

VIVIR: un cruce de decisiones

Con una mesura y una contención admirables, pero también con una gran intensidad dramática y con una deslumbrante fuerza poética Vicente García Campo nos presenta en *El cuaderno de Elisa* la relación entre dos personajes, en la que se abordan, como diría Antonio Machado, “los universales de sentimiento”. Al igual que en *Luz difusa*, la capa más aparential de la obra deja ya entrever otras profundas y diversas capas, que son las que en definitiva nos constituyen como seres deseantes y pensantes.

En esta acción dramática se unen, se separan y se cruzan los deseos de Alberto y de Elisa con una estructura y con un ritmo equiparable al de las obras musicales del Barroco, en las que las melodías comienzan y se persiguen indefinidamente. La música desempeña un papel capital en esta pieza, y en concreto, la melodía *Para Elisa* de Ludwig van Beethoven.

El deseo más poderoso en los humanos -y, por lo tanto, en Alberto y Elisa- es el amor. Platón definió ya el fenómeno amoroso como la “expresión del deseo de aquello que nos falta”, y García Campo redefine este proceso y afirma por boca de Alberto “que todos deseamos aquello que hemos perdido”. El deseo, es probablemente el término con mayor presencia en la obra, y las palabras citadas de Alberto constituyen una parte de la respuesta a la pregunta de Elisa sobre aquello que desean las golondrinas. Su compañero le contesta: “Desean lo que ya no tienen”. Se trata, por tanto, de una nueva definición de la concepción clásica del amor y del deseo, que Rodríguez Marín recogía en su *Cantos populares* e interpretaba con singular maestría el tristemente desaparecido Enrique Morente: “Deseada una cosa/ parece un mundo/. Luego que se consigue/ Tan solo es humo”.

En una acción dramática en la que las palabras y los deseos van y vuelven, se cruzan y se encuentran, resultan muy pertinentes las referencias a las golondrinas y a los magníficos versos de Bécquer citados por el dramaturgo “*Volverán las oscuras golondrinas en tu balcón sus nidos a colgar...*”. En este diálogo intertextual que estructura *El cuaderno de Elisa*, el texto se vuelve un mosaico de citas, un diálogo con otros textos, como diría Julia Kristeva, y si el giro circular de la pieza dramática se ajusta a esa ida y vuelta

de las golondrinas expresada en la rima LIII de Bécquer, con esta rima, a su vez, establece un diálogo intertextual la composición que incluye Augusto Ferrán en *La Pereza*: "*Las golondrinas ya vuelven/ y se irán y volverán/ ¡Y tú la misma de siempre!*" (A. Ferrán, *Obras Completas*, Madrid, La España Moderna, 1893, nº 55). Como es sabido, *La Soledad* de Augusto Ferrán lleva un famoso prólogo de Gustavo Adolfo Bécquer, en el que define su concepción de la poesía, y constituye uno de los textos fundamentales de su preceptiva literaria.

El deseo y el amor en la pieza de García Campo, y en otras muchas obras, establecen una relación de semejanza e incluso de identidad con la muerte. *La destrucción o el amor* es el título de uno de los excelentes poemarios de Vicente Aleixandre, en el que la o, como se ha señalado, no tiene un valor disyuntivo sino identificativo, es decir, el amor es igual a la muerte. Para Freud, la dialéctica de la naturaleza humana surge del enfrentamiento del *eros*, el instinto de vida, y del *thanatos*, el instinto de muerte. Lacan y otros investigadores posteriores han revisado estas teorías de Freud, y en esa línea, resultan especialmente interesantes las consideraciones de Marguerite Duras en *El mal de la muerte* (Barcelona, Tusquets, 1996) y la interpretación que de este libro lleva a cabo Maurice Blanchot en *La comunidad inconfesable* (Madrid, Arena Libros, 2007).

En la obra de García Campo, las golondrinas, el cuaderno, la gotera, la lluvia..., aparte de su carácter denotativo, tienen un valor simbólico, y, en este sentido, el escorpión, según nuestra hipótesis conjetural, es un símbolo de la muerte, como lo es la víbora en *La Celestina* de Fernando de Rojas, una obra protagonizada también por los personajes del amor y la muerte. En el prólogo de esta obra se cita la sentencia de Heráclito: *omnia secundum litem fiunt*, corroborada, según el propio autor, por las palabras de Francisco Petrarca: *Sine lite atque offensione nihil genuit natura parens* ("Sin lid y ofensión, ninguna cosa engendró la naturaleza, madre de todo") y, con un papel semejante al del escorpión en *El cuaderno de Elisa*, se representa a la víbora en la obra de Rojas: "La víbora, reptilia o serpiente enconada, al tiempo del concebir, por la boca de la hembra metida la cabeza del macho, y ella con el gran dulzor apríetale tanto que le mata, y, quedando preñada, el primer hijo rompe los ijares de la madre, por do todos salen y ella queda muerta y él cuasi como vengador de la paterna muerte".

Con la muerte y con el paso del tiempo se relacionan igualmente la *gotera* y la *lluvia*, ambas con un destacado papel. La *gotera*, en esta sinfonía que es *El cuaderno de Elisa*, contrapuntea, con su ritmo magnífico, los momentos clave de la acción. La gotera va marcando los tiempos que Elisa se ha impuesto en una vida, en la que ya ha fijado incluso el tiempo de su propia muerte. La gotera marca el ritmo de las horas, de esas horas que, según Quevedo, todas hieren y la última mata. La gotera nos recuerda, como diría Caballero Bonald, que "somos el tiempo que nos queda" y es el recuerdo de que cada vez nos queda menos tiempo y la constancia de que solo los sueños muertos permanecen como nuestros compañeros. Estas ideas las ha expresado de manera estremecedora el poeta Félix Grande a su gran amigo Paco de Lucía -los dos convocados recientemente por la muerte-, en el poema titulado *La gotera*: "Una gotera. Una gotera hay en mi casa/ en esta rara noche de música y de adiós./ Y en esta seguiriya que me hiela y me abrasa/ veo el rostro de la nada como un golpe de tos. /(...) Todos mis sueños muertos se acuestan a mi lado/y esta gotera sigue rezando sin cesar./ Hasta el renunciamiento me dejó abandonado./Se han ido lejos hasta mis ganas de llorar".

La gotera marca el rumbo de una temporalidad no lineal sino paradójica, por utilizar un recurso empleado en el cine por Thóodoros Angelópoulos, en esta pieza de García Campo, que presenta la plasticidad propia de un filme. El cine ha conferido un ritmo poético a la lluvia, que desempeña otro papel protagónico en *El cuaderno de Elisa*. La lluvia moja el cuaderno de la protagonista y lo impregna de un valor especial. En la película *Blade Runner*, el replicante Roy Batty, antes de morir, le dice a Deckard, mientras llueve: "Todos esos momentos se perderán en el tiempo... como lágrimas en la lluvia". Es lo que, de otra manera, están diciéndose continuamente Alberto y Elisa en el decurso de la acción dramática.

En relación con la estructura de la pieza, el propio dramaturgo ha declarado que tuvo la primera intuición de la misma cuando acudió a una clase magistral sobre *Sherezade*, de Rimsky-Korsakov. En ella el musicólogo Ramón Costa mostraba cómo el comportamiento de la melodía seguía una línea que era perfectamente intuitiva para cualquier persona acostumbrada a un diagrama cartesiano. Así se apreciaban con claridad meridiana cómo el compositor preparaba los "clímax" de la melodía y cómo todas las líneas de fuerza se dirigían y concentraban hacia el final. La vida es una sucesión,

un cruce de decisiones. Pero esas decisiones ¿son irrevocables? ¿No hay forma de volver atrás y corregir, como hace el don Juan Tenorio de Zorrilla, de *Volver a empezar*, de volver cada primavera como hacen las golondrinas? Si con anterioridad se ha hecho referencia a los aspectos filmicos y a la música, la banda sonora de la película de Garci contiene el Canon de Pachebel, con lo que ya le estamos dando vueltas otra vez a la estructura cíclica de la música del barroco. Pues, cuando escuchamos ese Canon de Pachebel, ¿en qué más puede pensarse si no es en volver a empezar, una y otra vez?

Así, esa primera intuición mecánica señalada se convirtió en una estructura de espiral que debía desenrollarse por un único extremo. Este extremo no es otro que la posibilidad de volver a empezar, de un libre albedrío *sui generis* que esté en la mano del personaje. En *Jacques el fatalista*, Diderot desconfía de aquellos que, en su época, creían en el determinismo, de aquellos que piensan que todos los aspectos de su vida están recogidos en un libro ya escrito. Mircea Eliade, en *El mito del eterno retorno*, también rechazó el determinismo y los procesos que parecen inevitables. Estas ideas están en el trasfondo de *El cuaderno de Elisa*. Elisa escribió su destino. Sí, pero se siente tan esclava de él como si su destino lo hubiera escrito un funcionario de Satán. De Satán pasamos al infierno y del infierno a la *Divina Comedia* de Dante. Al terceto final: “Al amor que mueve el sol y las estrellas”. En *El cuaderno de Elisa* el amor no solo mueve el sol y las estrellas sino que los une porque “para el amor” como dice Alberto “no existe el tiempo”.

Sobre lo cíclico -presente ya en Pitágoras, en Heráclito y en otros autores- encontramos en *La Gaya Ciencia* y en *Así habló Zaratustra* de Nietzsche interesantes reflexiones, que han sido revisadas por Gilles Deleuze y Gianni Vattimo. Por su parte, Borges en *Historia de la eternidad* se refiere a “La doctrina de los ciclos” y “El tiempo circular”, y en *La insoportable levedad del ser* de Milan Kundera es una de las ideas fundamentales.

Este asunto en *El cuaderno de Elisa* presenta más analogías, sin embargo, con las tesis de los citados Deleuze y Vattimo, y uno de sus muchos méritos radica en haber logrado representarlas escénicamente en el discurso y en el comportamiento de los dos personajes. Dos personajes que desarrollan toda su potencialidad dramática en un espléndido discurso dialogal desmintiendo, por

otra parte, las tesis de Mijail Bajtín sobre la ausencia de dialogismo en el teatro, revisadas ya por Javier Huerta Calvo y María Ángeles Grande Rosales.

La obra de García Campo está repleta, por tanto, de profundas reflexiones filosóficas y literarias y en ella descubrimos referencias a todo lo que constituye el sentido y el sinsentido de la vida.

Junto a las referencias al *Carpe diem* de Horacio, y a elementos lúdicos como el juego, encontramos los asuntos citados de la gotera, del escorpión y de la muerte. Y todo ello con un discurso electrizante, con un ritmo trepidante, que en ocasiones -y para resaltar precisamente el dinamismo del diálogo- recurre a la deceleración de los adverbios en *-mente*, como el *terriblemente*, repetido al menos cinco veces por Alberto, y cuyo aprovechamiento y “valor poético” ya analizó magistralmente Alarcos Llorach en la obra de Blas de Otero.

García Campo tiene muy en cuenta que el discurso teatral es una acción esencialmente pragmática, en la que están involucradas las funciones de la enunciación y la apropiación de la materia discursiva por la escena. En relación con ello deben considerarse las observaciones perfectamente señaladas en las didascalias y en los propios discursos de los personajes, que en muchos casos constituyen actos claramente performativos.

El discurso teatral -textual y escénico- constituye una actuación, en el sentido asignado a este término por Chomsky, es decir, una puesta en escena de todas las virtualidades y potencialidades escénicas, tanto si identificamos al sujeto del mismo con el autor, o con los personajes, como si ampliamos esta función a todo el equipo de producción y de realización.

García Campo atiende ya en su texto a todas estas potencialidades y proporciona constantemente claves no solo para la comprensión y recepción del texto sino también para una correcta interpretación.

En suma, una magnífica obra de arte de un joven dramaturgo ya consolidado.

Francisco Gutiérrez Carbajo

Catedrático de Literatura Española

Académico Correspondiente por Madrid de la Real Acadèmia de Bones Lletres.