

Estaciones y vínculos de Julio Escalada

Pedro M. VÍllora

En 1999, Julio Escalada obtuvo una mención especial del Premio Calderón de la Barca con *Primavera*, que era además la primera obra de una proyectada tetralogía llamada *Cuatro estaciones*. *Primavera* se publicó en 2000, y en 2002 aparecía la segunda entrega, *Verano*. La tercera de las piezas alteró el orden previsible, pues Escalada dio un salto temporal y, en 2004, conseguía el XII Premio SGAE con *Invierno*. Con *Otoño*, por tanto, finaliza esta aventura creativa.

Invitado por el autor, escribí para la edición de *Primavera* un prólogo que titulé «Julio Escalada, escritor». Conforme las *Cuatro estaciones* han ido sucediéndose, a ese texto se le han añadido las partes correspondientes a *Verano* -«Tragedia de una Noche de San Juan»- e *Invierno* -«Recuerdos del ángel»-, con lo que la introducción ha ido creciendo en la misma medida que la tetralogía se completaba. *Otoño*, pues, no sólo supone el cierre de un bellísimo y conmovedor viaje a través de las emociones asociadas al tiempo, visitando jardines y parques que representan el punto de encuentro de lo libre y salvaje con lo acotado y opresor. Lo natural sometido a la voluntad humana, el anhelo de totalidad constreñido por la convención y los formalismos: son temas que aúnan cuatro piezas y que una y otra vez han surgido en mis propios comentarios, esos que también concluyen hoy, con el otoño.

Las páginas que siguen reproducen en buena medida las que Escalada ha querido que precediesen a las suyas en las tres ocasiones anteriores. Esos sendos prólogos, que en realidad son uno solo, han sido retocados conforme la aparición de una nueva obra me llevaba a modificar mi impresión respecto de las ya conocidas, y además añado lo correspondiente a *Otoño* y, por extensión, al conjunto de *Cuatro estaciones*.

1.- Julio Escalada, escritor

Si *Cuatro estaciones* no hubiese sido creada por Julio Escalada, habría que convenir que su autor sólo podía ser un gran escritor; pero Julio no lo es. Ahora bien, para no ser un escritor, Julio Escalada lo disimula muy bien. Para ser alguien que de sí mismo, tanto en 1999 como en 2007, dice que no es escritor, Escalada se desenvuelve en los asuntos literarios con una soltura y unos logros dignos de mayores ambiciones. No es extraño telefonar a Julio y, al preguntarle qué hace, oírle esta respuesta:

«Nada, aquí, escribiendo mis tonterías». Conviene entonces no hacerle caso y dejarle trabajar: es muy posible que esas «tonterías» sean el borrador de una aventura sentimental, de un encuentro con la trágica soledad que se esconde tras las rutinas, de un arrebatado de sinceridad que brota por las fisuras de las emociones fingidas.

Me enfado con Julio Escalada cuando insiste en su condición de no-escritor; de, como mucho, hombre que escribe. Me enfadaría si lo dijese insinceramente, con falsa modestia o solicitando cumplidos con plena conciencia. Pero es peor aún: Julio Escalada lo dice en serio, y sólo se me ocurre como explicación que su enorme respeto por la literatura lo lleva a no querer afrentar los terrenos del gran arte con nada que no sea una obra maestra. Tal vez Julio necesite escribir ese texto incuestionable para considerarse a sí mismo escritor. Tal es su pudor, su gloria y su desgracia. Solo que ese texto ya existe y se llama *Cuatro estaciones*

Julio Escalada (Madrid, 1963) no es un autor crecido en los talleres, ni forma parte de grupúsculos o capillitas, ni escribe para demostrar a sus amigos lo listo que es, ni se queja de que los productores no le llaman, ni llora a las puertas de ningún centro público. Julio ha pasado a la escritura desde la práctica, como solución rápida, eficaz y barata a unas necesidades impuestas por su trabajo. Su horizonte laboral siempre ha sido la interpretación, y a la autoría (como a la dirección o la producción) no ha llegado, sino que le ha venido como consecuencia de este objetivo principal. A fin de crecer como actor, Julio se ha hecho escritor.

Un repaso al historial de Julio nos lo presenta como actor desde 1977, cuando ingresa en el Pequeño Taller de Teatro, de donde pasaría a la Real Escuela Superior de Arte Dramático para obtener una primera licenciatura en Interpretación. Su vocación francófila, nacida en la infancia, le hace compaginar estos estudios con los de Filología Francesa en la Universidad Complutense, pero dando prioridad a su incesante labor como actor, básicamente en teatro y televisión, además de esporádicas incursiones en el cine.

Dos de estas actividades serían decisivas para su inclinación a la escritura. La primera comienza en 1988, cuando se hace cargo de los grupos teatrales de los Colegios Mayores Mara y Loyola. Casi dos décadas después, Julio no sólo sigue iniciando en el teatro a estos estudiantes de otras disciplinas, sino que ha ampliado su labor docente al impartir enseñanzas de Dramaturgia en la Escuela de Letras, la Escuela Municipal de Teatro de Madrid, la Escuela Superior de Arte Dramático de Valladolid y la Real Escuela Superior de Arte Dramático, entre otras instituciones; pero lo que interesa en el momento de hablar de sus orígenes es que, con

sus alumnos universitarios, además de montar obras de clásicos y de su amadísimo Valle, Julio Escalada crea espectáculos escritos por él a partir de otros autores. Al tiempo, y para su propio trabajo como actor, realiza la dramaturgia de recitales poéticos. Así nacen *Poesía lírica y dramática del Siglo de Oro*, *En torno a Valle* o *Amor con amor se escribe*.

Pero ni los recitales ni las adaptaciones universitarias colman la emergente creatividad de Julio Escalada, que pide mayores posibilidades de desarrollo. Estas llegan en 1994, cuando se estrena en el madrileño Teatro Alfil *Acércate más*, la primera de sus obras, una incursión en el mundo del cabaret divertida y simpática, que atrae la atención del público, y en cuya construcción pesan mucho las características de los intérpretes para los que fue concebida. Es, en cierto modo, un texto coyuntural, pero para su autor es también el acicate para continuar ese camino recién comenzado de la creación literaria, del que serán fruto en los siguientes años diversos textos que ya podríamos considerar «de gabinete»; es decir, no escritos con vistas a una representación inmediata y unos actores concretos, sino por el simple placer de crear.

O no tan simple, ya que en ese mismo 1994 Escalada regresa a la Real Escuela Superior de Arte Dramático para cursar por tercera vez estudios superiores. Esta vez se trata de la carrera de Dramaturgia, que concluye en 1998, y para la cual crea varias piezas breves (entre ellas *Reservado el derecho de admisión*, publicada en 1997), además de su segunda obra de extensión normal. Se trata de *Mutis*, que así se tituló en la lectura dramatizada que tuvo lugar en la Resad en 1997 y en su primera edición de 1998. Sin embargo, cambiaría este título por el de *Te vas, me dejas y me abandonas (Mutis)* al ser estrenada en 1998 en el Teatro Reina Victoria de Madrid y al publicarse un año después dentro de la colección teatral de la Sociedad General de Autores. Cualquiera que conozca las corrientes que vertebran la realidad del teatro contemporáneo podrá advertir en lo anterior un hecho llamativo: un autor nacido en los años sesenta estrenando en los noventa en uno de los espacios más representativos del así llamado «teatro comercial» madrileño. Que alguien de esta edad hubiese estrenado en el Alfil entra dentro de lo esperable, pues la acogedora sala de la calle del Pez no se aleja mucho del circuito de locales alternativos que suelen reservar un generoso lugar de su programación para estos autores. Pero este no era el caso del Reina Victoria, ni del Infanta Isabel, adonde iría en un también infrecuente cambio de teatro. Noventa funciones en el primero y setenta y dos en el segundo no hacen de *Te vas, me dejas y me abandonas (Mutis)* el éxito de

la temporada, pero sí eran un reclamo más que suficiente para atender a su autor.

Entre los aspectos que destacan de *Mutis*, importa sobre todo su estructura. Toda la obra transcurre en una sala de estar, y la primera es una escena muda en la que un hombre, Juan, abandona a su esposa mientras esta duerme en el sofá. La última escena presenta a este mismo personaje haciendo los mismos movimientos que al principio, pero esta vez expresando sus pensamientos y con el cambio final de que decide quedarse y continuar la relación. Entre ambas acciones se suceden siete escenas que son otros tantos monólogos de mujer (Fátima, Elisa, María, Inés, Natalia, Ana, Eva: FEMINAE), todas ellas diferentes, aunque perfectamente reconocibles para cualquier espectador o lector, y todas ellas abandonadas sin saberlo por un hombre que siempre es Juan.

Fijémonos por un instante en el título definitivo de esta obra: no sólo te vas, sino que me dejas y además me abandonas. Es un golpe sobre otro, quebrantando el frágil envoltorio del corazón. Y este es un nuevo aspecto que aleja a Julio Escalada de connotaciones generacionales: decir que uno escribe sobre sentimientos es fácil, y además no se miente porque en todo, o en casi todo, se puede hallar una vertiente sentimental; lo difícil es escribir verdaderamente sobre pulsiones íntimas, tener algo que decir -y decirlo- sobre afecciones y engaños, sobre esperanzas frustradas y esfuerzos baldíos. Lo difícil es encontrar entre los autores de la edad de Julio, tanto a finales de los noventa como una década después, nombres que lo acompañen en esta investigación acerca de las razones que nos llevan a preferir a unas personas sobre otras. Toda historia es, al final, una historia de amor, y eso las mujeres de *Mutis* quizá lo ignoran, pero a su pesar son capaces de transmitirlo al espectador con una estilización del realismo que las coloca de inmediato en un lugar que no es el de la experiencia cotidiana, sino el de la incuestionable repetición de una serie de egoísmos, soberbias y errores que se extienden más allá de cualquier tiempo y cualquier sociedad. Con *Mutis*, Julio indica que no hay amor que no requiera esfuerzo, entrega al otro y sacrificio de uno mismo. Con *Mutis*, Julio expresa la convicción de que la incomunicación no es un tema sobre el que hablar, sino una tragedia que nos atañe en un mundo sin sentido. Con *Mutis*, Julio nos recuerda que no hay amor sin amor.

Si *Mutis* se aleja de los presupuestos rigurosamente contemporáneos y homogéneos de las estéticas predominantes en los años noventa, *Singladura* parece una manera de enfrentarse a quienes pudiesen identificar el escribir sobre lo de siempre con el escribir como siempre. Esta obra, nunca estrenada ni publicada, recibió en 1998 una de las Ayudas

que anualmente concede la Comunidad de Madrid en colaboración con la Asociación de Autores de Teatro. Como en Camus, como en Bowles, como en Orton, aquí un viaje al norte de África es una inmersión en el abismo interior que uno mismo ha dejado enviciar por la convención y las costumbres. Su forma es la de un monólogo, un recuerdo que integra conversaciones que pueden ser representadas o contadas a voluntad de la dirección escénica, manteniendo además entidad y autonomía como relato. Es un texto híbrido que se acoge a las posibilidades de los diferentes géneros, siempre que acudan en beneficio de esa exploración sentimental que es su matriz y su objeto: «En español, singlar significa navegar. En las navegaciones, es el intervalo de veinticuatro horas que viene a contarse desde un mediodía al siguiente. Un día, un solo día, veinticuatro horas, eso es lo que parece haber durado mi viaje. Un sueño prolongado, tedioso y sin interés de aproximadamente veinticuatro horas. Personas sin importancia, de las que no retengo ningún nombre. Nada de particular salvo el dolor que ha permanecido a mi lado como compañero de viaje. Era un pensamiento mágico creer que saliendo de aquí desaparecería.» Sin embargo, y al revés que en *Mutis*, donde pese a todo existe una voluntad de continuidad, un atisbo de esperanza, la opción de *Singladura* se acerca a un quietismo final que tiene más de ambiguo, de incierto, que de abiertamente positivo: «Yo siempre corría a todas partes, gustaba de ir corriendo. La impaciencia. Siempre padecí de impaciencia. La paciencia llega cuando no hay motivo para la impaciencia. Cuando ya no hay nada que esperar se acaba también la esperanza».

Si *Singladura* es, en apariencia, la menos convencional de las obras de Julio, me atrevería a decir que no por ello es la más personal: precisamente porque aquí el actor que hay en el escritor Julio ha dejado un influjo menor. *Singladura* tiene mucho de introspección, de monólogo interior, de examen de conciencia... elementos todos que hacen de esta obra un experimento sugerente y atractivo; pero el acusado sentido del ritmo escénico del que hace gala en el resto de su producción, es aquí menos evidente. Creo que el actor Julio se sentiría incómodo en *Singladura*, porque le obligaría a trabajar un ritmo corporal condicionado por la dirección hacia la que se expresasen unos afectos que podrían construirse incluso sin anclaje en el texto, mientras que lo que a él le interesa es vincularse a unas condiciones que sean poderosamente inteligibles ya en una primera lectura.

En cambio, la *Tetralogía de los valores*, escrita en las mismas fechas que *Singladura*, se inscribe perfectamente en la trayectoria dominante en la carrera de Julio Escalada. Recoge elementos que ya aparecían en las obras

anteriores, y anticipa otros desarrollados en *Cuatro estaciones*. Entre los primeros, es obvia la ironía con que subvierte unos planteamientos cercanos al realismo más chato y militante. Difícilmente se entiende el cabaret, y pienso en *Acércate más*, sin este desdoblamiento de sentidos contradictorios que es la ironía, pero también *Mutis* ofrece un buen ejemplo tanto en su integridad, donde cada escena da una vuelta de tuerca más a la situación inicial, como en el contenido particular de cada uno de estos fragmentos. En cuanto a las novedades que en *Cuatro estaciones* dejan de serlo, sirvan dos: la ubicación de toda la acción en un parque y la estructura en cuatro partes. Así, si a *Primavera* le han seguido tres obras más, correspondientes a las estaciones restantes, la *Tetralogía de los valores* reúne cuatro obras cortas cuyos títulos son desmentidos o al menos matizados por sus argumentos: *Fidelidad*, *Perseverancia*, *Curiosidad* y *Lucidez*.

No hay continuidad entre estas cuatro piezas, salvo la unidad de lugar. Las cuatro son escenas de dos personajes relacionados por un sentimiento fingido. Predomina en todas el contravalor -la incomunicación, lo negativo...-, pero en ninguna de ellas se ofrece un cierre inmutable de significación, sino que extienden sus posibilidades con una capacidad de sugerencia que va más allá de lo inmediato.

La *Tetralogía de los valores* viene a ser una especie de borrador de *Cuatro estaciones*: el mismo concepto espacial, parecido lenguaje, semejante ironía en el tratamiento de las relaciones amorosas... Cada dos años han ido surgiendo *Primavera*, *Verano* e *Invierno*, en una demostración de la voluntad del autor por desarrollar un proyecto. Al tiempo, queda evidente su renuncia a la obviedad, no sólo por lo diferente de sus argumentos sino por ese matiz de adelantar la estación donde las cosas no están muertas, sino latentes, y colocarla delante de esta en la que la vida sí aparece acabarse, dejando atrás el tiempo de la abundancia.

En el año 2006, además de escribir *Otoño*, Julio Escalada ha escrito *¡Sois la bomba!* y ha recibido una segunda ayuda por *En el borde*. La primera es una comedia alocada que parodia el cine de espías con un sinfín de equívocos, viajes, coincidencias y misterios en torno a una fórmula secreta y, ya que unos halcones malteses, sí unos búhos de Talavera. Se diría un regreso a sus orígenes cabareteros por su apuesta desmitificadora e irreverente en favor del exceso y la inverosimilitud. En cambio, *En el borde* es una incursión realista en el submundo portuario del contrabando, los matones, las pequeñas mafias, las luchas de perros, la miseria generalizada de una ciudad del norte de África en la que el encuentro de civilizaciones ha servido más para unir lo peor de cada una que para

propiciar un idilio multicultural. Es una obra implacable, que transcurre en ambientes cerrados, con gente desabrida que habita en el miedo y el desprecio, con una inmensa capacidad de dañarse los unos a los otros y alimentar la violencia hasta acabar con la aplicación de la justicia distributiva, aquel concepto clasicista de «a cada uno, lo suyo», y que en un texto semejante sólo puede ser un lance patético, un desenlace de angustia y horror.

Estoy convencido de que Julio, que comenzó trabajando el humor, será reconocido como un fenomenal autor de tragedias. Hay en él atisbos de una desolación íntima expresada en pequeños movimientos o actitudes que pueden desembocar en una desesperanza radical. Conforme se siente más seguro en la escritura, abandona las concesiones a una sonrisa o incluso una carcajada prontas, y poco a poco va logrando que ese regocijo concluya en el quiebro de una mueca. Cabe pensar, por tanto, que con estas obras nos estamos abocando al encuentro con un hombre de teatro formidable y total. A su solvencia como intérprete se ha añadido recientemente su descubrimiento como director escénico de una elegancia inusual, como adaptador de una astucia rayana con la zorrería, como productor comprometido con el antiguo gran estilo. Pero sobre todas las cosas Julio Escalada es también escritor. ¡Y qué escritor!

2.- Jugando a conocerse: *Primavera*

Primavera sorprende con la propuesta de una nueva sentimentalidad que parte de un firme rechazo moral a la mentira, insolidaria corruptora de las relaciones humanas.

Amor y mentira en *Primavera*, caminos cruzados, falsedades que generan nuevos engaños, trampas que se bifurcan, embustes que se encadenan. *Primavera* esencializa la acción, la reduce a sus claves y elementos mínimos: un juego de damas, un lápiz de labios, un banco, el kiosco de un parque... Cinco personajes nada más (y uno de ellos sordomudo), y nueve escenas, le bastan a Julio Escalada para convertir una historia de adulterio entre amigos en una crónica de la corrosión del amor (y aun del amor propio) por un capricho. La falta de compromiso con los demás parece ser para Escalada una falla insalvable en la dignidad y la autoestima, en el compromiso con uno mismo.

La grandeza de *Primavera* radica en su sencillez, en esa aparente escasez de recursos que puede conducir al equívoco en una lectura apresurada. No es casualidad ni dejadez el que *Él y Ella*, *La Otra* y *El Otro*, y *El Camarero*, se llamen así y no de otra manera. No necesitan más

nombres ni más datos porque en su comportamiento está todo aquello que los pueda caracterizar. En sus pequeñas traiciones, en la búsqueda de una identidad incluso a través del reconocimiento por parte de los otros, existe una tragedia estrictamente contemporánea que recorre toda la pieza y traspasa al lector: la despersonalización. No incomunicación, sino despersonalización: borrado, desaparición de la personalidad mediante la continua puesta en duda de unos principios que sirvan de referencia a la conducta. Escalada instala a sus personajes en la certeza de que adoptan decisiones cuestionables, cuando no rotundamente perversas, y por una suerte de abandono de la voluntad se niegan a cambiar. Esto es actual, y esto es trágico.

3.- Tragedia de una Noche de San Juan: *Verano*

Se los ve de noche por las calles, más de noche cada vez. Son viejos, nacieron hace miles de años: han cumplido los dieciséis y no les queda vida por delante. Entran y salen, suben y bajan, van a un sitio y a otro, nunca permanecen quietos, caminan siempre en grupo... jamás llegan a ninguna parte y están increíblemente solos.

Uno de ellos está aquí, en *Verano*. Ni tiene nombre ni lo echa de menos ni lo necesita. Es simplemente un Chico, desorientado como tantos otros a su edad, perdido dentro de un laberinto del que sabe cómo salir aunque a veces prefiera olvidar que posee esta destreza.

Julio Escalada cuenta en esta obra un día y una noche en la vida de este Chico. Una jornada que toda ella transcurre en el mismo lugar: un parque con algún banco y un laberinto de cipreses. Y es una fecha señalada, mágica, que nunca se explicita en el texto pero que es obviamente la del 24 de junio, cuando la Reina de las Hadas sueña, las doncellas recogen trébol y los más aguerridos saltan hogueras. Pero este es un chico cuyo valor no se mide en la prueba del fuego sino en la lucha con los monstruos interiores... Y es esta una batalla con sangre, con heridas profundas y cadáveres decapitados sobre el suelo; aunque, al faltar la cabeza, no siempre es fácil determinar a qué contendiente pertenece el cuerpo caído.

Verano es una tragedia protagonizada por seres cotidianos y contemporáneos que viven existencias normales y un punto anodinas, que no parecen tener grandes deseos y se conforman con poco, que no dan importancia a lo que hacen ni pretenden dejar huella, que habitan en la resignación de un mundo sin horizontes de altos vuelos, y que sin embargo son profundamente desdichados e incapaces de dar un paso por sí mismos

ni por los demás. Además del Chico hay una Vieja sabedora de historias y que sin duda es la abuela que lo ha criado, una Mujer Joven enganchada a las drogas y que podría ser –pero también podría no serlo- la madre a quien se le privó de su custodia en el pasado, un Amigo cuyo abuelo ha muerto esa misma tarde, un Hombre que acaso sea –o no- el padre de ese Amigo y que acude al laberinto para conocer otros cuerpos de su mismo sexo, y una Chica que no sabe cómo regresar a casa. Todos estos seres, en principio nada extraños, se tropiezan con el Chico en el parque, y al relato de cada uno de estos encuentros Julio Escalada le da un nombre luminoso y serenamente clásico: *Caritas, Pietas, Ama et fac quod vis...* Incluso la única escena en la que no aparece el Chico, sino sólo la Vieja y la Mujer Joven, recibe un nombre similar: *Fidelitas*.

Ya la *Tetralogía de los valores* se componía de cuatro obras breves ambientadas todas en un parque y tituladas de manera parecida a las escenas de *Verano: Fidelidad, Perseverancia, Curiosidad y Lucidez*. Lo que se jugaba en estas piezas era precisamente lo contrario de lo que proponían sus títulos, pues, frente al anunciado valor, el autor indagaba en su opuesto, en el respectivo contravalor. Ese mismo sistema se reproduce aquí, pero aplicado esta vez a una única obra donde todo aquello que aparentemente es plácido, risueño, halagüeño y positivo, se transforma hasta revelar un interior inmisericorde y cruel.

Esta es, pues, una obra irónica, donde nada es lo que parece ni pide ser entendido de una única manera. Los títulos hablan de aspectos positivos que las escenas subvierten. Las relaciones que establecen los personajes comienzan siendo comunicativas, y hasta beneficiosas, antes de mostrar el lado menos sociable de sus personalidades y deteriorarse esos lazos iniciales. La misma factura del texto es apolínea, serena, elegante. El nivel del lenguaje se rebaja exclusivamente cuando es necesario, sin regodearse en la degradación lingüística ni confundir la precisión con el insulto -al fin y al cabo, esta es una obra en la que una vieja ladrona y su nieto pueden recrearse citando a Lewis Carroll y recordando las leyendas de Ulises y el Minotauro-. No obstante, esa inmaculada distinción contrasta con el contenido que se descubre bajo la limpieza formal: todo lo que se dice es bello, culto y atractivo, pero lo que esas palabras cuentan no puede ser más desgarrador.

Las mismas referencias a la mitología nos ponen ya sobre aviso. La del Minotauro es una historia sangrienta, donde decenas de jóvenes y doncellas mueren antes de que el propio señor del laberinto perezca a manos de Teseo. En cuanto al padre de Telémaco, su relato es considerablemente prolijo en desventuras antes de recuperar su lugar junto

a Penélope en Ítaca. Sin embargo, en ambos hay un poso clásico, una mediación temporal y respetuosa que permite relacionarse con el horror de manera contenida y acaso aséptica. También aquí, en *Verano*, hay un laberinto y una Ítaca, y un Chico que necesita experimentar sus propios ritos de iniciación en la aventura de la vida. Y todo cuanto haga, vea y diga este Chico, lo hará desde una ambigüedad esencial: la del enfrentamiento entre razón -la palabra, el logos- y pasión, conservación y exceso, contención y desafuero.

Pero es la de Jabberwocky la leyenda favorita del Chico y la que mejor refleja el verdadero ámbito donde se perfila esta tragedia. “Alguien mató algo... ¿o al contrario...? No sé”, dirá la Vieja, y en esa pregunta está la clave del territorio donde se desarrolla *Verano*: las cosas pueden ser ellas mismas y sus contrarias, la vida tiene misterios que exigen no ser resueltos si se quiere seguir viviendo, lo que hay que hacer debe ser hecho porque de todos modos terminará haciéndose, nadie es sólo víctima ni sólo depredador, alguien debe morir para que alguien siga entre nosotros. Todo lo demás -las hermosas palabras, las acciones nobles, los deseos reprimidos, los amigos de absoluta confianza- es el precio que hay que pagar para mantener oculta la verdad.

La Noche de San Juan es tiempo de verdad, es el momento en que las palabras desvelan sus fisuras, y lo inconsciente, lo siniestro, lo que no tiene nombre, escapa de esas prisiones y decide expresarse por sus propios y antiguos medios. Julio Escalada ha visto lo que nadie quiere ver, ha dibujado la huella de los pasos de esa criatura y ha regresado del infierno para mostrarnos la sombra del espanto. Y nos dice: si es tan hermoso el reflejo del horror, imaginaos en el lugar de un Chico que lo ha mirado cara a cara. Ese lugar, esa mirada: *Verano*.

4.- Recuerdos del ángel: *Invierno*

Cronos devorando a sus hijos, el canto a la belleza de Melibea -la misma que morirá arrojándose desde las alturas-, el rapto de la hija de la diosa de la agricultura que tendrá como consecuencia la instauración del ciclo de las estaciones, el muérdago benefactor de fecundidad, el tetractis pitagórico que otorga el conocimiento del mundo y de uno mismo, las mariposas que encarnan el alma de los muertos, el andrógino cisne en el que se unen los opuestos en un centro místico, la tríada superior de los coros celestiales, el trébol de la felicidad y la buena suerte, el cedro del poder y la firmeza -asociado aquí a un marido infiel-, una hilera de cipreses, el árnica que protege contra los rayos -pese a lo cual alguien

morirá electrocutado-, eufobio contra los venenos y celidonia contra las disputas, el sexo de los ángeles... Animales y plantas, seres celestiales y criaturas imaginarias aparecen una y otra vez en *Invierno*, tiñendo la obra de referencias, introduciendo niveles de lectura, cargando de poder simbólico una trama y un lenguaje austeros, afilados hasta el extremo del peligro, abiertos por completo a la herida del desasosiego.

La tragedia que es *Invierno* acumula pistas que anuncian su destino fatal. El autor lo ha dispuesto así, pero es evidente que su intención no ha sido entorpecer al receptor con continuas llamadas en busca de sentido. Ninguno de estos elementos alza el brazo ni grita pidiendo atención: «¡Eh! ¡Estoy aquí! ¡Fíjense en mí! ¡Descodifíquenme! ¡Averigüen mi significado!» Bien al contrario, tanto el lector como el posible espectador pueden atravesar *Invierno* –y esta es una obra cuyos personajes no dejan de atravesar un parque, de Este a Oeste, de Norte a Sur, a veces siguiendo un camino acostumbrado y otras adentrándose por senderos casi olvidados– sin advertir la existencia de estos símbolos y, por consiguiente, sin echarlos de menos.

Sin embargo, si *Invierno* es una obra que se entiende de maravilla sin necesidad de reparar en estos detalles de su construcción, tampoco hay que pensar que se trate de un texto aparentemente sencillo pero en realidad dirigido a lectores cultos que se entretengan en recomponer mensajes cifrados y ocultos tras un aspecto cristalino. *Invierno* no es un juguete ingenioso destinado a paladares eruditos, ni tampoco es un artefacto desbordante de efectismos culturales. Aquí no hay diseño de ocasión, sino cultura.

Invierno es una obra culta. Lo es por su elegancia, su sobriedad. Lo es por la admirable contención de sentimientos y expresiones, por la precisión gélida e implacable con que disecciona a sus personajes para exponer sin ambages la motivación y el deseo. Y es culta porque toda ella está transida de cultura, porque se sustenta en la evolución cultural de occidente, porque aprovecha el imaginario colectivo construido a lo largo de siglos de pasado y lo asimila hasta hacer que se convierta en el poso más íntimo de su ser. Hay casos en que los motivos simbólicos son, en efecto, tropezones incómodos, porque no tienen más función expresiva que aportar datos, informaciones ajenas a la lógica estética de las creaciones. En *Invierno*, por el contrario, esas referencias no piden ser explicadas ni entendidas en un primer momento, porque su misión no es otra que abrir espitas imaginarias por las que fluya la sensación del Mal.

Lo funesto recorre estas páginas. Lo maligno, sin hacerse obvio salvo en ocasiones muy contadas, no deja de estar presente en todo instante

sin hacer esfuerzos por ocultarse. Desde su mismo título, la obra se desliza hacia la fatalidad, hasta un lugar situado más allá del punto en que la tragedia se consuma. *Invierno* conduce al frío total, a la desolación, al espacio de la no vida, al tiempo del no recuerdo, al escenario habitado únicamente por el olvido.

Se diría que para el autor vale más el amor que la huella del amor, más la presencia inmediata que su reflejo, como es más productivo el odio activo que la indiferencia o la abulia. Pero el amor y el odio exigen respuesta, necesitan ser alimentados por un contrario para no agotarse en un esfuerzo no recompensado. Y ese premio es precisamente la extensión, la prolongación, la fructificación que nos ayuda a mantenernos a salvo de desaparecer bajo esa costra anodina y gris que es el olvido. Hacer es trabajar por el recuerdo, no hacer es rendirse y no luchar; no hacer es hundirse.

Julio Escalada aboca a personajes de tres edades diferentes ante el dilema del amor y el recuerdo. Para unos, amar es vivir y ser amado es estar vivo. Para otros, el odio es un sustituto del amor que permite tener algo por lo que seguir viviendo. Los hay para quienes lograr algo mediante el trabajo viene a representar cierto consuelo cuando el amor no ha supuesto apenas nada. Algunos quisieran ser recordados y no saben cómo conseguirlo. Otros saben que el recuerdo sólo lo aseguran los demás, y se enfrentan ante la disyuntiva de recurrir a la coacción o a la conquista. Hay quienes aman casi sin objeto, como hay también quienes nunca han sido objeto de ningún amor...

Amar, odiar, hacer... Amar y ser amado. Odiar y ser odiado. Hacer y ser respetado... Son tres maneras de garantizarse el recuerdo, la existencia cuando acabe el invierno, el despertar del letargo, la transformación del horror en mariposa, del hombre en ángel, de la nada en esencia inmortal.

En otras épocas, los autores escribían tragedias sobre personas que tentaban la suerte del destino pero que, en definitiva, querían ser más de lo que eran, tenían ambición, hambre de totalidad. Pero Julio Escalada es un autor de hoy, un grandísimo autor de hoy, y ha escrito una tragedia contemporánea. *Invierno* es obra de una época que ha olvidado el sentido del amor, de un siglo basado en la especulación y el simulacro, de un mundo aturdido por el ruido de las famas efímeras y los hechizos inmediatos. *Invierno* es una obra que habla como pocas de un tiempo que ha olvidado que lo primero para ser recordado es ser, y que lo primero para ser es serse, y serse fiel y afectivo y respetuoso y creativo y abierto y comunicativo y receptivo y auténtico con uno mismo y con los demás. Pero la nuestra es una civilización que atraviesa años de invierno, de hielo en el

corazón y escarcha en el alma. Por eso hacen falta obras como *Invierno*, que nos obligan a retirar la nieve de nuestras puertas, a abrigarnos con amor -y con cultura- para entrar en calor. Obras que nos hablan de lo que fuimos y de lo que somos, de eso en lo que nos hemos convertido y de aquello tan distinto que aún podemos ser. Porque *Invierno* es una tragedia dura, áspera, inmisericorde, deliciosamente cruel, fría hasta el desmayo, pero en la que podemos, si queremos, intuir un atisbo de esperanza, igual que sabemos que hasta al mismo invierno le llega un día su fin.

5.- Echar a perder: *Otoño*

Llegar a ser, hacerse uno mismo, rellenar el vacío, echarse a perder y perderse... Los vulgares pensamientos de oriente y occidente se escuchan con tristeza a lo largo de un viaje seguramente innecesario y a cuyo término sólo aguarda la constatación del fracaso, de la soledad, del abandono.

Otoño es el cierre magnífico de las *Cuatro estaciones*. Es el espejo que concentra la experiencia del lector que las ha recorrido sin más obligación que la de conocer al otro, la obra del otro, para conocerse a sí mismo. Una y otra vez se nos dice en el texto que quizá lo más prudente es conocer otras realidades sin haberlas vivido, y eso es lo que hemos hecho quienes, antes de *Otoño*, nos hemos adentrado por ese parque que nos ha ofrecido semejante muestrario de dolores, penas, traiciones y engaños. No estábamos obligado a leer, pero lo hemos hecho por puro placer, con ese estímulo filantrópico de compadecernos de unos personajes cuya suerte es esquiva, pero también con el sentimiento egoísta de temer que en nuestra vida personal se reproduzca un estado similar de falsedad. No, no hacía falta que leyésemos *Cuatro estaciones* y nos sumiésemos en la amargura, pero lo hacemos con gusto porque el sufrimiento es otra manera de redención cuando viene acompañado del goce artístico. Julio Escalada nos ha llenado a sus lectores de congoja y melancolía, pero al tiempo nos ha hecho gozar como pocos -muy pocos- dramaturgos contemporáneos. Porque ese experto clasicista que es Escalada es, en el fondo, un romántico, y aprendió que la poesía moderna, frente a la antigua y la clásica, se caracteriza por el talante dramático, por haber ahondado en la dualidad, por comprender que no hay mayor conflicto que el interior producido por posturas y creencias enfrentadas, por aceptar que no hay más destino que aquel que nos ganamos y que, consiguientemente, de nuestro paso por la Tierra y de nuestras relaciones con el otro y con los otros depende el posible porvenir.

Los personajes de *Cuatro estaciones* apuestan por el Mal y reciben el galardón que se han buscado. El lector no tiene por qué vivirlo para así entenderlo: tal es la gloria de la catarsis, capaz de curar aquellas enfermedades que aún no se han manifestado o cuya amenaza de pronto se reconoce. El lector ha purificado su alma en este proceso, y acaso pueda decirse que esa es también la experiencia de la Mujer Oriental de *Otoño*.

En el Jardín del Paraíso, una mujer y un hombre se aman. Pero el amor no es suficiente para ella, no se resigna a ser objeto de deseo y de cuidado, no se conforma con quedarse dentro de sus límites, no se siente plena con aquel que la protege. Por primera y última vez en las *Cuatro estaciones*, la mujer sale del parque y se busca a sí misma en Occidente. Una carretera, una plazuela o *square*, una isla, un puente y un acantilado, supondrán otras tantas estaciones de su *via crucis* particular, paradas para el contacto, la confrontación y el aprendizaje. A su regreso, ella sabrá; y sabrá que ya nada podrá ser como era antes.

La Mujer Oriental llegará a entender que el mundo está hecho de paradojas y que las paradojas suelen ser tristes. La de *Otoño*, sin duda, lo es. Se nos pide no conformarnos, ser más, salir al exterior, estar en un proceso permanente de búsqueda, y eso está bien. Pero cuando las consecuencias son no consolidar, no aferrar, no asegurar vínculos con uno mismo y con los otros porque todo es variable, entonces deja de parecer tan positivo. Si te conformas eres un cobarde que se niega a la aventura, que se acomoda. Si siempre estás insatisfecho eres un inmaduro, un adolescente perpetuo que jamás se estabiliza. Mientras todo quede en un terreno individual, allá con cada cual, pero la de las *Cuatro estaciones* es una tragedia del amor, y por tanto del Otro. Julio Escalada parece preguntarse si tiene algún sentido querer o decir que se quiere a otro cuando se es consciente de que el final de la relación es inevitable porque siempre se tendrá la sospecha de que en otra parte habrá otro mejor o que nos interese más. Y en el amor hay algo conservador: o los vínculos se tienden para mantenerlos o el amor se perderá en la contingencia.

Se nos ha inculcado un extraño principio de placer: los deseos deben satisfacerse de inmediato, lo que se usa una vez puede ser desechado, lo nuevo es siempre apetecible. Mantener una relación parece imposible salvo que uno se traicione, sacrifique una parte personal por el otro, y nadie está dispuesto a sacrificios pues se entienden como renunciadas a la personalidad, a aquello que uno es. ¿Dejar de ser uno mismo para ser en el otro? Ni hablar. ¿Echar a perder una situación estable para seguir buscando hasta el fin de los días? ¿Acaso no es otra cosa la esperanza?

Se comprende que Escalada llamase «de los valores» a su primera tetralogía: de los valores que hemos perdido o a los que conscientemente hemos renunciado. Lo hacía con ironía, porque un moderno sabe hallar el humor en el seno de lo trágico. En *Otoño* ya apenas hay concesiones a la ligereza -salvo que entendemos como tal el momento de sarcasmo que supne un filántropo capitalista-, ni a la exaltación de pasión alguna. No hay el menor toque de melodrama pues todo en ella es contención: la del que se calla para no expresar, la del que aguarda tener algo que mostrar. No hay ni una sola paladra dicha de más: el lenguaje de las *Cuatro estaciones*, siempre tan parco, tan preciso y tan exacto, aquí se reduce aún más cuando hasta el interlocutor llega a desaparecer. A lo largo de las tres piezas anteriores, los personajes han usado el diálogo para dañarse, mentirse o justificarse, pero hay un dolor tan intenso que ninguna palabra sirve para significarlo, y eso es lo que ocurre en *Otoño*. Si en *Primavera* había quien creía encontrar el amor en brazos de un sordomudo, en *Otoño* la incomunicación, entendida no tanto como incapacidad sino como carencia de otro con quien comunicarse, da lugar a un grito prolongado, profundo y triste.

Cuatro estaciones que no conducen a ninguna parte, cuatro vínculos con el vacío, cuatro miradas a la oscuridad interior, cuatro palabras que nadie escucha, cuatro gritos que nadie aplaca. Cuatro obras importantes y un formidable autor: Julio Escalada.