

1. Pedro Manuel Vllora, un poeta en la escena

Pedro Manuel Vllora (La Roda, 1968) dispone ya de una sólida obra dramática, inmersa en su no menos considerable producción literaria en relación a su edad, que se distingue principalmente por su preocupación por la poesía. Su inclusión en recientes antologías lo demuestra. No es normal que al último teatro español lleguen poetas, siquiera gentes del mundo de la literatura, con todo lo que eso significa. Supone encontrarnos, por una parte, con textos especialmente ponderados y rigurosos; por otra, con la evidencia de estar ante el carácter alternativo que siempre ha supuesto el teatro de los poetas frente a la convención escénica. Precisamente el teatro de los poetas ha sido el gran innovador del arte dramático desde la actividad simbolista del último tercio del siglo XIX. Una actividad que llegó con fuerza al modernismo noventayochista, y que, ante situaciones de crisis como la vivida en la decadencia realista de principios del XX, hizo decir a Benavente, en 1907, aquella célebre frase de: “¡Poetas de España, yo, que daría todas mis obras por un soneto de los vuestros, os lo digo con toda la verdad de mi amor a la poesía: venid al Teatro!”¹. Otra cosa será la aplicación que tuvo este reclamo en los escenarios de entonces, y la que podría tener en los de ahora, en los que ya no la poesía, sino la cordura dramática parece haber desaparecido.

Vllora cuenta en su todavía breve biografía con una serie de textos de muy diversa naturaleza, unidos todos por su preocupación por la palabra, como primera fuente de seducción. Ha cultivado el ensayo en *La noche no es hermosa* (1994) y *Casa de juegos prohibidos* (1997), estudiando allí la obra de Terenci Moix y Ana María Matute respectivamente; ha escrito poesía, como *Aprendizaje de la mezquindad* (Premio Sial 2002) y obras que se incluyen en las antologías *Poesía Ultimísima: 35 voces para abrir un milenio* (1997) y *Milenio* (1999); relatos, *Por el amor de Ladis* (2000); y, por supuesto, teatro, que alterna con su labor como crítico y editor. En sus primeras obras dramáticas es fácil advertir un enorme cuidado en el manejo de la palabra, no sólo en el uso escénico, sino en el literario. Una palabra que aparece siempre acompasada y rítmica (*Amado mío* o *La emoción artificial*, 1992), en forma de verso libre (*Las cosas persas*, 1994, y *El eclipse de un Dios*, 1966), o como reducto implacable de las relaciones humanas (*Bésame macho*, 1999). Una palabra siempre cargada de elementos referenciales, desde el universo dramático de Shakespeare a la poética de la Biblia, pasando por los cerrados mundos de Beckett o Genet, del que tantos débitos tiene, pero al que abandona a la hora de la verdad, es decir, a la hora de configurar su propio espacio dramático. Vllora, en su obra teatral, prescinde de todo menos de la palabra: prescinde del lugar, del tiempo y prácticamente de la acción. ¿Qué queda, pues? Su teatro. Un teatro en construcción, pero que apuesta desde el principio por una línea de deconstrucción, de rotunda provocación, de agresividad ambiental, de rica ambigüedad erótica, de sólida claridad emocional.

En esa dirección aparece *La misma historia*, quizás el texto que más reescrituras ha experimentado entre los suyos, y que ahora nos ofrece la más reciente de 2001. Entre el publicado en 2000 (*La Avispa*) y éste puede que haya más variantes de las que parece a primera vista. Puede también que alguna vez merezca la pena estudiar el porqué de esas variantes, aunque nadie como el propio autor estará capacitado para contestarlas. Baste,

¹ Citado por Rubio Jiménez, *El teatro poético en España*. Universidad de Murcia, 1993, pág. 28.

de momento, entrar en tan complejo texto con el fin de que podamos empezar a definir algunos de los rasgos más característicos de uno de los jóvenes autores de la escena española del siglo XXI.²

2. Entidad escénica de *La misma historia*³

a) Estructura y orden dramático

La misma historia dispone de una inquietante forma escénica cuya complejidad merece más de una consideración. Dicha forma que encierra un profundo significado, a pesar de que el autor insista en decir que “*no es más que una historia...*”. Precisamente por eso. Por no ser más que “*una historia...*” la obra dispone de una enorme y aparente sencillez; la sencillez de los mejores dramas. Bien podríamos decir, a priori, que se trata de un acercamiento a la condición humana más natural o, dicho de otro modo, a la propia naturaleza del hombre aunque, por aquella misma sencillez, encierre los más oscuros significados. VÍllora no propone un acercamiento cualquiera, como el de un historia cualquiera. En la manera de plantear el drama está su verdadero alcance. Por eso vamos a entrar en los contenidos para, a partir de su disposición, intentar profundizar en los hechos narrados según las distintas perspectivas escénicas que ofrece.

La misma historia está estructurada en siete escenas o cuadros de muy distinta medida, aunque el conjunto ofrezca un gran equilibrio. Las impares (I, III y V) son breves, ocupando cada una de ellas algo así como el 2% del total; forman otros tantos monólogos de los tres personajes principales: aquéllos que más participación tienen en el drama. La VII y última, también breve, aunque no tanto (7% del total), precisamente por no ser monólogo, asume la función de una especie de desenlace. El resto de escenas, las pares (II, IV y VI) son el verdadero núcleo dramático del texto, los sitios en donde se desarrolla el aparato escénico más significativo. Ocupan, respectivamente, el 37%, 16% y 30% de la totalidad del texto. Son, sin duda, los momentos en los que el autor hace crecer con toda propiedad su drama.

Antes de entrar en el análisis de cada una de estas escenas, es preciso destacar un elemento crucial como es el orden dramático en el que figuran. Como bien señalaban las preceptivas clásicas, el orden encierra una de las propiedades básicas del drama⁴. Para VÍllora, el orden de su obra no sólo es un signo, sino un significado esencial. De manera que su predilección por el orden que propone ayuda a comprender el alcance de sus intenciones. Otra cosa, nada disparatada, hubiera sido la inversión de ese orden, como veremos después en un postrero y revelador ejercicio dramaturgico. El autor comienza por lo que para él es el principio: la salida del Hijo (de los hijos) de la casa paterna. Una salida que connota algo que tiene apariencia trágica: la desaparición o la muerte. Para

² Aunque no sea motivo central para este análisis, bien está informar que el teatro de Pedro Manuel VÍllora cuenta con varios reconocimientos y galardones, entre los que figuran el Premio Calderón de la Barca (*Bésame macho*), el Rojas Zorrilla (*Las cosas persas*), el Ciudad de Alcorcón (*Amado mío*) y el accésit al Lope de Vega (*La misma historia*).

³ Seguimos el texto copiado en impresora por el autor, que figura a continuación. Como hemos dicho, existe una primera edición de 2000, publicada en la colección “El ojo de la Avispa”, núm. 13, con un brevísimo prólogo de Nuria Espert y un epílogo de Ignacio Amestoy, titulado *La doble mirada de Juno*, cuya lectura recomendamos al lector interesado en este texto.

⁴ Recordemos estas palabras de Aristóteles: “Lo más importante de estas partes [fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya] es la organización de los hechos, pues la tragedia es mimesis no de hombres, sino de acciones y de vida” (1.450a). En *Poéticas*, ed. Aníbal González Pérez, Editora Nacional, Madrid, 1977, pág. 25.

Víllora es el principio; lo demás, el proceso; todo lo que hace que lleguemos a ese punto, y a esa conclusión, no será más que el proceso.

b) Personajes no dramáticos.

El autor pone en juego un particular sentido del personaje dramático, que coincide en mucho con las nuevas interpretaciones que del mismo han dado dramaturgos como Koltès⁵. Víllora insiste a cada momento en separar el sentido centrípeto de sus personajes (yo soy así, tengo esta psicología, me muevo bajo estos impulsos, etc.) por otro centrífugo (soy, pero no soy; soy éste pero también podría ser aquél, etc.) No hay evidencias comunes en la forma de ser de los personajes, sino pluralidad de evidencias. El personaje en el sentido aristotélico no existe, sino actores que conducen personajes. Sin aceptar ese itinerario (actor-personaje) es imposible entender la obra. Estos personajes dramáticos parten de la propia distribución de funciones de los papeles, según indica una de las primeras didascalias de la obra. Los personajes no son ellos propiamente dichos sino actores. De manera que el Hijo es también Él y el Muchacho; el Padre, Maestro y Miguel; la Madre, Lina; y Ella, Ella no más. Son los rostros los que determinan los personajes, y aunque el texto indique que son otros distintos, para el espectador siempre serán los actores que los representan. Insistimos en este dato fundamental para la lectura del texto, pues marca una intencionalidad del autor no fácil de apreciar si no se visualiza. Esta circunstancia anula la aparente naturaleza narrativa del texto, e invita a ser tenido en cuenta como obra de teatro presta a la representación. Otra cosa es la manera como se haga.

Junto a ello, Víllora introduce en las escenas pares un personaje, que podríamos denominar narrador-narrante, ya que asume ambas funciones de manera explícita. No interviene expresamente en la escena más que de manera elíptica, con lo que consigue dramatizar la propia voz del autor. Estamos ante un efecto de interesantes prestaciones en esta obra, y quién sabe si en otras futuras. Un efecto que, sin necesidad de contener la originalidad absoluta, está perfectamente aplicado a lo que el autor quiere. No sólo consigue que su voz esté presente sino que ésta cambie de personaje, pues nunca el narrador-narrante es el mismo: varía escena a escena. Padre (II), Madre (IV), Hijo (VI) y Ella (VII) son sucesivas manifestaciones objetivas del autor. Algo que los creadores hacen desde el origen del teatro (situarse en distintos puntos de vista de los distintos personajes) y que aquí se asume con la trampa y cartón que son connaturales con la escena.

c) Desarrollo dramático.

Escena I. El Hijo plantea el sacrificio que supone contar su historia. El sacrificio de salir de su medio, sin saber bien el porqué, aunque con la pretensión de buscar la verdad de ese porqué. Pero la verdad no se puede contar, dice. De ahí que el autor manifieste el deseo de intentar la pluralidad de los puntos de vista de todas las personas que intervienen en esa historia: Padre, Madre y él mismo. En este primer monólogo se intuye también la preocupación de Víllora sobre los límites de la materia dramática que maneja. Cuenta una historia, pero es una historia cualquiera, dice, que no tiene por qué

⁵ El concepto de personaje dramático empieza a cuestionarse desde el Simbolismo, en el que desaparece como tal para transformarse en entes, sombras, colores... Ver al respecto, entre otros, *La vida del drama*, Eric Bentley, Paidós, Barcelona, 1982; *Diccionario del Teatro*, Patrice Pavis, Paidós, Barcelona, 1998; *Semiótica del Teatro*, Anne Ubersfeld, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989. En ésta última, "Crítica de la noción de personaje" (pág. 85).

ser la suya (¿la del Hijo?; ¿la del autor?). Ante la dificultad que representa, reclama la ayuda de otros personajes para completar la narración.

Escena II. El primer personaje que ayuda a dicha narración es el Padre, que insiste también en que no es ésta su historia, aunque la pueda contar. Es la primera vez que aparece el efecto narrador-narrante (el Padre), cuya presencia produce una de las muchas sensaciones de inquietud que proliferan en el texto. Con él surgen también ciertas notas autocríticas, que siguen mezclando al autor con el personaje, en una de esas múltiples promiscuidades narrativas del texto: “...Y pido perdón por una pedantería que no va conmigo..., en terrenos abstractos”. La acción es simple: el Hijo, que ha regresado después de dos años de ausencia, habla con su Hermana, mientras se prueba jerseys de ella para poder compartirlos en un momento dado. Hablan del pasado inmediato, de la muerte del Padre, de la muerte de la Madre, de las relaciones de todos ellos entre sí. La manera de compartir los jerseys abre un amplio campo expresivo hacia cierta variedad de formas de incesto: el de Hijo con la Madre (que se cuenta), el del Padre con la Hermana (que se cuenta también) y el del Hijo con la Hermana (que se ve a lo largo de la escena). La insistencia en signos tan rotundos como el que la chica se vista con el vestido de la Madre, el que los hermanos bailen (la sensualidad del tango), se besen, se acaricien y se maten, o el que cuenten con todo detalle los mimos y cuidados que la Madre dispensó al Hijo, deja abierta la puerta hacia una continua presencia del homosexualismo en el ambiente:

ÉL.- *Él era un cabrón y tú una ramera. Cuando os descubrí juntos me juré que nunca estaría con una mujer.*

Todas estas circunstancias se descubren mediante un diálogo contrapunteado que muestra una realidad (la de los hermanos) rota por otra (la del Padre, que insiste en que no forma parte de la historia). Ese no querer formar parte de la historia es una manera de aceptar lo escabroso de la misma, aunque el autor repita que pasa todos los días. Si así fuera, no se hubiera convertido en materia teatral como ésta.

Escena III. Segundo monólogo, esta vez el de la Madre, que reduce todo a un “problema de amor”. Redunda en el cariño que siente por su Hijo, y en el de éste por ella. Dibuja en el horizonte el temor por el momento de la separación: “Creí que ese momento nunca llegaría”.

Escena IV. La Madre es quien asume el papel de narrador-narrante de esta nueva historia, una historia del pasado, que cuenta estando muerta (“*Hace demasiado tiempo que sólo siento hambre y frío*”). De nuevo la historia no es la de su Hijo, pero podría haber sido. Es la historia de quien mata al padre, o al Maestro, en este caso, y que se desprende, quizás demasiado, de los parámetros espacio-temporales de la obra. Es el Maestro que escribió una serie de cartas antes de ser detenido por los sicarios del Emperador, y que espera, junto al Muchacho, su detención. Aquél anuncia que ha sido traicionado, aunque aguarde el desenlace con toda serenidad. Es un momento de plenitud, ya que entre Maestro y Muchacho hay algo más que una relación docente. La escena desemboca en un momento de amor, truncada por la acción del Maestro que corta los testículos al Muchacho, que es el traidor encubierto. El cuadro, situado justo en el centro de la obra, y alejado ambientalmente del resto, más en la intención que en la evidencia, tiene rasgos de irrelevancia. Al lado de la potencia del resto de escenas, la historia del Maestro es tan prescindible como un entremés de una comedia. Demasiado referencial; demasiado tremendista; demasiado simbolismo en los cruces Padre-Maestro e Hijo-Muchacho. No olvidemos que los rostros son los mismos. Por eso las interpolaciones de la Madre son menos interesantes: quedan más ajenas a la historia.

Escena V. La Historia del Padre compone este nuevo y último monólogo sobre el mimetismo de todas las salidas (huidas) de los hijos. Su reflexión recupera el nervio de la historia principal.

Escena VI. Llamada “Delirio”, no es más que la historia de un imposible regreso del Hijo, desde la perspectiva de la Madre (Lina) y el Padre (Miguel). Este nuevo Hijo del que se habla, Carlos, que insiste en no ser ninguno de los Hijos de escenas anteriores, no ha regresado después de ir a jugar un partido. Los padres lo esperan aunque saben que nunca volverá. La anécdota es lo de menos. Mayor sentido y entidad tiene el desarrollo dramático de la situación. Dentro de ella, dos momentos destacan de manera particular por su originalidad. En el primero, el autor crea una nueva intersección de planos, más allá de la intervención del Hijo (narrador-narrante aquí) mezclado con el diálogo de los padres. Se trata de un nuevo cruce de planos por medio del cual Miguel y Lina hablan entre sí pero de cosas totalmente distintas. Miguel lo hace de Lina, de cómo era, de su pelo...; Lina, del cariño infinito que profesa a su Hijo y el de su Hijo por ella. Es aquí donde la entidad homosexual del Hijo se desparrama con vigor por la escena. En un segundo momento, el Padre asume el papel del Hijo, y habla a la Madre como si de aquél se tratara. Nadie ignora que el Hijo no vendrá cuando vemos entrar botando un balón solitario, que atraviesa el escenario.

Escena VII. “La Historia de un adiós” es la auténtica despedida del Hijo. Un Hijo se va de casa. Es el momento de ritmo más ágil de la obra. Las réplicas surgen entrecortadas, trepidantes, cargadas de ambiguos significados. Escena terriblemente picada. Es un adiós muy activo. No hay ideas detrás ni explicaciones. Frases de tres o cuatro palabras la mayoría. Lo imprescindible, y lleno de elementos metateatrales. En el mismo texto se indican las acciones, como si se tratara de verdaderas acotaciones dichas. “*¿Qué nos queda por hacer? Poca cosa; tan sólo asistir a la despedida final*”, dice el Ella, último narrador-narrante de la obra, como si el autor quisiera cerrar con los tres personajes (o personas) principales, para terminar con seis “adioses” seguidos, rematados con un “*Silencio*” dicho por Ella, como disdascalia final. No final, pues tras reiterar que lo dicho y narrado no es más que “*la historia de siempre [...] la historia de todos*”, termina diciendo que es “*la misma historia*”.

3. Escenarios

Parece evidente que un planteamiento como el de *La misma historia* precisa reafirmar su teatralidad. Y eso no se consigue por otros medios que los de ponderar los recursos expresivos de la palabra, sin ocultarlos, sin aparentar fuente alguna de espectacularidad. Eso es lo que hace VÍllora con la sobriedad de los espacios elegidos: “*Una cama*” para la Escena I. En la II no hay acotación, sino descripción del lugar en las palabras del Padre, narrador-narrante de esta escena: “*Digamos que este hermano y esta hermana están en un espacio concreto y real que es la casa de Ella, y, para ser más precisos aún, en su dormitorio, probándose unos jerseys*”. La cama anterior tiene permiso del autor para permanecer en escena. Y por supuesto en la III, en la que la acotación repite lo de la I: “*Una cama*”, circunstancia que se presenta de manera idéntica en la V; en suma, en los tres monólogos intercalados en la obra en sus escenas impares. También la IV transcurre en un dormitorio, como dice la Madre, no la acotación, siguiendo el mismo procedimiento de la anterior escena par. En un dormitorio “*pero de una época anterior*”. Una época en la que no había luz eléctrica, pues el Muchacho entra en la estancia con una vela. En la Escena VI sigue diciéndose que es un dormitorio el sitio “*donde transcurre esta historia*”, en palabras del Hijo.

Como dormitorio es el lugar en el que sucede la VII y última, “*pero no me preguntéis por qué*”, dice Ella, que es quien describe la situación.

El autor reduce el énfasis del espacio a su mínima expresión. Probablemente en su imaginación le bastase la referencia de una cama como punto axial sobre el que giran todas sus historias. Y como éstas, que son la misma, también la cama es la misma cama; al menos, eso es lo que se dice.

4. ¿La misma historia?

Es posible que, en el fondo, Vállora nos haya contado la misma historia. Es posible pero nunca cierto del todo. Estaríamos ante la verdad de cada cual, que diría Pirandello. Tampoco debe importar que sea la misma o distinta historia, pues convengamos que en el terreno de las mayores conquistas expresivas de este drama está en la forma más que en el contenido. Diríase que apenas importa que sea la misma historia, pues lo que no es lo mismo es la obra y su intención dramática. Y si no hagamos un pequeño ejercicio que prueba la idoneidad del desarrollo dramático elegido. Si leyéramos al revés la obra, es decir, desde la escena VII, que sería la I, a la I, que sería la VII, ¿se perdería algo del valor narrativo del texto y de la acción propiamente dicha? Veamos cómo quedaría:

1ª escena: Un Hijo se despide de sus padres: se va de casa. La historia de siempre (VII);

2ª escena: Los padres esperan inútilmente al Hijo. Ya no volverá puesto que ha muerto (VI);

3ª escena: El Padre reconoce la necesidad de que los hijos se vayan de casa (V);

4ª escena: Un Muchacho traiciona al Maestro para llegar a su puesto de privilegio (IV);

5ª escena: La Madre tiene su propia explicación para la salida del Hijo: se trata de “*un problema de amor*” (III);

6ª escena: El Hijo vuelve a casa después de dos años de ausencia. Los padres ya han muerto. Junto a su hermana, reproduce las respectivas historias de esos hijos con esos padres, así como sus relaciones eróticas (II);

7ª escena: El Hijo plantea, como si fuera un sacrificio, su definitiva salida (I).

Salvo la escena 4ª, que coincidiría con la IV de la obra, el resto muestra al menos la misma coherencia en un sentido que en otro; la misma coherencia narrativa, pero, qué duda cabe, distinta coherencia dramática. Sin embargo, el orden de Vállora es el bueno: aunque sea más esquivo con la lógica es más sugestivo con el teatro; más sugestivo y más arriesgado, pues así muestra de manera más profunda las relaciones entre acción y narración, entre actante y personaje, entre fondo y forma.

5. Un texto de hoy

El teatro español actual, tan acosado por agoreros, tan negado por la crítica, se halla inmerso en una constante, gratificante y lúdica carrera de contar cosas de otra manera, de buscar soluciones, respuestas a las cuestiones de la cotidianidad. Por eso saludables obras como éstas, y autores como Vállora, empiezan a apostar por una teatralidad distinta, y no lo decimos así porque dudemos de ella, sino porque maneja con todo desparpajo las fronteras de lo que, hasta hace poco, venía llamándose teatro, es decir, una obra en dos o tres actos, con planteamiento, nudo y desenlace. Desde Beckett, al menos, y quizás desde mucho antes, el arte dramático no puede constreñirse a un canon

único. El autor del siglo XXI tendrá por objetivo principal bucear en formas de expresión distintas, que, sin terminar de herir de muerte a la propia esencia del teatro, encuentre vías de comunicación adecuadas al momento. Ya sabemos que eso significa riesgo, y que el riesgo no tiene nada que ver con la rápida conquista de la fama, el galardón y la taquilla. El pasado siglo produjo nombres bastantes para escribir la falsa historia del teatro español, en donde una pléyade de autores (Valle-Inclán, Azorín, Grau, Gómez de la Serna, Morales, Romero Esteo...) aparecen como los más representativos aunque nunca significaran nada en las contadurías. Tampoco está mal que gentes como Vállora prueben, en sus primeras escaramuzas, el agridulce sabor del reto.

La misma historia que hemos repasado, con su impecable orden dramático, sus personajes que no lo son, sus espacios escuetos, su promiscuidad narrativa, el extraordinario valor de sus palabras, qué duda cabe que será una señal del nuevo e inicial teatro español del siglo XXI.

César Oliva
Universidad de Murcia
septiembre de 2002