



**ABEL GONZÁLEZ MELO, «Mapa de la desolación y la
belleza», pròleg a *Ficciones (2000-2011)* de Sergio
Blanco. Arola Editors / TNC, 2020.**

«¿En la helada diadema de la muerte
va la inmortalidad con mudo vuelo?
¿Está la claridad en el abismo?
¿Se ve, en su fondo misterioso, el cielo?»
(Luisa Pérez de Zambrana,
«La noche en los sepulcros»)

1

Al reconocimiento unánime que la dramaturgia de Sergio Blanco viene acumulando en años recientes alrededor del mundo, se suma *Ficciones (2000-2011)*, justo en la temporada en que el Teatre Nacional de Catalunya dedica un ciclo a su obra. Supone un honor y una responsabilidad dobles presentar este libro. Primero, porque la producción de este autor y director franco-uruguayo se ha ido imponiendo a escala internacional con tanta calidad como justicia, al punto de que es ya un nombre imprescindible de la escena actual: la revolución que en materia dramática ha

significado su poética de la autoficción marca un antes y un después en el concepto de la teatralidad contemporánea. Segundo, porque desde hace bastante tiempo me une a Sergio una hermandad entrañable, basada en el cariño, el respeto y la admiración a su obra y al ser humano que él es.

Las páginas que siguen son el testimonio de mi encuentro con los ocho textos que este volumen, por vez primera, reúne: *Slaughter*, *.45'*, *КИБ*, *Opus Sextum*, *diptiko (vol. 1 y 2)*, *Kassandra*, *Barbarie* y *El salto de Darwin*. La selección es acertadísima: fueron escritos en un arco de doce años, aparecen ordenados cronológicamente, van desnudando las claves de la evolución del dramaturgo y proponen, de conjunto, un viaje deslumbrante a través de su *ars poetica*. Curiosamente resultan también ocho obras de su autoría que Sergio no ha dirigido, las que anteceden a la etapa en que ha estrenado sus aclamadas autoficciones: *Tebas Land*, *Ostia*, *La ira de Narciso*, *El bramido de Düsseldorf* y *Cartografía de una desaparición*. Aunque escrita durante el primer período, *Kassandra* pertenece también al segundo, toda vez que inaugura sus resortes conceptuales.

Antes de penetrar en este universo, permítaseme adelantar

tres nociones indispensables.

Resulta fascinante la inquietud que despierta el teatro de Sergio: esa forma magistral en que las zonas del discurso van resonando unas en otras y generan una arquitectura de ecos superpuestos entre la realidad y sus simbolizaciones. No es fácil lograr algo así: se requiere mucho dominio técnico y una enorme concentración en el proceso creativo para ir diseñando a medida la caja de resonancia, para que los puentes entre individuo y poder queden orquestados en ficciones particulares. Evitando la generalidad y el subrayado. Huyendo de la obviedad. Tal recurso eleva las historias del dramaturgo desde el plano base del argumento hacia una dimensión política que admite, en su polifonía, sucesivas semantizaciones. En un nivel superior, esa misma clave aglutina toda su producción dramática y la convierte en un complejo mapa de arterias que se cruzan y contaminan sin cesar.

Es perceptible, asimismo, una delicada e incansable experimentación con el lenguaje. Sergio es un conocedor profundo del español y el francés —entre los que ha vivido—, y en general un amante de las lenguas y de la comunicación a través del verbo. Sus títulos y sus

parlamentos dejan clara la devoción por una Babel perdida que este teatro vuelve a poner en órbita. Busca el conflicto en la recombinación de alfabetos y caracteres: a menudo la sintaxis marca el límite entre lo humano y lo bestial. Crea auténtica poesía visual para el lector, entrelazando grafemas y geometrías sobre el lienzo de papel.

Deconstruye los sintagmas y los rearma por contraste plástico o sonoro. Tal ejercicio de ruptura permanente, más o menos disimulado en el plano formal de la escritura, proyecta el valor de la palabra como reservorio de un mundo fracturado, herido, apocalíptico, pero sublime en su esencia.

Por último, se hace evidente una erudita vocación de monumentalidad, apoyada en un sólido sistema referencial que parece observar la Historia a través de un caleidoscopio o de un panóptico. Conviven aquí el imaginario judeocristiano y el grecolatino, lo profano y lo sagrado, la filosofía y la religión, las ciencias naturales, exactas y jurídicas, la literatura y las artes... Sergio hace de la humanidad su quirófano y disecciona ese *continuum* con el bisturí de lo contemporáneo: se ata a sí mismo sobre la camilla, hiende su propia carne. Ahí radica la mayor virtud

de este corpus: su viaje de lo íntimo a lo universal. De las tinieblas a la luz. Del yo al tú. El dramaturgo se sirve del teatro como herramienta para hablar al oído y perturbar el alma del que está enfrente. Los grandes temas que estas obras iluminan, sus brillantes estructuras, el soberbio trazado de sus personajes, la singularidad de sus dispositivos escénicos, todo ello es pretexto para reescribir la desolación y la belleza del otro.

2

Recuerdo perfectamente el día en que Sergio Blanco me regaló mi ejemplar de *Slaughter*. Acabábamos de vernos por primera vez en el café del hotel Colina. Era asfixiante aquel verano en La Habana pero, entre charlas y risas, el tiempo se nos iba volando. No habían pasado dos horas y ya me parecía conocer a Sergio de toda la vida. De pronto el camarero subió el volumen del televisor: una bomba acababa de ser arrojada sobre el Líbano.

Por debajo del diálogo casi naturalista de *Slaughter* va colándose el magma del misterio que rodea el dolor, la secuela del daño, la opresión y la esperanza de personajes que tienen «mercurio en lugar de sangre dentro la cabeza».

Ese margen de indeterminación permite el reciclaje de los tres caracteres dentro del ámbito dramático, sin que quede claro cuándo empieza el delirio de la mente y cuándo lo real. Lo real está en la construcción de ese delirio, no en objetivarlo. Lo real es el palimpsesto en que se convierte la mente de Él, que puede recibir las visitas de su amante Lea pero también inventarla como confesora. Y que consigue armar al Soldado como su otro yo, trauma remoto, pesadilla a exorcizar, trozo de sí mismo que la soledad desata, piltrafa hallada en un parque o corriendo por los pasillos del edificio incendiado: digno merecedor de un estrangulamiento con los cordones de las botas que él mismo hace lamer. Muy sutilmente el autor va haciendo explícita la perspectiva interna hasta sumergirnos por completo en la mente de su protagonista, en la necesidad de recordar y en la obligación de olvidar para sobrevivir.

Si dirigiera esta obra conseguiría dos actores gemelos para que interpretaran al Soldado y a Él. No me explico de otro modo el cuadro «Tarde», tan excitante a nivel sexual, tan provocador. El impulso domina el acto de sumisión al cuerpo, a la orden militar: «No es fácil detenerse una vez que se presiona el gatillo». Ética y sexualidad

pervirtiéndose. Con gemelos en escena la relación se volvería doblemente incómoda: la lastimadura galopante en los planos físico y mental se la estaría ejerciendo el propio Él como resultado de su bombardeo interno, aunque con la certeza de que el daño llegará solo hasta un punto pues «nunca hay que exterminar del todo al adversario».

De la tradición clásica extrae el dramaturgo el fervor por el monólogo, estructura con la que no ha dejado de experimentar en su creación y en su labor académica.

Slaughter está llena de lúcidos monólogos: la enunciación de frases cortas genera un ritmo trepidante. Desde esa urgencia del lenguaje se componen las imágenes de los relatos sucesivos, que por ello mismo son pura dinamita: la sensación de bajar mientras se sube, un bebé amamantado por un cadáver, un cerdo que se excita al otro lado del teléfono solo cuando escucha insultos... Un soldado recién llegado de la guerra que mastica la carne hasta sacarle el jugo, luego la escupe, y termina arrancándose los ojos con un tenedor ante sus padres: imagen que, de algún modo, prefigura lo edípico de *Tebas Land*. El monólogo es el espacio para adentrarnos en el origen del mal —la violación de una niña y la impunidad del violador, repetidas aquí y

allá— y en la expiación de la culpa a través del relato. Es el ámbito de la soledad compartida, la búsqueda de un asidero, un oído, un órgano con el que desahogarse. Frustración sartreana ante la imposible soledad absoluta y enigma beckettiano de búnker no domesticable, que el afinado juego con la frecuencia enfatiza «como si todo esto ya hubiera pasado. Ya lo hubiera visto. Como si todo fuera una segunda vez. Como si repitiéramos las mismas cosas».

La guerra y sus residuos para que el primer mundo coma, se cepille los dientes, tenga los mercados abastecidos. La guerra como uranio que esteriliza la región y malforma al feto. La guerra como asepsia posterior a *Mein Kampf*: mecanismos refinados y silenciosos que ya no exterminan con gas ni campos de concentración. «Una cuestión de camuflaje» porque «hoy en día es posible desatar guerras limpias y silenciosas». *A perfect slaughter*, una masacre que se nos va suministrando a cucharadas sin que nos demos cuenta, una pócima pactada desde las esferas del poder y dirigida a los nuevos terrenos de exterminio: «Por eso cuando estoy arriba solo pienso en deshacer al que está abajo. En aplastarlo. Nada más. Un simple vicio profesional que persiste». Lúcido retrato del universo

armamentista y la crisis nuclear que siguen nutriendo a los hambrientos medios de comunicación.

Todo ello es dramatizado, en el tercer acto, mediante el recurso de la teicoscopía, tan caro a los trágicos griegos, aquí actualizado con ironía: Lea y Él narran a dos voces el apocalipsis de la ciudad que ven, a un tiempo, por la ventana y por la pantalla del televisor. Arde Nínive, sobre cuyas ruinas se asientan las bases militares de Mosul. Arde la humanidad, ya sin un Jonás que proclame su horror. Ellos miran y relatan para el espectador que hará de las palabras sus ojos. Porque para Sergio todo está en la mirada, en los sucesivos filtros —humanos, tecnológicos— de la observación. En *Slaughter* debuta la agonía de la mirada vigilante, que regresará obsesivamente a su obra: «La cámara estaba ahí. Con eso alcanza. Eso ya es suficiente para inquietarlo a uno. Para intimidarlo. [...] Uno siempre entra en el campo visual del lente. Siempre está siendo visto. En todo momento».

Y allí nos encontrábamos, frente al televisor del café. Asistiendo al espanto, como sus personajes, a través de una pantalla. Mientras escribo estas líneas, nuevas bombas caen sobre Siria.

3

No sé si he leído una tragedia contemporánea tan asentada en la tradición y tan viva en su esencia como *.45'*. Con cuánto calibre edifica Sergio Blanco un género tan complejo. Entreveo en su recorrido de herencias una inmersión, escalonada y metódica, en la génesis del drama. Un viaje a la semilla que lo hace atravesar —redescubrir, reinterpretar— las maquinarias compositivas de cuatro de los más grandes trágicos de Occidente.

Toda la prótasis de la obra —escenas I y II— está planteada como en Ibsen: se van introduciendo los personajes de la periferia al núcleo, se marcan las distancias entre ellos y se nos hace partícipes de un misterio que no se revela aún. Se van dibujando las capas de la mezquindad y quedan claros los bandos: siervos y servidos, una separación que compone el carácter, la necesidad de fluctuar de uno a otro bando para alcanzar una venganza, unos billetes, un asesinato impropio o un poco de felicidad que salve el pellejo, satisfaga el deseo de sangre, aniquile al enemigo. Es también la expresión del duelo generacional, y pensamos —aquí aún inocentemente imaginamos— que se trata de un padre

queriendo legar lo mejor a sus hijos.

Enseguida, en la epítasis —escenas III y IV—, comienza a desplegarse el verdadero yo de los personajes. Se expresan en pequeños grupos, con dominancia de los duetos, y terminamos de conocer la raíz del impulso con amplios testimonios. La impiedad tiene dos caras: la compulsión por matar o por cobrar. Ambos casos suponen la aniquilación del sujeto, la estandarización del mal, la normalización del atropello: la devaluación de la vida. «Está más protegida una perla en la vitrina de una joyería que cualquier vagabundo que duerme acorralado contra un muro». El trasiego de los cuerpos, la vanagloria ante el asesinato, la premeditación como moneda de cambio hacen del nudo de .45' una férrea locomotora, matizada por la blancura de esos guantes que evitan la mancha de las huellas dactilares, por el enfrentamiento del padre y el hijo, por la develación de los secretos que en la trama van colocándose con portentosa sagacidad: el incesto oculto, el fantasma del fratricidio, el falso matricidio, el vástago no reconocido... Componendas que son, sobre un susurrado adagio de Beethoven, la mejor huella de Schiller en Sergio.

Llegamos así a una catástasis perfecta —escenas V y VI—:

una acumulación de infamias que viene gestándose desde el origen, un estallido que no parará. La nueva orden de muerte desata la ira de la naturaleza —no caben dioses aquí—: si un monólogo da escalofríos es el de Ulrich explicando la razón de esa orden ante el matarife que no emite sonido. Están tan bien sembrados estos témpanos de hielo que uno admite el espanto del comportamiento, los motivos inconcebibles en la mente podrida de un padre capaz de tantas cosas por proteger qué, legar qué, a quién. VI nos aparta por única vez de la elegante sala de tiro e introduce la sustancia metadramática: cuando en su delirio Basilio lee fragmentos de las acotaciones, se reconoce sujeto a un destino superior que lo guía y contra el cual intenta rebelarse. En ese rincón, ante ese «telón de hierro que tienen los teatros», la generación más joven se masacra y hace honor así al legado paterno. Un imperio que se edifica gracias a la puntería de sus asesinos. Solo pueden compararse estas secuencias con Shakespeare, con esa cascada de desolación que sus protagonistas propician.

Tiene *La Virgen de los cardos* de Raffaello Sanzio la cualidad de ser apacible y siniestra a un tiempo, como la

catástrofe —escenas VII y VIII— de .45'. La mano de la mujer ¿acaricia o está a punto de apuñalar? con la ramadaga la espalda de su hijo. Todo el horror ha sucedido y toca purgar la culpa. No para de llover: no hay piedad para Ulrich por más dinero que tenga, por más indulgencia de un cardenal que, si nada vale, puede concederlo todo, incluido el perdón celestial. La multinacional Richter & Havers es también un espejo del orbe, bañado en charcos de sangre, en hambre de negocios virulentos que gravitan por encima de los mortales obreros que somos. Las aguas parecen serenarse pero en el corazón del padre hay densidad, hay miseria: falta paz. La aparición del mendigo ante los rostros petrificados e indolentes de siervos y servidos es la más noble metáfora de la obra: un mundo que decide mantenerse ajeno al dolor. Bella fábula circular que el dramaturgo cierra con el regreso del centro a la periferia. Una conmoción que me hace pensar en aquel final de Eurípides cuando el héroe ha muerto y el criado solo puede vomitar sus despojos.

La cuestión de la mirada vuelve a ser vital, y no solo porque los personajes sientan que el otro «puede ser alguien que mandan de arriba para vigilarnos». La minuciosa

descripción del dispositivo escénico aclara que hay «tres espacios netamente delimitados por grandes mamparas de cristal antibalas [que] van del techo hasta el suelo y están equipadas de puertas corredizas», con la particularidad de que de la sala de tiro «solamente vemos la parte en la que se ubican los tiradores, pero no alcanzamos a ver los blancos ya que estos están fuera de escena». El autor nos coloca en desventaja con relación a la diana: vemos al ejecutante pero no a su objetivo. La dinámica mostrar/ocultar seguirá el patrón clásico: en el tiempo latente de las elipsis y en los espacios contiguos ocurrirán los crímenes, salvo la excepción de VI, donde se nos enfrenta cara a cara con la atrocidad.

Si *Slaughter* ya miraba con cierto sobresalto la masculinidad, aquí la noción cuaja de manera radical. Este es el reparto más extenso del dramaturgo: diez personajes, todos hombres —las mujeres son solo objetos para el sacrificio. Padres e hijos varones: una intrincada relación que atraviesa la producción de Sergio. La humillación recibida por el progenitor se vuelve asco: un personaje que no sabe de dónde viene, otro que fue engendrado por violación, alguien para quien la paternidad significa solo «la

transmisión de un montón de cromosomas y capitales».

Cuando leí por primera vez *.45'*, hace más de diez años, entendí que solo rehabilitando a los maestros puede uno escribir. Acaso estemos rehabilitándolo todo siempre, recomponiendo en cada texto nuestra frustración por no ser tan felices como un día alguien nos dijo que podíamos ser. Acaso vayamos intuyendo la muerte porque en la vida, como Jeremías desde su silla de ruedas, cada vez vemos más huesos y cenizas.

Durante mi primera visita a Uruguay tuve como anfitriones a Liliana Ayestarán y Héctor Blanco, los padres de Sergio. Fueron jornadas entrañables: viví en su casa, junto a la Rambla, dormí en la habitación de su hijo y me trataron todo el tiempo como al benjamín al que hay que mimar. Un día en que caminábamos bajo el tímido sol del agosto montevideano, le comenté a Héctor lo inquietante que me resultó descubrir que Sergio le dedicara precisamente a él *.45'*, una obra que se ensaña tanto con la paternidad. «Ahora que lo mencionás», me dijo, «es cierto que con la figura materna suele ser benevolente. Me sé de memoria ese parlamento de Evard: Ningún niño tira a propósito contra su propia madre, puede hacerlo contra su padre,

pero contra su propia madre, nunca». Pensé en papá, en su muerte prematura, en todo aquello que me llevó a escribir *Chamaco*. Héctor puso las dos manos sobre el bastón, se mantuvo en silencio unos segundos y concluyó: «Así son los hijos. Nos entierran para resucitarnos».

4

Mi madre terminó de leer *KIEB* y se echó a llorar desconsoladamente. La abracé fuerte, le brindé un vaso de agua, pero no había forma de que contuviera el llanto. Cogió papel y lápiz y se sentó a escribir. Sus manos se movían como si acariciaran las hojas, mientras las lágrimas se iban secando: así toda una tarde. Al terminar, dobló el papel y lo puso dentro de un sobre. Me pidió la dirección de Sergio en París y la anotó por fuera. Le pegó un sello, salió a la calle y echó la carta en el buzón de la esquina. Abrió la puerta de nuevo, se detuvo en el umbral y me dijo: «Qué bueno que siempre vuelves».

Volver es una experiencia que emociona cuando se está lejos. Es un estado de ilusiones que mueve al espejismo. Una necesidad remota de recorrer paisajes idénticos a los que el cerebro guarda, y un impulso que se autodestruye

cuando pasa de aspiración a hecho. Porque todo lo que se ha estado esperando es diferente. Porque todo habría seguido su curso aunque uno no volviera.

Desde hace doce años no paro de hacer maletas. Vivo entre dos lugares, por eso siempre estoy abandonando uno y volviendo a otro. Inconscientemente, en ambos dejo cosas no terminadas: relaciones detenidas, cabos sueltos, fantasmas inconclusos del furor y la alegría... Las dejo a sabiendas de que en el futuro me costará volcarme otra vez, recuperar el cariño, repasar qué faltó. Lo sé y las dejo, aunque me angustie. Las dejo para volver.

KNEB es posiblemente la obra más dolorosa de Sergio Blanco. Y a la vez, por contraste, la más bondadosa con la vida. «La falsedad o la veracidad no tienen que interesarnos, no cuentan para nosotros, son dos palabras que no quieren decir nada, no hay nada que entender», dice la madre al antiguo preceptor, antes de su salida triunfal e imperturbable. Una obra del sufrimiento como sendero y pozo final, pero también como experiencia convertida en coraza para espantar la soledad. La soledad de volver y destaparse los ojos, ¿o seguir jugando al ciego? Es lo que focaliza una trama segmentada en escenas

académicamente inobjetable dentro de cuatro actos, tres días, un espacio único y una línea de acción monstruosa e imparable. «Pensé que en usted podía haber algo distinto», replica Tavio, sobreviviente del marasmo donde se hallan confinados los otros: bastaría con que huyese, pero la decepción y la culpa, también la cobardía, lo conducen a lo más alto del trampolín.

En un calor tan infernal como el de los tres primeros actos de *KIEB* leí esta historia hace años. No quise poner el aire acondicionado, sino desvelarme y andar a tientas por la casa como los personajes por su mansión llena de cuartos clausurados. No cené hasta no cerrar el libro, y al cerrarlo entendí que había algo después de la lectura: un agotamiento que me conminaba a desaparecer, junto a la satisfacción por la suerte de ser distinto a los Badenweiler. Ese nombre, Badenweiler, que recuerda el de aquel balneario en la Selva Negra donde, hace más de un siglo, Chéjov terminó sus días en compañía de su esposa. Distinto a ellos, sí, creía. Sin alcohol, sin drogas, sin discusiones, sin órganos amputados.

Pero hoy, después de ver a mi madre llorar, he vuelto al texto. Y no, no soy tan distinto. No digo con ello que

nuestras biografías familiares se parezcan. No sugiero una coincidencia en el hecho de que mi madre nos haya tenido que criar prácticamente sola a mi hermana y a mí, ni que ser gay pueda compararse, siquiera simbólicamente, con vivir lisiado sobre una silla de ruedas eléctrica, escupiendo la peste que hemos tragado. Hablo de una cosa más raigal. De un modelo de familia pequeña que dejó atrás la obligación de las celebraciones multifamiliares y ha ido sobreviviendo a todas las muertes alrededor, a la infamia y a la tribulación, al desastre natural y humano, y que se ha impuesto resistir ante la debacle, en una sociedad donde la tortura y el odio son el pan diario. Una familia que lo ha hecho como ha sabido y podido, que va borrando sus huellas, no importa si mediante un contrato falso, una inyección de anestesia, una dosis de barbitúricos: sedantes para aguantar, para seguir, para lograr volver. Una familia renaciendo de los lobos que han devorado los cuerpos podridos de Kiev. Esa es también mi familia.

Entre las dentelladas soeces y los actos cotidianos habitan estos seres que, por necesitarse, se atropellan. La canción romántica los enamora pero también funciona como tapadera de los gritos agónicos. Un almuerzo familiar

donde el patetismo combina dosis magistrales de humor, al mejor estilo del autor de *El jardín de los cerezos*, hipotexto de *KIEB* al que Sergio, con meticulosidad de cirujano, rindió homenaje en su centenario. Ráfagas de calma que preparan la combustión del suplicio: un pedazo de grasa atorado en la garganta, un aguijón clavado en el ojo, una lengua llena de vidrios: todo gravitando encima del hijo, como si una fuerza superior se hubiera cebado en él, el único ser que no habla de aspiración o deseo, que tiene enteramente lastrado —a diferencia de los demás— el sustrato volitivo. Su única voluntad es mortificar desde su silla de ruedas. Su única arma.

Y la piscina. Por primera vez en el teatro de Sergio hay escapatoria de los búnkeres de *Slaughter* y *.45'*. Una huida al exterior que conlleva una asfixia perdurable: el aire libre es el infierno. La piscina como centro del drama, referencia constante y, paradójicamente, sitio que solo se puede bordear. Personajes que lo bordean todo, que evitan hablar de los centros, que esquivan encontrar la explicación: Eiren y su teoría. Solo Tavio, para liberarse, salta a la piscina, anticipando aquellas palabras que el marido dirá a la esposa en una escena imposible de *Opus Sextum*:

«Siempre me dijiste que la salvación estaba en el sufrimiento». Será que, de algún modo, la angustia cura.

¿Qué esconde la piscina en su fondo? Cuando dirija esta obra pondré en escena una pecera cuya agua se irá ensuciando a medida que la función transcurre. Los personajes caminarán a su alrededor, tal como indica el dramaturgo. Una estructura cúbica transparente encima de una mesa grande, la misma mesa a la que se sentarán a comer los intérpretes.

El último día de aquel primer viaje a Uruguay, Liliana y Héctor me comentaron que iríamos a un lugar muy especial: el Cerro de Montevideo. Nos bajamos del carro y comenzamos a avanzar junto a amplios muros de vidrio enmarcados en metal, apoyados sobre un soporte geométrico de cemento. Inscritos en el vidrio, ciento setenta y cuatro nombres. «Este memorial recuerda a nuestros detenidos desaparecidos durante la dictadura», me dijo Liliana. Desde la cima del Cerro, a través del cristal, los nombres parecían inscritos sobre las turbias aguas del Río de la Plata, que se extendía apacible a solo unos metros, ladera abajo. «Siempre han dicho que no es un río transparente por culpa del fango, pero no es verdad. Son

aguas rojas porque ahí lanzaron los cadáveres de nuestros hijos, nuestros padres, nuestros hermanos masacrados». Me quedé atónito. «No podemos traerlos de vuelta, pero sí recordar el horror. Este muro y esa piscina de sangre se encargarán de que nunca lo olvidemos».

Entonces abracé a Liliana como abrazo a mi madre. Entendí por qué Sergio le dedica *КИЕВ*. Lo entendí todo.

5

Opus Sextum concluye, luego de *.45'* y *КИЕВ*, el tríptico familiar del teatro de Sergio Blanco. Escritas en años consecutivos, cada una cava un poco más la fosa de la herencia de odio que cada generación lega a la siguiente. Si en aquellas obras el padre y la madre funcionan, respectivamente, como ejes de la trama, aquí son dos hermanos los protagonistas: Ekman e Ivahn, unidos por la sangre de Halvert Teufel, quien desapareció de sus vidas cuando eran niños. Es cierto que tanto en *.45'* como en *КИЕВ* los hermanos poseen relevancia argumental, sin embargo el nexo fraternal en ambas se muestra mutilado a nivel dramático, de manera más o menos explícita.

Dentro de una dramaturgia que no cesa de dinamitar la

figura paterna, *Opus Sextum* representa el nivel máximo de la inclemencia. Todo el vínculo entre los hermanos se estudia desde ese ángulo. La ausencia del padre por tres décadas va ensanchando la brecha entre el idealismo y la bondad de Ivahn, quien busca mejorar las condiciones de los trabajadores de la Compañía Europea de Carnes radicada a orillas del río Uruguay, y el materialismo y la maldad de Ekman, quien insiste en aumentar la producción a toda costa. Ambos han conseguido, pese a sus diferencias, trabajar y convivir, junto a la esposa de este último, en la hacienda familiar ubicada «sobre un dispositivo móvil que girará entre cada uno de los cuadros» y garantizará la visión de los mismos desde distintas perspectivas. Entonces Teufel regresa: nunca sabremos a ciencia cierta por qué desapareció. Si la inclinación primera de Ekman es aceptarlo incondicionalmente, evocando el mandamiento bíblico de «Honrarás a tu padre», Ivahn exige explicaciones que no llegan: Teufel es un extraño fantasma que persigue, a la par, sembrar la discordia y alcanzar la paz. No le basta el perdón del hijo que se lo concede, necesita sobre todo el del que se lo niega.

La culpa al padre aparecía ya en el personaje de Basilio en

.45', atribuida a que «no se desprecian las ofrendas de un hijo». Fundamento del cainismo, la idea se espesa en el presente texto, que no disimula el diálogo con los arquetipos bíblicos de Caín y Abel, por un lado, y el triángulo Isaac, Esaú y Jacob, por otro. Esa regresión al *Génesis* se proyecta desde el epígrafe de apertura: «Y hubo una noche y hubo una mañana: sexto día», justamente la jornada en que Dios creó al hombre. De ese origen parte *Opus Sextum*, cuyo título, indicador de que es el sexto escrito por Sergio —antes de los que este libro reúne, se hallan *La vigilia de los aceros* o *La discordia de los Labdácidas* y *Die Brücke*—, ilumina la circunstancia del día de la creación del género humano. Porque en esta obra, más que en ninguna otra, el dramaturgo viaja a la ontología del ser.

Separado de la hacienda por una gran alambrada, en el espacio latente se encuentran las instalaciones de procesamiento de reses. Los operarios comienzan a ralentizar la producción y ese conflicto invade el ámbito patente y acrecienta la polarización de los hermanos. La revolucionaria visión que Sergio posee sobre el colonialismo y sus devastadores efectos —los

protagonistas parecen ser europeos que explotan la tierra y el ganado en América del Sur— trenza aquí dos vectores. El primero y más evidente tiene que ver con la usurpación y el sometimiento de lo ajeno, con la convicción de que lo autóctono solo vale si es procesado por el usurpador: de ahí la tensión que provoca la separación en clases sociales, «de un lado nosotros y del otro ellos», el hecho de que Hannah se sienta observada e intimidada, las pugnas sindicales de los colonizados por el derecho a la seguridad laboral, a que no quede desprotegido el obrero que pierde un brazo en la faena... Pero en un nivel más profundo, previo y paralelo a este, la colonización aquí la ha ejercido y la ejerce el padre sobre sus hijos: con su ausencia, al borrarse como modelo, o con su presencia, incentivando el instinto de masacre mediante consejos como el que da a Ekman: «Todo está en saber mostrarles los colmillos en el momento preciso. [...] hay que saber morder».

El mayor mérito compositivo de *Opus Sextum* no se encuentra, sin embargo, en esta capa donde los duelos verbales trazan el arco filosófico de la tragedia. La topografía escénica contrasta ese nivel, el de los dieciocho cuadros que soportan el argumento, con tres «cortes»,

término que alude a la interrupción de la trama pero también a la forma en que la res es cortada. Son los momentos en que el autor interviene su texto no solo en el contenido, sino sobre todo en el concepto: dentro de una cámara frigorífica presenciamos el *show* que un Informante, ayudado por dos Operarios, ofrece al Público —personaje aglutinador de todos los espectadores de la función—, que no para de reaccionar con euforia ante el proceso industrial de desollamiento y preparación del animal para el consumo. Aparece así, por primera vez en la dramaturgia de Sergio, la apelación al público, recurso que, con el ajuste de tono que introduce su carga dramática y política, se irá desarrollando hasta hacerse indispensable en obras como *Kassandra* y *La ira de Narciso*.

Podría pertenecer a Ivahn y Ekman, fundidos en uno solo, el cerebro cuya intervención quirúrgica se proyecta durante el *show* que transcurre en estos «cortes», como si el autor nos hiciera penetrar en la cabeza de un mismo ser que únicamente por necesidad del drama aparece dividido en el reparto. Un individuo que contiene en sí la posibilidad de construir el bien o el mal, de aceptar o rechazar la redención, de llevar la cruz del arrepentimiento o

permanecer en el rencor. Si la capacidad de elegir es voluntaria, el cerebro proyectado pudiera ser también el de cualquiera de los asistentes al *show*: se nos está poniendo delante el despedazamiento del animal y lo asumimos como un festín. El carácter publicitario de estas secuencias exagera el espectáculo del consumo: cuanto más sofisticado es el corte de la carne, más ruge el Público. En plena alucinación mediática, Hannah's Dream resulta una caprichosa estilización de la esposa de Ekman, una actualización pop de *Santa Juana de los mataderos* de Brecht: canta la debacle medioambiental enfundada en un lujoso *tailleur* de piel de vaca. Toda esta deriva del *show* contamina la percepción de la línea principal de sucesos al descubrir el fundamento voraz del lucro capitalista.

El momento cumbre de la integración de ambas zonas de la diégesis ocurre cuando el hígado de la vaca se convierte, por traslación escénica, en el del hijo. Los personajes han ido perdiendo cada vez más el estatus humano, se han ido bestializando. Al propio Teufel se lo ve en su delirio «aullando como un animal, como una fiera»: irónicamente, no hay médico disponible y será el mismo veterinario de las reses, de guardia en el matadero, quien lo atienda. Ya en

sus instantes postreros, cuando ha perdido la vista como Edipo y ha vagado como Lear por el desierto de su oscuridad, el padre acepta el plato de caza que le tiende el hijo odiado, haciéndose pasar por el querido. Parece con ello intentar huir del hado que el rechazo a la ofrenda trae: por eso la traga «como es debido» y bendice al hijo que no es, sin saber que Sergio ha afinado la tradición —aquí literalmente reescribe el *Génesis*— y ha recolocado el engaño para que el castigo siempre llegue. A la locura que invade a Teufel sucede un estado de súbita cordura en la ceguera final: el dramaturgo obliga al padre a recuperar la lucidez y a que sea testigo de la ira irrefrenable de los suyos, en un crudo susurro de canibalismo que madurará en *Barbarie*.

Resulta de todo esto un paisaje despoblado de niños: seres que se niegan a traerlos al mundo, adolescentes gaseados en un frigorífico y cuyas actas de vida son falsificadas, jóvenes que pierden a —o provocan la pérdida de— sus vástagos de las maneras más inconcebibles... Valiéndose de peripecias, anticipaciones y resonancias atroces —Ekman cree ver el rostro de su hermano en el del niño muerto, Hannah queda duplicada en el espectro de una

mendiga que acurruca a un bebé—, el autor evita colocar niños aquí. Como si, sacándolos de esta cartografía de climas letárgicos y luces mortecinas, lograra ampararlos. Como si la obra del sexto día pudiera empezar al final de la escenificación de este texto y, al ritmo de las *Variaciones Goldberg* de Bach, la raza humana pudiese ser creada de nuevo.

Conocí a Roxana Blanco también durante mi primera visita a Montevideo. Gran actriz de Uruguay, una de las intérpretes más rotundas que he conocido. Hermana de Sergio. Sensible, hermosa, inteligente como él. Protagonista de una *Kassandra* memorable —dirigida por ese otro hermano que es Gabriel Calderón— y de *Ostia*. Caminé mucho junto a Roxana por las calles de Montevideo. Fuimos al teatro. Nos reímos. Me atreví a pedirle que me llevara a probar un buen bife. «¿Sabés que Uruguay es uno de los mayores consumidores y exportadores de carne de res a nivel mundial?», me preguntó mientras saboreábamos la cena. «Estoy masticando un trozo buenísimo, así que te creo», le respondí. «¿Leíste *Opus Sextum*?». Hice un gesto de negación con la cabeza, sin parar de masticar. «Es una

obra sobre dos hermanos», continuó ella, «y sobre la carne. La carne de vaca. Y la nuestra, la de nuestros cuerpos. Tenés que leerla. Es mi obra favorita de Sergio. Y nos la dedica a Sandra y a mí, sus hermanas».

6

Escuché *diptiko* (vol. 1 y 2) en las voces de actores cubanos. Sergio visitaba La Habana con motivo del Premio de Teatro Casa de las Américas que lo había galardonado, y la lectura dramatizada en esa institución formaba parte del evento. El público atendía la historia en el silencio más absoluto, mientras a mí iba embargándome una tristeza superior. Luego salimos a cenar cerca del malecón, junto a nuestro amigo Ernesto Fundora, y Sergio nos regaló dos ejemplares del libro.

Esa noche en casa, ya con más tranquilidad, empecé a leer el texto mientras ponía en la *laptop* su banda sonora: Perry Blake, Hooverphonic, Aphex Twin, Nat King Cole, John Murphy, Portishead, Pink Martini... En las pausas entre escenas, los paisajes musicales se iban diseminando dentro de mí, me iban impregnando. Son los temas de una victrola imaginaria que estos adolescentes se empeñan en

escuchar, desde la realidad y el marasmo —aquí convertidos en un mismo amasijo de inmediatez—, o que les son impuestos para focalizar un terreno de sus vidas. Itinerario melódico que avanza junto a la retadora ficción de la obra, elogio del fragmento en la estructura externa que halla equivalente en los comportamientos espasmódicos de los protagonistas.

Siempre he percibido una relación muy estrecha, a nivel fisiológico, entre el momento en que la droga entra en la vena y el de la eyaculación. Esa noche *diptiko* (vol. 1 y 2) me sirvió para definir el vínculo: la densidad de la asfixia. Aquí sabemos poco del entorno: no interesan el clima, la hora del día o el sitio preciso donde ocurren las escenas. Es fundamental ese díptico irremplazable de un sujeto con otro, esa necesidad de servirse del otro para hablar de cualquier cosa, inyectarse, sentirse observado, perseguirse, asesinarse. Por encima de la división Outsiders/Insiders —que enmascara el viaje del embrión a la libertad, al deseo, a la muerte, y que compone otra vez una geometría perfecta, a nivel estructural, para el teatro de Sergio Blanco—, vislumbro esa cadena de parejas que se hacen y deshacen en un minuto, esos caprichos



desplazados de la matemática combinatoria, con todo lo que a nivel psicológico tales evoluciones traen consigo, resumidas en la conversión de lo humano en lo animal. La asfixia causada por el choque continuo de probabilidades y la escasez de fijeza. La fijeza del amor perseguida por un chico de dieciséis años como anhelo que culmina en tragedia.

Acaso en la extrema juventud de estos protagonistas, nacidos en la década de los ochenta del siglo pasado, como yo, radique el estado de doble desolación con que terminé esa madrugada. Tras la escucha en público no sentí que la obra fuera tan despiadada. Pero la lectura en privado me hizo toparme, sin intermediación ni apaño, con los recursos que el autor exprime desde el papel. El riesgo constante dentro del cual son ubicados los personajes en el plano literario resulta de notable interés como relato escénico, como proeza a representar. Los emails que se escriben. Los juegos de violencia a que el mercado los expone y que les recodifican el cerebro. Los chats que los acercan más que el contacto directo pero que inevitablemente los alejan. Las armas que tienen para evadirse y convertir en letales. Los fragmentos de guiones

superpuestos de una película que no alcanzarán a ver. La sesión de rayos ultravioletas que no podrán pagar. Los cráneos maternos que sacarán de la tumba... En esos estadios una generación como la mía ha ido creciendo, descubriendo el premio tecnológico y cayendo en su abismo. Esa ciudad donde todo es automático y está etiquetado con marcas falsas queda inscrita ya en el hipotálamo de quienes vamos olvidando, cada día más, cómo escribir a mano o conversar frente a frente.

La propuesta sonora funciona aquí como dispositivo escénico, tan escrupulosamente descrito en las obras anteriores. En *diptiko* (vol. 1 y 2) solo caben las acotaciones exactas, que colocan a los sujetos y van marcando los rincones de la ciudad oscura. El diálogo lo contendrá todo: los instintos más fulminantes, las decepciones más básicas. Un diálogo apremiante, de mundo a punto de acabarse, sin margen a lo explicativo, pura réplica: efecto que consiguen las palabras pronunciadas como zumo de la urgencia. Más que veloz, esta es una fábula de la aceleración: un teatro acelerado que convierte la promiscuidad de las relaciones en un alarido ante el aislamiento. Un escenario abierto que

permanentemente está aumentando su velocidad, su intento desgarrado por salvar a una generación. En ese afán la obra se entrega: las emociones del autor, el retorno a las pulsiones adolescentes, la inmersión en los bajos fondos. Energía de unos cuantos chiquillos enfermos, llenos de deseo súbito más que de ira, a quienes el dramaturgo arroja con sus galas más queridas.

Recuerdo en *Roberto Zucco* de Koltès a La Hermana diciéndole a La Chiquilla, minutos antes de que esta parta al Petit Chicago: «Moriré si me abandonas». Los personajes de Sergio llevan esa cruz desde el inicio, ese no poder superar algo, esa jeringuilla en el brazo, ese tatuaje. Pero lo más poderoso es su inocencia. Sabemos que tienen una fecha de nacimiento y una de caducidad, como los productos que consumen sin parar, y sin embargo creemos que saldrán airosos, que escaparán de esa muerte adelantada y habrá más que un solo sobreviviente de esta masacre juvenil. No escapan. La tragedia es absoluta. Se acribillan sin que importe el *modus operandi*, sin dejar huella, naturalizando el sufrimiento, la traición, el derramamiento de sangre, el *sex-whatever* en bolsas de plástico de los supermercados Today. Sin formularse esa

pregunta aberrante que presiento me haré algún día: ¿en qué parte del cuerpo que nunca conocí surge el amor?

Serían las tres de la madrugada cuando recibí la llamada telefónica de Ernesto. «No he podido quedarme dormido luego de leer *diptiko*», me dijo. «A mí me ha pasado lo mismo». «¿Por qué no salimos a caminar un poco?». Un rato después estábamos sentados de nuevo en el muro del malecón, que no es precisamente el sitio más seguro de La Habana a esa hora. Hablamos sobre la obra y la angustia que nos generó su lectura en solitario. Ernesto es una de las personas más sabias y buenas que conozco, por eso disfruto tanto cada vez que nos reencontramos. Puse *Stan* de Eminem en el móvil. «Esa es mi escena favorita de *diptiko*», le comenté, «cuando se escucha este tema y un muchacho de veintitrés años enseña, a su amante de dieciséis, a matar a un perro». «Pues para mí lo más terrible es la imagen de ese otro perro que devora, al final, el corazón del amante asesinado». Las olas chocaban violentamente contra el arrecife. Empezaba a lloviznar. Enfrente, en los portales de la Casa de las Américas donde esa misma tarde varios académicos e intelectuales habían escuchado el texto de Sergio, dos adolescentes se

entregaban al placer. «Todo empieza en el punto que termina», dije. Cuando volvimos a mirar, los amantes ya no estaban. «El teatro de Sergio es un réquiem», musitó Ernesto, «tiene la inminencia de las despedidas».

7

Hace cuatro años Sergio Blanco regresaba a La Habana para impartir su seminario «Construcción y deconstrucción del monólogo» en Argos Teatro y presentar el libro cubano de *Tebas Land*, que tuve el privilegio de editar para Alarcos. Unas semanas antes de su llegada, fui a casa de Giselle Sobrino y le dije: «Quiero que recibamos a Sergio con el estreno de una obra suya. Nos lo merecemos. Quiero dirigir *Kassandra* y que tú la protagonices». «No sé nada de inglés», me contestó ella, «pero me encanta la obra y voy a hacerla como sea».

El reto era mayúsculo: teníamos menos de un mes para edificar la versión cubana del texto que Sergio, iluminado, había escrito durante unos pocos días en Atenas, ese con que obtuvo allí el premio al mejor autor, ese que inauguró sus autoficciones hace ya una década y que es hasta hoy, junto a *Tebas Land*, el más representado de toda su

dramaturgia. El *broken English* en que aparece escrita la obra funcionó como el mejor asidero durante el proceso: para encarnar el personaje, Giselle atravesaba la misma tensión lingüística a la que el público del espectáculo se enfrentaría. Gracias a ello pudimos componer el dilema real del teatro, tejiendo vínculos entre el relato de la heroína —la metáfora de su cuerpo transformado— y la agonía de su interpretación en presente, basada en la necesidad de ser comprendida e integrada, de trazar su arco hacia el público. El velo impuesto por su lenguaje roto —al que hasta el conocedor más elemental del inglés puede acceder— y su mezcla de inocencia y desparpajo, provocaron un curioso efecto de extrañamiento y empatía entre nuestra protagonista y los asistentes al estreno en el piano-bar Delirio Habanero, situado en el piso más alto del Teatro Nacional de Cuba. Era el dispositivo escénico perfecto. Allí, junto a los inmensos ventanales de cristal que dan a la Plaza de la Revolución, de espaldas a la estatua de José Martí y a las gigantescas siluetas iluminadas del Che Guevara y Camilo Cienfuegos, Kassandra profería su grito de libertad, convertía Troya en nuestra isla y enterraba los mitos y los héroes.

Fue una preciosa noche de estreno. Acompañaban en la mesa a Sergio cuatro grandes amigos: el teórico José Luis García Barrientos, eminente estudioso de su obra, el director Carlos Celdrán, el diseñador Manolo Garriga y el teatrólogo Omar Valiño. Me alegró verlo tan arropado y querido por más de trescientas personas que durante un buen rato lo aplaudimos de pie. La presencia de Sergio en Cuba se completaba con el aterrizaje escénico de su poesía en nuestro contexto. «Ahí se halla el éxito de un autor de primer orden», dijo José Luis, con su habitual contundencia, «en concebir una textura siempre imantada, posible, dispuesta a encajar en cada sociedad y a remover sus entrañas».

8

Al igual que en *diptiko* (vol. 1 y 2), en *Barbarie* los personajes vuelven a pertenecer a una misma generación: mueren todos en 2020 y han nacido en 1987. De nuevo es la década en que nací, y 1987 el año en que nació mi hermana Pilar. Por eso siento que en esta obra Sergio Blanco me habla, me lacera directamente. Son los mártires de una civilización donde el paradigma vital se ha invertido. Son, somos, Jesucristo al revés, muriendo también con

treinta y tres años pero sin conocer la bondad. O suponiéndola como utopía, como algo que nos está vedado. Estas muertes tempranas resultan un testimonio desgarrador, el de quienes crecen en la proliferación del conocimiento prostituido en internet y la socialización en redes virtuales.

Leí *Barbarie* en voz alta, en casa de Antón Arrufat, ese otro dramaturgo mayor al que tanto Sergio como yo veneramos. Es algo que desde hace muchos años solemos hacer: compartir la lectura de textos de nuestros autores favoritos. La agilidad del diálogo, esa fórmula precisa en que ningún parlamento supera aquí una línea de extensión y ninguna escena ocupa más de una página, ese modo en que la perfección sintáctica y gramatical va abriendo paso al rugido y al estrago, nos iba generando una sensación de ahogo. El subtítulo sitúa las coordenadas geográficas: 84° 03' N - 174° 51' W, y en cada una de las noventa y nueve unidades de diálogo la hora del día se transforma y la temperatura baja un poco más. Así hasta el final, hasta la desarticulación plena del lenguaje, hasta su liquidación.

A pesar del calor, Antón se había ido abrigando en su sofá. Cuando concluí la lectura, le dije que me encantaría dirigir

Barbarie, contarla sobre un escenario. Le hablé de esa crispación lingüística como metáfora de la prisa que consume al mundo contemporáneo, donde el concepto de lo civilizado es cada vez más inestable y se sirve mal de los avances tecnológicos. Una civilización que tiene la doble moral por rasero de relaciones «civilizadas» totalmente impersonales. Le recordé aquella frase de Benjamin: «Todo documento de cultura es al mismo tiempo un documento de barbarie».

Antón tomó el libro en sus manos y observó la pintura de Caspar David Friedrich que está en cubierta: *El mar de hielo o El naufragio del Esperanza*. Mientras la contemplaba, comenté que a partir de ella Sergio había enarbolado este brillante texto que indaga en los límites del ser humano con tal de salvarse. Cuando las circunstancias dejan de ser las habituales y se tornan más y más extremas, cuando lo inesperado se instala en nuestra vida y anula la comodidad de la rutina, cuando el frío y el hambre consumen, el egoísmo es la principal carta con que jugar la partida de la supervivencia. El motivo pictórico, un mar de hielo devastado por la catástrofe de un navío encallado, le sirve a Sergio para tejer un mapa de oscuros

pactos entre siete personajes en su lucha descarnada por imponerse.

Me gustaría conformar un elenco de actores que no se conocieran al comenzar el proceso, como mismo Anna, Marhía, Martha, Lukas, Matheo, Juann y Markos, nombres de enrarecida resonancia bíblica, no se conocen al iniciar la travesía. Así, los ánimos colisionarían en los ensayos al compartir espacio físico, al escucharse, al mirarse, y surgirían relaciones reales e imprevistas, capaces de sostener el ritmo intensivo, de desenmascarar los comportamientos, de impulsar la discriminación, el autoritarismo y, por último, la antropofagia. Ese arco en que la palabra va entrecortándose cada vez más, tornándose inservible para la comunicación y el sentimiento, es el mejor vehículo para exponer la fragilidad de la experiencia humana.

Antón fue a la estantería, agarró el diccionario y leyó: «Barbarismo. Del latín *barbarismus*. Incorrección que consiste en pronunciar o escribir mal las palabras, o en emplear vocablos impropios. Extranjerismo no incorporado totalmente al idioma». Me miró y me dijo: «En esta obra todo pasa por el verbo. La auténtica barbarie es la de la

lengua. Ahí se construye o se destruye el mundo. La desarticulación de las palabras nos atomiza, nos aniquila. Solo somos lenguaje».

Yo proseguía imaginando mi montaje ideal...

La obra bosqueja dos localizaciones de acción. La primera, donde ocurre la mayor parte de los sucesos y estos sujetos se «comunican», es el paisaje gélido en el cual la nave ha encallado: distintas partes del navío y las zonas adyacentes. La segunda, la sala del Kunsthalle de Hamburgo donde se encuentra expuesto el cuadro de Friedrich, al cual acuden los personajes en su soledad. Las descripciones sugieren un entorno salvajemente estilizado. El trabajo con el escenógrafo defenderá la paradoja propuesta por el autor: estos seres se hallan solos y silentes en el sitio que remite a lo social, a lo ciudadano y a la conservación del patrimonio acumulado por el hombre —el museo—, pero están acompañados y en disputa en medio de la no-civilización, de la inclemencia del patrimonio natural del planeta —la planicie helada. La clave es que dos ámbitos tan opuestos —interior/ exterior, silencio/ ruido, calidez/ gelidez— convivan en el escenario. Para ello crearemos texturas a partir de capas de nailon, cuyo

aspecto industrial remite a lo civilizado y a la vez ofrece un parecido con las transparencias del hielo. Una poderosa alarma gravita sobre la obra y me sirve de guía: la banquisa está a punto de quebrarse a cada instante y dar paso al abismo marino.

La iluminación correrá a cargo de los intérpretes, quienes portarán diversos tipos de lámparas y linternas de exploración, usadas para alumbrarse u oscurecerse, subrayar detalles en el rostro del interlocutor o anularlo en medio de una pelea... En contraste con esa atmósfera de claroscuros y opacidades, el museo se propondrá mucho más íntimo: solo será visible el intérprete en su soledad pública —esa otra dimensión en que se encuentra, ese soliloquio sin palabras—, iluminado de frente por la proyección —distorsionada a través de las capas de nailon superpuestas— de un fragmento audiovisual de su propia vida: una especie de ensueño que vincula la pintura de Friedrich que los personajes descubren con la realidad cotidiana.

Antón sirvió té para ambos. Salimos a la terraza y nos sentamos en dos sillones. Yo continuaba...

El ámbito sonoro poseerá dos capas. Por un lado, recopilaremos fuentes del Ártico: el agua que se congela y descongela, el ulular del viento, los sonidos que emiten los animales al avanzar sobre la banquisa. Una base melódica que se mantendrá a lo largo de la representación y propiciará un estado de inquietud y vacío. A ello superpondremos los sonidos generados por los objetos que la trama solicita, de relevancia absoluta en manos de los intérpretes: el arpón, los huesos, las cajitas de píldoras...

«Y el canino de morsa», comentó Antón, «¿te das cuenta de que el propio instrumento presupone la masacre previa de un animal?». Desde la terraza, al otro lado de Prado, divisábamos una riña callejera. «Nada bueno hemos aprendido, solo lo peor», continuó, mientras se dirigía al tocadiscos. A los pocos segundos empezó a escucharse *Lascia ch'io pianga*... Pensé en la manada de lobos que devora los restos de cadáveres en el epílogo de *Barbarie*. Los mismos lobos de *КЛЕВ*. Las mismas jaurías que conforman los repartos de las obras de Sergio... «Qué autor, querido», me dijo, «esa metamorfosis final entre hombre y fiera es de una clarividencia infinita. Ese niño sobreviviendo a la aniquilación del género humano gracias

a la bestia. La humanidad siendo amamantada otra vez por la Loba Capitolina»... La riña, en la acera de enfrente, había terminado con uno de los contendientes en el suelo, sangrando por la nariz, y una decena de curiosos filmándolo todo con sus móviles. «Siempre hemos sido caníbales», concluyó Antón, «nos merecemos estar en lo más bajo». El dulce letargo de la música seguía envolviéndonos. «Resulta inconcebible que hayamos tenido altura para componer un aria como esta».

9

Voy avanzando por la carretera de *El salto de Darwin*, junto a una familia argentina de clase media que se dirige al glaciar. Viajan hacia donde la noche o el día son más cortos, un sendero que hinca, una piedra en vertical. Viajan y en el trayecto resucitan las partes del hermano-hijo-cuñado-amante baleado en la batalla de Puerto Darwin, en las semanas postreras de la Guerra de las Malvinas. Viajan y la Madre alberga la esperanza de que Argentina ganará las islas y la caída del hijo —que en cualquier momento ha de regresar, ella lo cree, por eso deja la lucecita prendida—, la caída del hijo-mito no habrá sido en vano. Viajan y viven la carretera, el trayecto, la vida resumida en

kilómetros de asfalto y una casa rodante para alcanzar el borde de la ruta donde esparcir las cenizas del ausente. Viajan sin más patria, en la paradoja de huir del sitio propio y regresar a él. ¿Pero cuál es el sitio propio?

Después de alejarse de ella en su dramaturgia por varios años, Sergio Blanco recupera la estructura familiar del reparto. Lo hace estableciendo una jerga coloquial que trae a primer plano a los personajes y parece distanciarlos del sino trágico del tríptico *.45'*, *КНЕВ* y *Opus Sextum*: las frases hechas, los giros locales, la inmersión en una clase social y en la particularidad de su *peaceful life*. Su forma de rebatirse, jugar, demorarse en un cuento chistoso, recordar un detalle, pelearse. La integración de los párrafos narrados sin alardosos golpes de efecto. Un *close-up* que deja ver los poros en la piel. Una precisión cinematográfica que destaca los temores, las ilusiones, la esperanza de que el hijo volverá a tocar *Hotel California* con su banda, pero que, sobre todo, enfoca la manera de salvarse unos a otros, de apoyarse más allá de las divergencias, de protegerse en el trayecto hacia el destino común: la necesidad imperiosa de ser un clan. Un clan integrado por miembros de la especie humana, caracterizada por



solidarizarse con los más vulnerables. He ahí el perfil socializador donde Darwin creyó advertir un estadio superior de la evolución, un «algo» que nos diferenciaba de las anteriores especies y nos convertía «naturalmente seleccionados» en los habitantes ideales del planeta. Un instinto por proteger al que nos necesita, por impedir el daño, por atacar al que hiere a un congénere. Pero «eso que llamamos sociedad no existe», aclaró ya Margaret Thatcher cinco años después de concluida la Guerra de las Malvinas: es un simulacro mal interpretado, una ficción que las costumbres nos han llevado —y en el «nos» va toda la especie humana— a entablar como ámbito de confraternidad y decencia.

En este entorno decente y fraterno irrumpe Kassandra. Llega proveniente de todos los parajes posibles, viene de vuelta de la Historia y las historias, regresa para inmiscuirse en el relato —acaso el más nítido que, a nivel histórico, Sergio haya documentado— y da un vuelco al sentido de la obra. Es el personaje del monólogo homónimo que el dramaturgo escribió tres años antes, y a la vez es un sujeto nuevo. Posee las mismas marcas de aquel pero su biografía, al chocar con esta familia de

creyentes, asentada en el solo deseo de perpetuar la imagen del hijo-ídolo y cumplir su último deseo, produce un sismo. La irrupción de Cassandra en *El salto de Darwin* es, por lo sorprendente y deliciosa, de los grandes momentos del teatro de Sergio. Si bien previamente ya el Espectro del Hijo distraía el rigor casi cinematográfico de la narración, ahora el desquiciamiento es total. El humor que destila el patetismo de esta escena gana en la reconducción de un dolor que antes se había abordado tanto y tan bien desde lo puramente trágico.

La transparencia de Cassandra en su inglés precario me emociona, me hace identificarme con ella de inmediato: «I'm not a woman. Ok? You understand now? I'm not a girl. No. I'm a boy. I born boy. But after... I transformed my body. And now I'm Cassandra. It's ok? You understand? I'm not a woman, I'm not a boy, I am Cassandra. I know. It's complicated». No tiene límites para explicarlo todo y constantemente se disculpa: «I'm sorry». Quiere que todo esté bien, no viene a perturbar, se preocupa porque sabe que puede resultar extraña, pone los rulos a la Madre y le sirve de intermediadora «vidente» para que se comunique con el hijo, se conforma con dormir fuera. Su extrañeza va

alebrestando el ambiente rutinario de la casa rodante y toda la familia se va sirviendo de ella. Desborda sensualidad y no pone reparos en besuquearse, ser la inspiración de los ímpetus ocultos: esa debacle farragosa e imprescindible en toda familia, esos secretos que la sostienen y le dan forma como constructo social.

Kassandra se deja, incluso, retransformar en el hijo —razón por la cual creo que en esta obra el personaje ha de ser asumido por un actor, a diferencia del monólogo, que debería siempre interpretar una actriz, con el fin de que la ambigüedad y el enigma se sostengan. Cual criatura de Pasolini, saca a la luz los demonios. La perversión glacial, el goce glacial. Y le basta con ver las cenizas del hombre amado cayendo por el despeñadero para pegarse un tiro y desaparecer en un paraje inhóspito al sur de Argentina. Al borde de la ruta queda: limpiada la sangre en su rostro y su cuerpo desprovisto de las ropas militares del hijo muerto. Helada y sola. El autor rebate las teorías darwinianas y muestra —en esta, su obra más científica— la catástrofe del empecinamiento, en el estadio evolutivo «superior», por amparar al desprotegido. Hace trizas a Darwin con esta fábula de fe.

¿Fue en el origen de las especies donde se inoculó tanto cinismo a esa masa de músculos, huesos y sangre que ha ido mutando hasta convertirse en nosotros? Un fémur hallado en un rincón del camino no me recuerda de dónde vengo, sino adónde voy.

La incidencia en un momento concreto de la vida reciente del Cono Sur ofrece al dramaturgo el marco adecuado para la disquisición. Revisar los últimos días de la Guerra es dar cabida, como solo el teatro puede, al deseo de un país entero por triunfar, por apropiarse de las Malvinas, por retener para siempre —con una crucecita entregada a Cassandra, con una revista de Batman destruida por la Hija, con una guitarra— el cuerpo del que ha volado. Sergio abre el debate político y se manifiesta. Hace colisionar el juego de mesa Plan Táctico y Estratégico de la Guerra, segundo a segundo, con el relato de las batallas reales cribado por la prensa radial. Arma una *road-movie* y nos enseña los instantes de detención de estos seres. Suplanta lo acontecido con la ilusión, con el pudo-ser-de-otra-manera. «Si pudiera elegir para vivir en otra época... ¿elegiría una época del pasado o del futuro?», habla el Novio y otra vez se bifurcan las opciones del Padre y de la

Madre. 1982 no queda tan lejos, hoy que se repiten por doquier las voluntades de familias donde los hijos-símbolo no existen más que en fotos inventadas. Hoy que la guerra es suficientemente explícita y habitual como para —que Sergio asuma la misión de— proponer una enmienda a Darwin.

Estas ideas me rondaron cuando terminé de leer *El salto de Darwin*. Puse en YouTube los temas musicales incorporados a la partitura textual. Esos guiños al tejido *made in USA* de las películas de carretera adquieren un color peculiar en los amaneceres y en las noches de esta historia, en una rica integración de los elementos que llevan al dramaturgo a convertir un género desgastado en una propuesta ejemplar. He abierto el mapa de Google y he seguido kilómetro a kilómetro el trayecto de la casa rodante. Y ya al pie del glaciar, con el objetivo del viaje cumplido, con la banderita ondeante por la victoria alucinada, quise atravesar el hielo y salir por el otro lado del planeta.

10

Si es cierto que, como afirma un personaje de *Opus*



Sextum, «los hijos también tienen el poder de engendrarnos», las ocho obras contenidas en este libro perfilan el rostro de un dramaturgo esencial de nuestro tiempo. Del calor de las llamas en *Slaughter* al viaje al hielo en *El salto de Darwin*, la lectura de conjunto permite descubrir huellas y obsesiones que se contaminan en una suerte de laberinto posnuclear: todo ha estallado y el drama surge del rescoldo ardiente, en la perenne pugna de estos personajes con sus instintos. El lector descubrirá un corpus literario coherente y estremecedor como pocos, asentado en la desestabilización sistemática de los cimientos de la tradición y de los principios que nos hacen humanos.

En pleno apogeo del material que generosamente compila, *Ficciones (2000-2011)* resulta un tomo indispensable cuyo valor se acrecentará con los años. Gracias a su voluntad antológica y al cuidado editorial con que ha sido preparado, constituye el primer paso para el establecimiento de un canon de la obra desoladora y bella, ferozmente contemporánea, de ese clásico que es Sergio Blanco.

Abel González Melo

La Habana, septiembre de 2018