



SUPERMERCADOS, COCHES Y OTROS EDIPOS

Gumersindo Puche



■ 1. PERFIL DE JOSÉ RICARDO MORALES

A PARTIR DE *MÍMESIS DRAMÁTICA*

En *Mímesis dramática*, obra que reúne diez ensayos sobre el drama y sus paradojas, José Ricardo Morales utiliza ejemplos extraídos de su propia vida para la exploración de temas teatrales que delatan a un autor erudito (palabra que podría llevar a confusión en los tiempos que corren y que matizo aclarando que se trata de una erudición descargada del más mínimo espectro de pedantería). En dichos ensayos analiza elementos y conceptos sobre el teatro que se irán materializando de forma más o menos implícita en sus textos teatrales. Pero *Mímesis dramática* es algo más, no es sólo un conjunto de ensayos y conferencias de un investigador teatral aséptico y distante. Se presenta como una lectura emocionante, como un viaje por la España convulsa del siglo XX. Morales asiste con diecisiete años a una conferencia de Unamuno, en 1932 en el Ateneo de Madrid, y presencia los signos de una España que va camino del gran conflicto. Sería en la ciudad de Valencia, durante aquellos años hasta 1937, cuando se forjan sus orígenes de dramaturgo dentro de *El Búho*, compañía en la que desarrolló junto a Max Aub, entre otros muchos, una actividad teatral que abriría las puertas a su primera obra, *Burlilla de don Berrendo, Doña Caracolines y su amante*. Pero en octubre de 1936, abandonaría *El Búho* para incorporarse voluntariamente al Ejército Republicano. Tras la guerra viviría con el destierro las peores consecuencias: campos de concentración, navegaciones inauditas y el triste exilio del 39, época en la que José Ricardo Morales vivirá sus primeros encuentros con Margarita Xirgu. Nacería entre ellos una intensa colaboración artística que comenzaría

con la puesta en escena de su primera obra extensa *El embustero en su enredo*.

En sus ensayos, más allá de hablar del teatro como mero punto de encuentro de creadores privilegiados que exhiben su arte, José Ricardo Morales nos recuerda la deuda que todavía hoy mantiene España con los que se fueron —mejor dicho— los que tuvieron que irse. Rescato estas palabras cargadas de impotencia ante los hechos:

El presente año 1989, en el que algunos cumplimos el cincuentenario de nuestro destierro —dado que España, a diferencia de otros países occidentales, no llevó a cabo ninguna política coherente para el rescate de sus autores o pensadores dispersos sobre el haz de la tierra—, este año del 89 puede brindarnos la ocasión propicia para estimar la muy considerable acción que emprendió en el exilio la actriz más destacada de su tiempo.¹

En el último texto que cierra *Mímesis dramática* hay un dolor que proviene de los recuerdos de esa fase de la historia negra de España, un dolor de alguien que escribe lo siguiente sobre el exilio:

Quizá por ello, Margarita Xirgu nos recordaba con frecuencia en Chile que «los griegos inventaron el castigo más riguroso para el hombre: su destierro». Peor aún que la muerte, conveníamos, pues equivale a morir en vida todos los días. Al fin y al cabo, la muerte es una conclusión, en tanto que el destierro es una mala muerte que puede acompañarnos toda la vida.²

Vida y obra se mezclan conformando un mosaico hecho de experiencias y pensamientos audaces que despiertan algo más que interés en el lector, yo lo definiría con una última palabra antes de adentrarme en el mundo de José Ricardo Morales, una palabra nada más: admiración.

Si atendemos de nuevo al término con el que definí en el comienzo a José Ricardo Morales, me refiero a «erudito», la Real Academia dice sobre él: «Instruido en varias ciencias, artes y otras materias».

¹ José Ricardo Morales, *Mímesis dramática. La obra, el personaje, el autor, el intérprete*, Santiago de Chile, *Primer Acto*, 1992, p. 141.

² J. R. Morales, *op. cit.*, p. 142.

Estamos ante alguien que ha sido profesor de Historia y Geografía, que también perteneció al Centro de estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, así como uno de los fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, donde dirigió la primera obra presentada al público: *Ligazón*, de Valle-Inclán. Todo ello a lo largo de más de cuarenta años dedicados al estudio y la creación teatral. Obras que incluso hoy no dejan de sorprender por la capacidad que ha mostrado al utilizar elementos transgresores, como sucede en *Cómo el poder de las noticias nos da noticias del poder*, pieza de 1969 que reflexiona sobre los medios de comunicación. Una obra visionaria tanto a un nivel formal como de contenido. En todas sus obras, como el propio autor llega a decir, hay brochazos de sus vivencias en la guerra, el exilio, que aparecen de un modo más o menos explícito. Si he extraído la «idea de destierro» que recorre *Mímesis dramática* se debe a que en la obra *Edipo reina* deambulan todos esos personajes cargados de un pasado que no los deja existir con la liviandad que ellos desearían. Una obra en la que los brochazos aparecen con fuerza, al igual que esas pinceladas al óleo que nos transmiten el nervio y la tensión de la mano que las hizo. Sin más preámbulo doy paso a ese mundo que José Ricardo Morales construye con palabras, confiando verlo pronto sobre un escenario, lugar donde merecen estar sus textos.

■ 2. EDIPO REINA, O LA PLANIFICACIÓN

Un cráter, dos rampas y una letra escrita en blanco sobre un rectángulo azul. Estas son algunas pinceladas de la acotación con la que José Ricardo Morales abre este texto. No es mucho lo que nos dice del lugar, tal vez sea la luna, el fin del mundo, o el rincón abstracto de una mente perversa, una mente torturadora, es decir, como si una conciencia se materializara en un personaje y cobrara una autonomía capaz de ser verdaderamente eficaz en el acto de comunicar lo inefable a quien va destinada la pieza (que podría no ser el espectador), un personaje que no tiene nombre pero que desencadena los acontecimientos que se ponen en marcha tras la primera didascalía. No intento jugar a los enigmas. El ensayo dramático en dos partes (así lo define el autor), trata sin duda de la afirmación de un personaje-conciencia, abono de nuestro miedo,

nuestras dudas, nuestra falta de respuestas, nuestro cansancio por la repetición de los acontecimientos como una basura que se ensucia todavía más. ¿Dónde y cuándo nace? ¿Cómo puede haber un personaje que no está escrito? El personaje no aparece en la obra, resucita gracias a ella como un vampiro ávido de almas, la obra legitima la existencia de un ser que no sabemos si existe y que aparece con letras invisibles.

Una revisión de la tragedia no es un mero ejercicio literario, es una pregunta temerosa, una pregunta que ya no elevamos a los dioses pues el politeísmo se ha desgastado hasta dejar un solo Dios poco creíble, pero sí es una pregunta que nos hacemos a nosotros mismos. Una pregunta lanzada al espacio como esas sondas de las películas de ciencia ficción en las que el ufólogo solitario y desamparado recibe una señal del más allá y cuando lo cuenta nadie le cree. El personaje del que hablo podría ser el emisor de una de esas señales que recibe el ufólogo desde la galaxia y al que nunca se le ve la cara (si es que tiene). ¿Y por qué hablar de un personaje que no aparece explícitamente en la obra, y por qué hablar de películas del espacio? Replantearse la tragedia es utilizar otra vez la misma pregunta, es intentar ponerse en contacto de nuevo con esos dioses sin boca y aunque nadie crea en extraterrestres lanzar por si acaso la pregunta: «p-o-r q-u-é...». Lo que queda es un fantasma en nuestra mente, un ser invisible pero del que se puede hablar aun a riesgo de pasar por loco. Señales en el espacio, dioses..., nuevos mitos o el mismo de siempre.

Carpi, el solitario protagonista del que apenas sabemos nada al comienzo de la obra, aparece empujando un carro de aeropuerto. Camina solo, declamando una frase que repite como una letanía fuera de contexto, ¿por qué la dice?, ¿por qué sale de su boca una frase que según él no le corresponde? La ausencia de deseo lo libera del peso de las palabras que pronuncia, porque, aunque él no lo sepa todavía, Carpi es un Edipo doliente de una amnesia intermitente que el autor maneja a su antojo. ¿Qué hace alguien que no desea nada empujando un carro lleno de objetos? Aquel que no desea nada debería estar desnudo en el mundo ya que poseer un objeto es desearlo, y cubrirse el cuerpo es un acto de posesión. Somos dueños de nuestra intimidad, de nuestra vergüenza, sin embargo Carpi cargado de trastos se contradice al desear «más» de

lo que él mismo imagina. También dice «no marchó hacia ello» refiriéndose al deseo, ¿qué quiere decir con ese «ello»? Es un jugador, un ludópata de los enigmas, en realidad, Carpi parece poseído por una de las esfinges antiguas (la esfinge de Edipo) y su lengua sortílega sabedora de todas las respuestas nos deja incompletos, tullidos, pues nunca sabremos hacia dónde van sus palabras y por qué no cesan de emitirse si es que nada desea. Carpi es su propio conflicto, existe bajo el yugo de la paradoja. Camina solo, necesita hablar con él mismo y en esa cadena de frases inacabadas con las que comienza la obra nos lleva de vuelta a la primera de ellas: «fácil es en cierta medida...», una frase mutilada que nos deja en las puertas de algún secreto importante para el hombre pero que no llegamos a escuchar. La vida es una frase larga e incompleta, siempre llega el momento en el que se interrumpe como los puntos suspensivos que siguen a cada frase inacabada de Carpi y él es consciente de ello. Emite cada frase rota como si fueran pequeñas muertes o, mejor dicho, como si fueran ensayos de su muerte, ensayos de ese silencio que acaece cuando uno muere. No necesita desarrollar el discurso a quien va dirigido el mensaje, un balbuceo basta para que el receptor al que van dirigidas esas frases tullidas sea capaz de completar el resto, porque ya lo conoce y no necesita escucharlo del todo. Esto sucede cuando se encuentra solo en ese cráter, pero pronto termina su soledad interrumpida por la voz femenina de Selene, la esfinge de otro tiempo que esta vez vemos vestida con gorra, camisa y pantalón azules, vigilante inflexible del supuesto parking por el que Carpi arrastra su carro de aeropuerto. Selene, algo más que una vigilante, «la primera habitante del lugar», parece la encargada de recordarlo todo, de mantener una memoria activa en ese lugar donde el tiempo no sigue ni se detiene, o donde no hay tiempo. Es un personaje bañado por la ambigüedad que irá dando las pistas necesarias para que la tragedia edípica vuelva a repetirse dibujando un bucle incansable.

El encuentro con Selene nos aclara el espacio en el que se encuentran: un parking. El conflicto es simple, Selene le anuncia que está prohibido pasar por donde Carpi camina. Lamentablemente la tragedia ya se ha desencadenado; algo tan nimio como pasar una línea ha sido suficiente para poner en marcha una vez más la maquinaria Edipo. Carpi desconoce el significado de la señal que

hay frente a él, una letra que podría significar: «parking, pago», Selene le deja claro que su verdadero significado es «prohibido pasar». A pesar de los esfuerzos del joven por comprender el mensaje de Selene, éste es incapaz de ver la zona prohibida señalada por la vigilante. Desconoce el significado de los códigos y señales que le rodean como si realmente fuera un extranjero recién llegado a una tierra desconocida. El diálogo con Selene está cargado de un exceso de lógica por parte de Carpi, cada palabra pronunciada responde a un significado fijo para él, sin posibilidad de cambio o interpretación, así un «¡Alto!» emitido por Selene es interpretado por Carpi no como una orden de detenerse sino como definición de su estatura, «Ni alto ni bajo. Tan solo de estatura media», contesta Carpi con su ingenio incombustible que se mantiene a lo largo de toda la obra. Las palabras, los objetos terminan transformados en algo distinto al origen de su primera aparición, como si el lenguaje estuviera defectuoso y fuera incapaz de comunicar con precisión aquello que uno desea emitir, así la «P» de la señal puede ser para Carpi, extranjero en esa tierra, puede ser, digo, una larga lista de palabras como: «primo, presencia, perengano...», una libre interpretación ajena a cualquier regla. Sin embargo, Selene marca las normas y no deja opción a esa libre interpretación impulsiva que llevará a Carpi al abismo del error edípico una y otra vez. La letra comienza significando «parking» y, finalmente, «prohibido pasar». Carpi lo acepta como si careciese de voluntad, dejando en manos de Selene la responsabilidad del significado. No intenta enfrentarse a ella, se atiene a sus leyes aunque después no las respete del todo creyendo estar disculpado, si faltó a las normas fue por desconocerlas. La ignorancia no lo exime de pagar la multa, de este modo cuando decide marcharse su carro no se mueve. Selene le recuerda que «muchos suelen acarrear cargas ajenas» y, por la tanto, pagar por ellas. En este diálogo con Selene, José Ricardo Morales introduce explícitamente y sin pudor una reflexión sobre aquel famoso Edipo, que asesinó a su padre sin saberlo. Hablan de Edipo como si existiera y no tuvieran nada que ver con él. En realidad Carpi no es Edipo aunque coincidan algunos datos. Carpi revive con flashes las pautas necesarias para repetir la tragedia. Edipo es una coreografía en el tiempo, pero una coreografía mal ejecutada, con errores. El bailarín está viejo y cansado de repetir la

pieza, y su cuerpo no responde a las órdenes de su cerebro. De modo que el nuevo Edipo parece el número cien mil de una saga interminable, un Edipo desgastado que intenta ser un poco más original que el anterior, o distinto, menos ignorante que su predecesor. Selene interrumpe la conversación que tienen sobre Edipo a causa de un extraño incidente, le comunica que un niño tiene ganas de llorar, percibe sus ganas de llorar. Este inquietante dato de un niño que llora por los demás, y que quizá esta vez vaya a llorar por Carpi, lo vinculo de nuevo a esa idea de que alguien o algo, llamémosle otra vez Dios o extraterrestre, está pendiente de los acontecimientos que suceden ya no en la vida sino dentro de la literatura, donde las palabras impresas y luego emitidas con la voz las recibiera ese receptor misterioso al que he hecho alusión al comienzo y que José Ricardo Morales materializa en ese niño que «Siempre llora por alguien».

Selene desaparece de escena, ha ido a averiguar por qué llora el niño. Aparece Venturino arrastrando otro carro cargado de mercancías. Venturino habla de las versiones, y en un acto de impúdica metateatralidad José Ricardo Morales pone en boca del personaje las dudas de cómo proponer de nuevo el conflicto en la versión en la que se encuentran. Para ello el autor provoca el encuentro de dos hombres en una nueva encrucijada, un cruce de caminos donde ambos permanecen pasivos y son inofensivos, sin embargo la quietud no les garantiza ninguna paz, ellos son cisternas de la amenaza, no saben que arrastran algo más que objetos en sus carros de supermercado.

Si Carpi se definía al comienzo de la pieza como «el que nada desea», Venturino, que se presenta como «El rey», es «el que todo lo quiere», una fórmula incompatible que tendrá sus consecuencias. El rey, materializado en el cuerpo de un comerciante que es dueño de una larga lista de productos, seducirá con los cacharros al peatón con el que se ha cruzado. En la primera intervención de Venturino queda claro que nos encontramos ante una nueva versión de Edipo, pero esta vez los personajes parecen tener conciencia de ello, aunque no totalmente, ya que una metateatralidad indefinida tiembla bajo una epidermis que impide confirmarnos hasta qué punto son conscientes de su existencia como personajes. Éstos nunca dejan de representar el papel que les dota de vida sobre las tablas. Es esta

extraña consciencia de los personajes la que provoca una inquietud en el espectador que no cesa ni llega a comprender, afortunadamente. Inquietud que se acentúa cuando Venturino dice: «¿Cómo se puede proponer de nuevo el conflicto en que estamos?», y justo después de esa frase se encuentra con Carpi. Esta propuesta es un hallazgo con una fuerza teatral que potencia el conflicto posterior con el que finaliza la escena donde el rey será asesinado una vez más por el peatón con el que se cruza, es decir, por Carpi. Es en este encuentro donde quedan sedimentos de esa consciencia de sí mismos, como destellos del papel que no han dejado de representar una y otra vez en el espacio-tiempo. Algo que puede resultar abstracto, José Ricardo Morales lo transforma en un hecho concreto. Esta ambigüedad se manifiesta cuando Carpi dice que lleva unos cuantos recuerdos a cuestas, un concepto existencial que se convierte en real y concreto a causa de la acotación donde se indica que Carpi señala los objetos extendidos por Selene anteriormente. Los objetos son precisos y abstractos al mismo tiempo. Por momentos está claro el lugar: un Parking, sin embargo deja de serlo, ¿pero en qué se convierte? Todo es posible gracias al manejo de la palabra. El autor se comporta como un encantador de serpientes, en este caso las víctimas somos nosotros, víctimas de un uso de la palabra tan refinado en su expresión que permite que esa inverosimilitud inicial sea absolutamente verosímil a cada frase de los personajes. Este binomio real-abstracto se mantiene como un bajo continuo a lo largo de toda la obra dotándola de rasgos del teatro del absurdo, un teatro de la impotencia y el deseo del cambio imposible de los acontecimientos que los personajes están obligados a vivir. Una impotencia que convierte a estos personajes en prisioneros de una cárcel sin salida, hecha de palabras y caprichos de un autor que los tortura por repetir la historia con otra piel y otros signos, pero con el mismo miedo, la misma sentencia.

Volviendo a la definición que he hecho al principio de los personajes, Venturino, sin mayor rodeo, muestra su obscena visión del mundo, ese lugar donde se puede comerciar con cualquier cosa, todo vale para comprar o vender, él mismo se define como el rey de una larga lista de objetos que pueblan los supermercados de nuestros días. Un rey sin escrúpulos a la hora de mercadear con sus pertenencias, a diferencia de Carpi, que se niega a vender los

objetos que lleva en su carro, son su memoria y no quiere sacar un provecho mezquino como hacen otros. Venturino en su afán colonizador extiende uno a uno los objetos que transporta en su carro. Es el rey del «arenque ahumado escandinavo, de los preservativos holandeses... el chocolate suizo...», una larga lista de productos que lo convierten en el más poderoso de los reyes por ser dueño de lo que el hombre contemporáneo desea, no el arte, no la sabiduría, sino ese miserable arenque ahumado. Al final de su retahíla propone a Carpi una permuta, un intercambio de coches. Con un lenguaje de anuncio televisivo describe las facultades tecnológicas de su vehículo para convencer a Carpi del cambio, quien accede sin mayor enfrentamiento ni negociación regalándole su vehículo. Venturino se sorprende de tan rápida decisión y al preguntarle el por qué, Carpi con una simple respuesta le deja claro que su elocuencia ha bastado para no dudar del cambio. Venturino hace un elogio del progreso, de los coches y de la velocidad, concluyendo con un eslogan que se convertirá en el motor del conflicto final: «Ese es nuestro prestigio: nuestra velocidad». Hasta aquí todo parecía ir sobre ruedas, no había ninguna fricción, pero esta frase es la matriz del choque que acabará una vez más con la vida de «El rey» al final de esta primera parte. Carpi le indica tímidamente que se equivoca con lo de la velocidad ya que él es un simple peatón, y en otro desliz metateatral le dice: «En esta versión del conflicto hago el papel de un peatón que detendrá el coche del monarca, impidiéndole el paso. Vea el programa». Es interesante ese desdoblamiento de los personajes que, por una parte, poseen rasgos de su origen mítico pero que, por otra, se han adaptado a los tiempos representando en este caso al rey de nuestros días, «el consumismo», frente a su oponente, «el que carece de ambición». El problema, y he aquí el origen de este conflicto que acaba con ese parricidio una vez más, el problema digo, es que Carpi no es el cliente ideal para ese rey de los productos al que pertenece la cadena comercial de «Supermercado La Felicidad».

Venturino es dueño de un emporio gracias al dominio del engaño y de una retórica que tiene un papel primordial en esta obra, pues es la herramienta que tienen los personajes para convencer y persuadir a sus rivales como lo hacen las hermanas de Cordelia vertiendo palabras venenosas en el oído de Lear. La retórica modifica los

objetos en cosas diferentes de lo que son, como ese momento en el que Venturino le vende el coche a Carpi. Éste queda totalmente convencido, es más, ambos están convencidos de que lo que hay delante de sus ojos es un coche, pero una acotación vital deja claro que el coche del que hablan Venturino y Carpi continúa siendo un carrito: «[...] montan sobre el carrito, deslizándolo aceleradamente». Ellos tienen fe en que es un coche y por lo tanto lo es. Mediante la retórica transforman los elementos; y creo que ésta es una versión que aporta esta novedad, es decir, todo es posible por la fe de los personajes o por su falta de la misma, y precisamente esta falta de fe es la que motivará el conflicto final.

Conflicto que arranca cuando Carpi intenta aclarar a Venturino por qué es un peatón. Al principio parece inofensiva la explicación: su coche se ha detenido por atravesar una línea prohibida. El problema es que Venturino no es capaz de ver esa línea. El enfrentamiento va creciendo poco a poco cuando Venturino le demuestra que es capaz de atravesar la supuesta línea sin que su vehículo sufra ningún desperfecto, ello le despierta la sospecha de que Carpi es un estafador que pretende timarlo con el truco de la línea. Las «líneas», reales o imaginarias, serán el motivo definitivo que dará pie a esa resolución violenta de esta primera parte; el asesinato del rey a manos de Carpi.

■ 2.1. Líneas, fronteras, límites, barreras...

Carpi invita a Venturino a traspasar la línea con su coche y es justo en ese momento cuando algo falla aniquilando el entendimiento que ha existido hasta ahora. ¿Por qué Venturino es incapaz de ver la línea que Carpi le indica? Dice: «¿De qué línea me habla [...] al parecer desea engañarme con sus descabelladas invenciones». Lo más fascinante es que ambos creen, están convencidos, pero de forma opuesta. Uno ve la línea y otro no la ve, y su convencimiento es lo que desencadena la pelea que corona al vencedor de esta batalla familiar en la que una vez más subirá al podio de los ganadores, el hijo, el mismo hijo de siempre. Un planteamiento aparentemente insignificante, e incluso ingenuo: reducir el conflicto final entre Carpi y Venturino a creer en la existencia o no existencia de una línea. ¿Pero qué son las fronteras, la propiedad, los pasaportes, los permisos, sino «Líneas» imaginarias como las de

Carpi y Venturino? Unos creen con más fervor que otros en esas terribles líneas divisorias, demasiadas líneas en el mundo y demasiada fe en esas líneas imaginarias. Ese choque provocará una y otra vez enfrentamientos interminables como el asesinato repetitivo de estos personajes con «viejas heridas» por las que han de pagar. Se trata de una espiral que no cesa, un bucle donde se mezclan y chocan las ideas generando una violencia histórica que nunca termina. Es como si se hubiese llegado a la conclusión de que si los conflictos se acabaran habría que inventar otros nuevos para que continuara derramándose la sangre, sin parar. Carpi asfixia a Venturino, le quita la corona y la bufanda y queda así como sucesor del imperio del «precio justo». En la escena vacía vuelve a aparecer Selene, con un bebé al que le habla de su futuro reino con la hermosa Yocasta. Sin haber acabado esta versión de Edipo ya ha comenzado otra diferente en el tiempo. Un número indefinido de versiones se desarrollan simultáneamente sin cesar formando un pandemónium edípico.

■ 2.2. El concurso final

En la segunda parte una primera acotación indica que el espacio debe estar vacío de los accesorios utilizados durante la representación, incluido el poste con la letra P. En escena, Yocasta, Creonte, y Tiresias «visten a la usanza de la antigua Grecia». En un primer monólogo de Yocasta se describe la situación en la que se encuentra la ciudad de Tebas y sus antecedentes. Creonte aparece como jefe de la policía y Tiresias como sacerdote, el adivino ciego. Hasta aquí la fábula no ha cambiado respecto a la versión antigua. Yocasta, fría y calculadora plantea cuáles deben ser las pruebas que deberán cumplir los pretendientes que aspiren a ocupar el puesto de Layo. Creonte se presenta como un policía dictatorial y partidario de la política del terror, proponiendo una serie de torturas infernales para el candidato y así medir su temple. Yocasta desestima esa idea de usar la fuerza bruta, habitual en el toco Creonte, recordándole también lo inútil que resultaron sus métodos en la búsqueda del asesino de Layo. El jefe de la policía se defiende exponiendo que tanto ellos como el pueblo no desean el castigo para el criminal del rey, ya que éste los liberó de la amenaza divina en la que ella acabaría casándose con su propio hijo. Están convencidos de que la

desaparición de Layo los ha liberado de la maldición divina.

Yocasta está dispuesta a planificar el futuro, quiere dirigirlo para evitar el azar. En este acto de soberbia queda igualada, aunque sólo sea en el intento, a sus propios dioses. Para ello utilizará un cóctel en el que mezclará todo el poder del miedo del basto Creonte con el poder de las creencias de Tiresias, sembrando así el terror humano y el divino en la ciudad de Tebas. Utilizarán para sus fines a la Esfinge que «paraliza y convierte en víctima a quien se le opone».

El comienzo de esta segunda parte deja patente que las altas esferas programan y planifican los acontecimientos de tal forma que el pueblo siempre cree que son arbitrarios. La llegada de la Esfinge es uno de estos sucesos elaborado con fines perversos. Yocasta argumenta que con el anuncio de su aparición bastará para que la demonia se manifieste, como si realmente se tratara de un ser sobrenatural. Hasta este momento así lo cree el propio Tiresias. El autor introduce elementos tecnológicos de plena actualidad, un anacronismo con respecto a la forma de cómo van vestidos. Esta mezcla temporal favorece la combinación de miedos antiguos con artefactos modernos. Planean anunciar la llegada de la Esfinge en la prensa y la televisión, sólo la publicidad puede conseguir que esto suceda, como dice la propia Yocasta: «... la publicidad hace creer al mundo hechos y cosas inverosímiles», y continúa: «la gente cree, sobre todo, aquello que le inducen a creer. Las creencias, tal como algunas enfermedades, también se contagian». Estas frases recuerdan al fenómeno que desencadenó el conflicto de la primera parte entre Carpi y Venturino, con las líneas imaginarias ligadas a ese extraño y complejo acto de «creer o no creer».

Los preparativos siguen adelante. Creonte anuncia por una megafonía que los voluntarios de Tebas pueden acabar con una amenaza que se cierne sobre la ciudad, enfrentándose para ello a la Esfinge. El vencedor será premiado con la corona y los esponsales con la reina. Hasta aquí todo parece una reproducción ligeramente alterada de las fuentes originales de «Edipo», pero va a ser en este momento cuando el discurso de la obra da un giro radical recuperando el pulso desconcertante de la primera parte, pulso que el autor aprovecha para cuestionar el mito. Desde el fondo del escenario surge la Esfinge, una escultura de bronce que lentamente va saliendo de entre las rocas acompañada de efectos especiales,

sonoros y acústicos. Más que una bestia mitológica, por la descripción que hace el autor, parece una nave espacial, y así es en realidad ya que la Esfinge es una obra encargada por la propia Yocasta a los ingenieros del ejército. Ingenieros que han sido liquidados sin escrúpulos para que nadie pueda enterarse del engaño y que a su vez serán utilizados como las primeras víctimas heroicas que lucharon contra la demonia. Todo es una manipulación matemática de una Yocasta consciente de que no importa que sea falsa la Esfinge ya que el pueblo la tendrá por cierta. Nada se escapa a sus manos impregnadas de una codicia bastante usual en los hombres que gobiernan. Yocasta se prepara introduciéndose en el cuerpo de la Esfinge tecno-divina, cuando aparece Edipo.

El joven es interrogado por Creonte de un modo violento a causa de su oficio de perro policía del estado. Un diálogo breve pero lleno de giros ingeniosos por parte del virtuoso Edipo con la palabra, sirve de presentación de este joven más hábil con la lengua que con la espada, que se libra de Tiresias y Creonte con la facilidad que le permite su inteligencia y se lanza frente al rival más temido por el pueblo y por él mismo, la Esfinge.

La escena de Edipo con la Esfinge se presenta con una melodía que emite el aparato mitológico, una melodía que recuerda a las sintonías que anteceden a las grandes finales de los concursos televisivos. De hecho el encuentro con la Esfinge tiene la huella de los diálogos más ingeniosos de la época áurea. Estamos ante el duelo de los amantes de *El perro del hortelano*, mezclado con un cuestionario de concurso televisivo. Ironía que se hace explícita en un momento de la entrevista en la que Edipo utiliza el esquema de esos concursos para mofarse de la Esfinge, siempre quedando por encima de ella y dejándola en ridículo. La ironía de Edipo está cargada de un humor ácido y lleno de crítica a las formas que tiene el poder de dominar mediante sistemas capciosos que arrinconan al débil. Pero Edipo no es débil, quizá porque no teme a la Esfinge, y quizá no la teme porque a pesar de su habilidad mental para hacer juegos de palabras que le salvarán la vida, en el fondo ignora que su victoria será también su derrota, y el trofeo su castigo.

El «ensayo dramático en dos partes» termina con la coronación de Edipo tras un largo pugilato verbal con la Esfinge-Madre. Un final para una historia que no termina ahí, todos sabemos que en este

cuento el rey y la reina no acabaron felices. En esta segunda parte José Ricardo Morales mantiene el pulso de aquellas frases incompletas que en la primera parte emitía Carpi, frases inacabadas con una posible continuación, pero en definitiva, frases rotas de las que nunca sabremos con certeza cómo hubieran concluido. *Edipo reina* termina aquí, su final es éste. La revisión de la tragedia llega a su fin dejando campo abierto a nuevos Edipos que vaguen despistados por los caminos.

Y volviendo a la teoría de ese personaje-conciencia que planteaba al comienzo, concluir diciendo que quizá ese Dios sin boca o extraterrestre no sea más que una masa informe hecha de hombres y mujeres que fluyen como una conciencia parecida a los dioses, en espera de señales que den alguna pista de lo que el futuro nos depara, porque aunque nos digan cuál es el final (¿la muerte?), en el fondo no sabemos si la historia continúa o no, y quizá ello sea lo que nos produce un miedo atávico, un miedo que nos arrastra a inventarnos dioses y extraterrestres que nos envían señales desde el más allá.