

## LA (IM)PROBABILIDAD DEL TIEMPO

JOSÉ MARÍA ESBEĆ

*Instituto del Teatro de Madrid*

CUENTA EL HISTORIADOR Enrique Castaños que hay que huir de la concepción «presentista» de la Historia; y esta no es sino la tendencia de algunos historiadores —y cada vez más extendida— a particularizar la atención histórica en el momento actual. Gran parte de estos historiadores que abogan por defender el *presentismo*, quieren enmarcar la diacronía histórica (que ellos consideran que se ha de tener en cuenta) desde poco antes de La Gran Guerra para el contexto internacional, o a partir de 1939 en lo que a la coyuntura española se refiere. Castaños defiende que este postulado nos aboca a juzgar los acontecimientos del pasado con la mirada del presente, generando una disrupción en la interpretación histórica que conlleva una grave distorsión. Y en estas anda Ernesto.

El autor madrileño terminó en agosto de 2018 *La piedra blanca (o la improbabilidad de la inocencia)* y, en ella, nos sirve una trama en la que, *grosso modo*, se plantea el asunto de la moralidad en el arte a través de una acusación de pedofilia a Lewis Carroll. Este, en más de una ocasión, ha sido señalado por su afición a la fotografía de menores. El autor centra el conflicto principal en un encuentro poético —que juega con un salto secular— entre Dina Bale, una estudiante, contemporánea a esta parte y experta en literatura fantástica, y Alice Pleasance Liddell, mujer que inspiró al autor victoriano la creación de su personaje más paradigmático: Alicia.

No son pocos los casos —ni tan lejanos como el que nos presenta Caballero— donde se enjuicia con acre invectiva el resultado artístico de algunos creadores desde la mirada actual. Por analogía temática me gustaría recordar dos: en primer lugar, el del pintor Balthus, quien —como Carroll— se jactaba de defender la inocencia y la pureza. En 2017 no pasó inadvertido para una visitante, que recabó miles de firmas en la red para retirar del Metropolitan Museum of Art de Nueva York una de sus obras más

reconocidas y polémicas: *Thérèse Dreaming* (1938), donde aparece una niña menor de edad recostada sobre una silla y mostrando su ropa interior. En segundo lugar, *Alicia en las ciudades*, una *road movie* de Wim Wenders, considerada por muchos una de las películas más significativas del siglo pasado. En ella comparten planos un hombre y una niña que está a su cuidado, y algunos críticos lamentan que esta película hoy en día no podría filmarse por las suspicacias que generaría.

El autor ha considerado el mundo onírico y el juego de espejos —tan barroco como caballero— de *Alicia en el País de las Maravillas* a modo de cañamazo para su estructura. También es costumbre —y en esto quiero detenerme— que recurra a personas o personajes preexistentes para armar sus fábulas, como aquí sucede. Hago notar, de forma somera, algunos ejemplos que arrojen un poco de luz a esta casuística de su poética. En lo que se refiere al personaje histórico *stricto sensu*, podemos hallar algunos ejemplos en textos como *El descenso de Lenin* —en el que aparecen el líder de la Revolución de Octubre y Rosa Luxemburgo—; *Aliento azul* —un soliloquio enunciado por Ludwig Wittgenstein sobre la cubierta del Goplana—; *Josu y los tiburones* —obra que se centra en la figura Jesús Galíndez— o *Reina Juana* —sobre Juana I de Castilla—. Por otro lado, encontramos textos —algunos de la década de los 80— que son reescrituras o reelaboraciones con transgresiones espacio-temporales, cuyos personajes manifiestan una anamnesis previa. Me refiero a piezas como *Rosaura: el sueño es vida, mileidi* o *Sentido del deber* (aunque este caso presente variaciones en la onomatología).

*La piedra blanca* (o *la improbabilidad de la inocencia*) hibridaría las dos fórmulas anteriores, pues conviven en la *dramatis* Hatta, personaje con una *estratigrafía* carrolliana, con Alice Pleasance Liddell. Alguna vez ha recurrido Caballero a rasgos autoficcionales, como es el caso de *Nostalgia del agua*, para iluminar, aunque de forma críptica, a dos personajes que son trasuntos de sus padres; o *Naces, consumes, mueres*, donde entrevera la vida de las actrices para las que está escrita la obra con la fábula calderoniana de *El gran mercado del mundo*.

La estructura personal del drama nos presenta un reparto formado por:

ALICE PLEASANCE LIDELL, *Alicia*.

CARYL HARGREAVES LIDELL, *su hijo*.

DINA BALE, *licenciada en Literatura inglesa*.

HATTA, *el sombrerero loco*.

En este mismo sentido, el asunto de la onomástica se vierte en el proceso dramático del autor: si bien podemos intuir que Hatta provenga del inglés –*hat*: sombrero–, Caballero da voz al personaje para que explique que Lewis Carroll observó el raro comportamiento de los sombrereros de la época cuando aplicaban mercurio a los fieltros con los que se fabricaban. Ya sabemos que el mercurio es un elemento muy tóxico y que al mantener contacto con él puede generar enfermedades como hidrargirismo, caracterizada por propiciar problemas neurológicos. El dramaturgo deja entrever que la fonética común –en su pronunciación anglosajona– entre Caryl y Carroll no es casualidad habida cuenta de la fuerte impronta que el reverendo Dogson (nombre de pila de Carroll) dejó en Alice. También es destacable la relevancia de personajes citados pero no presentes que ejercen una fuerza actancial en la trama: los compradores de Sotheby’s, el propio Dogson, o los hermanos de Caryl fallecidos en la contienda. He de advertir de la importancia actancial de Dogson a lo largo de la fábula; tanto es así que Caballero ha confeccionado una versión reducida en personajes y tramas de este texto y lo ha titulado *El reverendo Dogson*.

En lo que a la estructura se refiere, podemos decir que es progresiva, no parcelada en escenas, pero que al cabo se define por sus configuraciones duales, pues, a excepción de un instante, no hay más de dos personajes con presencia en las escenas. Considero la primera gran unidad de acción la que sucede entre Hatta y Alice al comienzo de la pieza: un encuentro onírico en la sala de los espejos. Los límites entre lo real y lo ficticio son difusos, se proponen juegos de identidad, hay una relativización del tiempo y nuestra protagonista muestra su incapacidad por abandonar a la niña que alberga dentro de sí y que tanto la ha marcado. Además, se plantea en esta escena, por vez primera, la cuestión

de la inocencia. A través del recurso de la prolepsis, Caballero introduce el incidente desencadenante: Hatta le adelanta a Alice que tendrá que tomar la decisión sobre si permite o no permite subastar un manuscrito que Carroll le regaló para obtener algo de dinero a cambio. La situación decadente a nivel económico, el anclaje al pasado y la presencia de la inocencia dejan entrever reminiscencias chejovianas. No creo que sea casual que, en el momento de la escritura de la pieza, el autor estuviese inmerso en el montaje de *El jardín de los cerezos*. Pero también hay numerosas similitudes simbólicas, poéticas e incluso sintácticas, entre *Nostalgia del agua* y el texto que nos ocupa. Prestemos atención a la analogía:

ALICE. — Siento que en estos momentos hay dos personas mezcladas en mí.

HATTA. — Perfecto, perfecto, entonces te parece que se puede ser real y no serlo a la vez, ¿verdad? [...]

ALICE. — El espejo no me devuelve mi imagen real.

HATTA. — Al contrario, los espejos nunca mienten. Al menos los buenos espejos, como el de la malvada madrastra del cuento de los hermanos Grimm... Esa que ves es tu imagen real, real al día de hoy, señora Alice Pleasent Lidell, viuda de Hargraves.

ALICE. — Regie... ¿Qué me está pasando? Es como si recordara hacia el futuro.

ALICE. — Han pasado tantos años y sin embargo...

HATTA. — ¿Sin embargo...?

ALICE. — Es como si el tiempo se hubiera detenido.

HATTA. — A este lado del espejo el tiempo es como una escalera en espiral que a veces sube, a veces baja, y a veces ni lo uno ni lo otro.

HOMBRE. — Sí el agua el agua el sonido del agua sus reflejos en este momento sus reflejos todo en este momento en el momento en que todo todo queda detenido [...] Somos somos ahora delante de este espejo sin tiempo somos la misma persona ese niño y yo y a su lado ahora alguien le acompaña alguien con él desde siempre.

La segunda escena se fundamenta en el choque de intereses entre Caryl y Alice. El joven, con una personalidad más práctica, quiere que su madre lleve a la puja el manuscrito y deje de jactarse de la nostalgia, sin mucho éxito. También nos habla el autor de la corrupción del recuerdo de la infancia de Caryl al ser

llamado a filas para participar en la guerra en la que mueren sus dos hermanos. Quizá este fragmento pueda anticipar otro de los nuevos textos de Caballero fundamentado en el conflicto intergeneracional: *Que venga Miller*. (Hago aquí una pequeña digresión para señalar que ambos textos fueron estrenados en el Teatro Galileo de Madrid el 3 de octubre del presente año en el marco del programa «Teatro Urgente».) También recurre a la muerte como tema, presente en muchos de sus textos – ¡*Santiago de Cuba (y cierra España)!*, *Solo para Paquita*, *Nostalgia del agua* y *Sentido del deber*, no son más que algunos ejemplos – para hablarnos de ella como efecto especular de la vida:

ALICE. — Ya pasó la pesadilla, mi querido Caryl.

CARYL. — Sí, despertamos por fin, pero en sus camas ya no estaban ni Alan ni «Rex»...

ALICE. — Nos esperan al otro lado. [2018: 19]

MUJER. — ¿Nos vamos?

HOMBRE. — ¿Adónde?

MUJER. — Hacia la otra orilla.

HOMBRE. — No sé nadar.

MUJER. — Ni yo.

HOMBRE. — Aprenderemos.

MUJER. — Vamos. [1998]

Este primer encuentro entre madre e hijo sufre una fractura por una pequeña elipsis del vástago, quien deja sola en escena a Alice para abrir la puerta de casa a los agentes de la casa de subastas. Caballero aprovecha la ocasión para romper la cuarta pared y dirigir, en boca de la madre, un monólogo al público que ayuda a la contextualización y se repetirá transversalmente en toda la línea de acción continua del personaje. Este efecto también presenta concomitancias con otros textos de la poética caballero, por ejemplo, *Solo para Paquita* o *La autora de Las Meninas*. Regresará de nuevo Caryl, antes de volver a dejar sola a Alice con otro monólogo. Posteriormente, surgirá un segundo careo entre esta y Hatta, en el que laten referencias shakespearianas – de hecho la propia Alice ya ha hecho alguna alusión al bardo: «Tal vez los recuerdos también estén hechos de la misma materia que los sueños» [19] – sobre la realidad, los sueños y la locura:

POLONIO. — Vuestro noble hijo está loco, y le llamo loco porque, para definir la verdadera locura, ¿qué otra cosa es ella sino estar uno sencillamente loco? [1969: 1350]

HATTA. — ¿Quién puede decir que están locos dos locos hablando entre sí sin que nadie les escuche?

ALICE. — Pero es que tú no eres de carne y hueso... tú eres, estás hecho... ¡Dios mío!

HATTA. — ¿Estoy hecho...? ¿De qué estoy hecho?

ALICE. — De palabras escritas. Yo, en cambio...

HATTA. — ¿Tú? [2018:21]

De nuevo se sirve el autor de la prolepsis — y no será la última vez — para avanzar lo que va a ser un verdadero juicio: Hatta anticipa el mayor envite dramático de la pieza. Está presente la expiación hacia el culpado sin justificación y, antes de precipitar el conflicto entre la estudiante y Alice, Caballero desaconseja la acusación huera, conectando, voluntaria o involuntariamente, con gran parte de su teatro más relevante. Y es que ha sido frecuente en nuestro dramaturgo encerrar a sus personajes en un marco de referencia espacial — a menudo inconcreto — para enjuiciarlos. En *Squash*, *Auto* o *Quinteto de Calcuta* puede verse esta estrategia. Caballero rehúsa condenar a los personajes «malos», hecho que reduciría su teatro a una visión maniquea de la realidad y que podría convertirse en demagogia. Viene a colación reflexionar sobre esta cuestión puesto que con *Squash*, uno de sus primeros textos, sí se produce una condena a «los malos» que, en ese juego voyeur que sugiere el autor, están personificados en los propios espectadores exonerando así a los personajes. Y esta es la razón por la que les acusa, aunque esta vez no van a tener oportunidad de expresarse y defenderse. De poder tenerla, no habría acusación: el cazador ha sido cazado.

Pero siguiendo con lo que nos ocupa, Hatta se presenta ante Alice con Dina, ofreciéndonos — tal y como dije con anterioridad — la única ocasión en la que gozan de presencia tres personajes. Esta trinidad es testimonial pues el sombrerero se esfuma de inmediato. La permisividad del plano temporal onírico sirve en bandeja al dramaturgo la posibilidad de concitar las dos fuerzas que pugnan en el verdadero agón dramático de la pieza. Una escena que, por cierto, supone prácticamente la mitad de la obra. Alice se defiende

—y defiende a Dogson— de la invectiva de Dina que, en forma de exabrupto y con la visceralidad propia de la juventud, acusa al reverendo de intenciones oscuras. La joven espera una confesión por parte de la «víctima» que, por cierto, no hallará. No cesará en su empeño de conseguir su objetivo con todo tipo de argumentos que Alice encuentra capciosos y disruptivos temporalmente:

ALICE. — A partir de descabelladas ideas preconcebidas. ¡Sucias fantasías! Permita que sea yo la que ahora le pregunte: ¿Sucias fantasías o sucias miradas?

DINA. — Convendrá conmigo en que la fotografía resulta muy ambigua.

ALICE. — ¿Ambigua?

DINA. — Tal vez sea una percepción de mi tiempo, pero le aseguro que cualquiera de mis coetáneos que mire esa fotografía ve en ella algo morboso.

ALICE. — Entonces lo morboso estará en su tiempo y en la cabeza de sus coetáneos, no en la imagen de la fotografía en sí.

DINA. — Eso es ir demasiado lejos, ¿no cree?

ALICE. — Lo que es ir demasiado lejos es insinuar malas intenciones por parte de quien realizó ese retrato.

DINA. — A todas luces, la imagen sugiere desnudez.

ALICE. — ¿De veras? [38]

Y aunque las distancias parecen insondables en el tiempo y en la forma, nuestras protagonistas llegarán a un entendimiento. No serán partícipes de una visión unilateral, pero acercarán las posturas e imperará el respeto. En esta escena, Caballero pone en tela de juicio el pensamiento unívoco, monorreferencial y supremacista que domina este tiempo y en el que la realidad se expresa con extremos. Asimismo, esta unidad de acción presenta varios temas y subtramas: la relación materno-filial, la configuración del pasado, la verdad, etc., demasiados temas, quizá, para desarrollarlos en esta introducción. Se produce un reconocimiento en Alice, casi como una agnición, que va a hacer que se despoje paulatinamente de su apego a la infancia, cure sus heridas y salvaguarde su relación con Caryl en la escena siguiente, traspasando las fronteras de la inocencia:

ALICE. — Es curioso, tengo la sensación de que se ha roto algo dentro de mí. Le acabo referir cosas que nunca antes le había confiado a nadie.

Quedarán ya tan solo cuatro secuencias más breves: un monólogo de la protagonista dirigido al público, el encuentro reconciliador entre Caryl y Alice que acabo de citar, el último encuentro de esta con Hatt y un monólogo de despedida.

Y si la trama se sostiene perfectamente pese a su complejidad, es por el trazado temporal que ha construido el autor. La apreciación temporal de *La piedra blanca (o la imposibilidad de la inocencia)* se parece a las teorías de Henri Bergson. Al contrario que Newton, el filósofo francés revolucionó el concepto temporal aduciendo que el *tiempo* no era una verdad cuantitativa y mensurable que pudiera concretarse a través de un reloj, sino más bien una experiencia vital que tiene más que ver con la noción cualitativa de la persona que con la dictadura de la máquina. Bergson propuso cambiar el principio de *tiempo* por el concepto de *duración*, en una tentativa por clarificar que el verdadero tiempo era el vivido, esto es, el que pertenece a la percepción interna. Tanto es así que dos películas de un mismo metraje, por poner un ejemplo, pueden no durar lo mismo para Bergson. Estos postulados, que parecen extraídos de la literatura fantástica, tienen mucho que ver con el texto de Caballero, que vertebra una dicotomía en los vértices espaciotemporales. Por un lado, la realidad pragmática, encarnada por Caryl vs. el onirismo contingente representado por Hatt y del que, de alguna forma, Alice es deudora (y asume desde una posición completamente volitiva). Por otro, también podemos recurrir a Borges y su taxonomía temporal: el tiempo isotrópico —que estaría representado por Alice y, ante todo, Hatt— que tiene que ver con una visión fractal del mismo, o sea una noción temporal llena de rizomas que tienden a la infinitud; y la negación del tiempo —en la que enmarcaríamos a Caryl— que se relaciona con la vivencia del presente porque el tiempo no sucede fuera de uno. Una vez más, Caballero nos muestra varias formas de ponernos frente al espejo, de relacionarnos con nuestro tiempo y con nuestra historia; eso sí, invitando al juicio constructivo pues, al fin y al cabo, el tiempo nos convertirá en el olvido que seremos.