorrecciones gramaticales. La forma de expresión de los personajes es coloquial, hay unidad estilística y es coherente con la imagen mental que nos hacemos de las conversaciones de niños de un mismo barrio habituados a jugar juntos. Más allá de los elementos formales, la intención del autor es reproducir sobre el escenario la realidad de los niños de la guerra para que el público pueda analizarla, comprenderla y hacer algo para mejorarla, lo que se ajusta a los objetivos principales del teatro naturalista (Zola, 1881).

En conclusión, como se dijo al comienzo de este estudio y como creemos haber demostrado, ¿Dónde estabas tú cuando perdía los zapatos? es una obra teatral que expresa un vehemente compromiso social y humano desde una sólida forma artística y dramática, la de la tragedia naturalista, cuya composición es la adecuada para que el lector/espectador aprehenda el sentido de la obra y se active su compromiso.

Su estrategia compositiva consiste en jugar con los dos planos de realidad presentes en la obra, el de la guerra y el del juego de los niños, de forma que el lector/espectador se sumerja en el segundo y se olvide del primero hasta que la brutalidad de la guerra se imponga. Estos dos planos coexisten con una estructura tripartita, lineal, en la que se disponen a su vez los elementos dramáticos constitutivos de la tragedia. Además, el autor siembra de huecos el texto para que el lector/espectador los rellene con ayuda de los diálogos y la acotación/interpretación actuarial según se trate del texto escrito o de su representación, lo que lo mantiene intelectualmente activo durante el transcurso de la obra y lo convierte en testigo de la acción, activando su intelecto primero y sus emociones después. A esto se une que los nombres de los personajes, que

mediante el uso de un recurso culterano, aportan una información muy preciada al lector/espectador para ampliar el sentido del texto y de la representación.

Se trata, por lo tanto, de una obra neoculterana que se expresa de forma naturalista y trágica, y tiene como objetivo principal hacer nos reaccionar ante la terrible situación en que se encuentran hoy en día los niños que viven en zonas de guerra. Como Electra, Alicia niega con su queja final la justicia de Dios, pero a diferencia de la hija de Agamenón, no habrá un Orestes que le demuestre que está equivocada. Muy al contrario, Alicia concluye la obra diciendo «Por mí [...] Y por todos mis compañeros» (Cabañas, 2020, p. 5). Las frases claves para salvarse en el juego del escondite, a uno mismo y a todos los demás, y lo dice justo cuando la ferocidad de la realidad acaba de destrozarla, de forma que activa una tremenda oposición entre lo que dice y lo que significa lo que dice, es decir, que todo niño que crezca en zona de guerra está condenado a experimentar un enorme sufrimiento.

«Por mí [...] Y por todos mis compañeros» (Cabañas, 2020, p. 5), un grito de socorro que Juanma Cabañas pone en boca de los niños de la guerra para que comprendamos intelectual y emocionalmente el devastador impacto que la guerra —cualquier guerra— tiene en la vida de los niños. Ahí está el tema principal de la obra y también su enorme compromiso.

Empatizamos con esos niños a través de los niños que fuimos. Utilizamos nuestro intelecto para resolver los enigmas que la obra nos propone. Reflexionamos durante y después de su lectura/representación. Comprendemos lo que ha ocurrido y por qué. Nos revolvemos en el sillón o la butaca, horrorizados, apenados, indignados ante la atrocidad que comprendemos que ha ocurrido y, en definitiva, nos dan ganas de actuar

para cambiarlo. A partir de ahí, por un minuto o durante toda la vida, la percepción de las fotos o vídeos de niños en zona de guerra no puede ser la misma, tampoco los anuncios de UNICEF o ACNUR los vamos a ver igual ni cualquier imagen del telediario que se refiera a familias de refugiados provenientes de cualquier conflicto bélico todavía activo: Yemen, Irak, Siria, Sudán del Sur, Somalia, Afganistán... La lista es larga.

Decíamos más arriba que Cabañas ha construido una ficción a partir de una situación real para que el público pueda analizarla, comprenderla y mejorarla. Sin lugar a duda, las dos primeras acciones se cumplen con la lectura o la asistencia a la representación de la obra, la tercera dependerá de nosotros. Por supuesto, tras leer este texto dramático o asistir a su representación, la pelota termina en nuestro tejado porque no es el libro quien tiene que impedir que el niño muera de hambre —o termine siendo violado por una bestia—, son sus lectores, son los espectadores del espectáculo que se genera a partir de él. Somos todos nosotros.

