

ÁCAROS

Sonia Montero
Universitat de València

0. UN BICHO RARO EN LA FAMILIA

Si, recurriendo a una trillada metáfora, todavía habláramos de padres e hijos, antepasados y descendientes, herederos y desheredados, árboles genealógicos y emblemas de familia para explicar el misterio de la creación artística; entonces podríamos decir que *Ácaros* es un bicho raro en la familia de la que procede. Hablo del texto dramático y, también, del producto escénico pues, en ambos casos, se trataría de un hijo que no se reconoce en sus supuestos padres (ni en aquel que lo vió nacer sobre el papel, ni en aquellos que le dieron vida sobre la escena) en la medida en que reproduce – deformados – los rasgos de una tradición con la que aquéllos habían roto de manera aparentemente definitiva. Podríamos pensar que estamos ante un hijo ilegítimo, un engendro bastardo; pero yo diría, más bien, que se trata de uno de esos “accidentes” de la naturaleza, una de esas criaturas gestadas en ambientes radioactivos que tienen, a la vez, algo de fósil y algo de monstruo.

Cuando, en enero de 2004, la compañía valenciana Teatro de los Manantiales estrenó esta pieza en su propia sala fuimos muchos los que nos sentimos un tanto desubicados. Recuerdo que hasta el propio director, Ximo Flores, se mostraba sorprendido de sí mismo por haber dado vida a “una historia con personajes y todo”, lo que a sus ojos debe ser algo parecido a un fósil. Y es que los productos *made in* Manantiales suelen estar despojados de “historia”, de “personajes” y de “todo” lo que conlleve una representación teatral tradicional. El hecho de apostar por la escenificación de un texto como *Ácaros* sería, en este sentido, la excepción que confirma la regla.

En el caso del texto dramático, lo excepcional es de otra naturaleza. La dramaturgia de Xavier Puchades cuenta con obras afines al espíritu Manantiales como puede ser *Desidia* (2003), pero no desecha la posibilidad de contar una “historia” mediante “personajes” como ocurre, por ejemplo, en *Desaparecer* (1998). Lo que distancia y particulariza a *Ácaros* del resto de sus hermanos es el áurea decimonónica que reviste a los citados elementos. Frente al minimalismo beckettiano de la acción al que tienden muchas de las piezas del autor, aquí nos encontramos con toda una trama que, además, se desarrolla linealmente según la estructura tradicional presentación-nudo-desenlace. Frente al carácter fantasmático de los personajes puchadianos, aquí contamos con figuras de carne y hueso y - ¡horror! – psicología. Parecería que *Ácaros* no se escribió a finales del siglo pasado, sino a finales del siglo antepasado. De hecho, no es casual que la pieza nos retrotraiga al salón de un hogar familiar adonde todavía no ha llegado la televisión. Un extraño salón, todo hay que decirlo, porque – como advierte el propio autor – estamos ante un atípico “drama familiar” que tiene más de monstruo que de fósil.

1. EL TEXTO DRAMÁTICO

1.1. “Las presentaciones”

Lo primero que nos llama la atención del texto es el modo en el que Puchades rubrica las tres partes en las que se divide: “presentaciones”, “nudos” y “desenlaces”.

Como vemos, se trata de una estructura de tipo tradicional en la que se ha operado una sutil perversión al introducir las marcas de plural. Este hecho nos debe poner en guardia pues, de alguna manera, nos está advirtiendo que la acción desarrollada no va a ser tan convencional como cabría esperar en el sentido de que no va a ser única o, mejor dicho, unívoca.

1. 1. 1. La superficie urbana

El texto comienza con dos monólogos cruzados que, lejos de anunciar un “drama familiar”, lo que hacen es introducirnos en un clima típicamente urbano repleto de resonancias koltesianas. Mientras, en la sección de lencería de unos conocidos grandes almacenes, una joven “dependienta” trata de ganarse la atención de un tímido cliente; en el interior de un taxi en marcha, un “taxista” lucha contra la insultante indiferencia de una joven y guapa clienta. En ambos casos, se trata de insuflar un poco de calor humano en el frío y distanciado ambiente que impone la relación vendedor/cliente. Para ello, los hablantes desafían las leyes que regulan este tipo de relación, desplazando ésta última hacia el terreno de lo prohibido. Mientras la dependienta trata de establecer una relación erótica con su cliente paralela a la puramente comercial; el taxista pervierte el valor de su trabajo, llegando a valorar el precio de sus servicios en besos y, lo que es aún más perturbador, diciendo que los ofrece gratuitamente por placer. La relación mercantil se erotiza en la medida en que el flujo del deseo se entromete entre el flujo del capital y, al mismo tiempo, el espacio público se pregna de intimidad. No hay duda de que estamos ante la doble actualización de un *deal*, es decir, ante un doble (intento de) intercambio de valores prohibidos en el que lo que se ofrece/demanda es, en última instancia, el cuerpo (el propio o el del otro).

Por otro lado, destaca el modo en el que se dispone y escancia el desarrollo de estos monólogos haciendo que las primeras palabras de uno respondan, como por casualidad, a las últimas palabras de la otra y provocando, así, en el lector la fugaz impresión de estar ante un diálogo. Evidentemente, se trata de una ilusión. Una ilusión reveladora si tenemos en cuenta que estos personajes ni siquiera hablan desde espacios equivalentes. El discurso del taxista reproduce un modelo relativamente fácil de reconocer en la llamada “vida real”; mientras el discurso de la dependienta manifiesta esa parte de la vida que todos escondemos con la transparencia propia de los sueños o de las fantasías diurnas. Podríamos decir que lo que se anuncia – y se refleja – mediante el entrelazamiento de estos monólogos es un mundo donde las realidades externas y las realidades internas van a aparecer solapadas.

1. 1. 2. El descenso a los infiernos

El drama familiar no emerge hasta que no nos adentramos en el subsuelo de la ciudad. Allí es donde la “mano masculina” que entregaba una “atrevida prenda interior femenina” a la dependienta cobra cuerpo: es un joven “vendedor” de billetes de metro. Y, al parecer, allí es también donde ha ido a parar el taxista, traicionado por su taxi, cuya figura ahora no es más que la presencia fantasmática a la que se dirige el “vendedor”: “¿Quiere un billete...? ¿Es lo que quiere? No lo niegue, quiere un billete. ¿Verdad? [...] Pues lo siento, no puedo ayudarle... No me quedan billetes”. El vendedor aprovecha esta falta de billetes para intentar establecer una relación no mercantil con su cliente. Es así como descubrimos que el vínculo vendedor-cliente que liga a ambos personajes esconde un vínculo de carácter paterno-filial. Camuflado en su condición de potencial “cliente”, entrevemos a un padre que no quiere o no puede

reconocer a su hijo. Acorazado en su uniforme de “vendedor”, escuchamos a un hijo resignado a ser un extraño para su querido y admirado padre. La transacción comercial – frustrada desde el principio - desemboca en un desencuentro familiar, al mismo tiempo que el metro adquiere los rasgos de un hogar. Todo ello cristaliza en el último monólogo de esta primera parte, protagonizado por la madre: una “mujer” en “bata y zapatillas de ir por casa” que, sentada en el banco de un andén, demanda la atención de un hijo que ya no existe a cambio de “un bocata de pincho moro”.

En la segunda parte del texto, los monólogos dejarán paso a los diálogos hasta llegar, finalmente, a la conflagración familiar. Lo atípico de este drama viene determinado por la óptica alucinada desde la que se percibe, la cual nos hará verlo todo doble, empezando por el salón que es, a su vez, una parada de metro y terminando por esa batalla familiar que no es sino el reflejo doméstico de la guerra que, arriba, devasta la ciudad. En general, podríamos decir que lo que *Ácaros* escenifica es un descenso a los infiernos (algo que ya advierte el personaje de la dependienta cuando alude al mito de Orfeo). Y, aquí, el plural es tan poco gratuito como el que emplea Puchades para rubricar las tres partes en las que se divide el texto.

1. 2. Los nudos

1. 2. 1. El retrato familiar

Lo primero que nos encontramos en este “drama familiar” es un retrato – ¿o quizás deberíamos decir una “radiografía”? – de familia. La madre: un ama de casa apegada a la mugre de la cocina; una esposa para quien el sexo se reduce a “un sólo golpe” a oscuras; una madre que se niega a ver que su “riñoncito” ha crecido, que ya no es un estudiante y, mucho menos, un escolar; una mujer a la que ya no le quedan lágrimas cuya protesta – suicida - consiste en lanzar la vajilla contra el suelo. No es extraño que, a veces, “se le pierd[a] la mirada”. El padre: un taxista jubilado que sigue trabajando “por afición”; un hombre cuya visión del mundo se reduce a la que le ofrecen los cristales y espejos de su taxi de manera que es capaz de reconocer los rostros de todos sus clientes pero confunde a su hijo con un vendedor de *kleenex*; un padre de familia que sólo se deja ver a la hora de comer y que, si lo hace, es porque no quiere ensuciar la tapicería de su preciado coche con restos de comida. No es extraño que tenga sus “manías”. El hijo: un vendedor de billetes de metro que sólo se relaciona con sus padres y, a través de la ventanilla de su cabina, con sus clientes; un hijo que, a sus treinta y pico años, todavía está luchando por salir del nido familiar y echar a volar; un joven soñador que, lejos de sentirse como un pájaro, se identifica con “un pez dentro de una pecera” incapaz de seducir a nadie. No es extraño que, en su caso, el fin justifique los medios.

Nada es excesivamente extraño y, sin embargo, no podemos evitar esbozar una mueca de extrañeza al observar este retrato. No me refiero a la relativa extrañeza que pueda provocar un caso extremo como el que acabo de perfilar, sino a la otra extrañeza: la que provoca lo radicalmente “otro”, lo que está “más allá” del extremo. Y es que hay algo siniestro en esos rostros pálidos y ojerosos, algo que nos advierte que esta familia está más del otro lado que de éste. Prueba de ello es el hecho de que su hogar se hunda en el subsuelo de la ciudad. Estamos ante seres resignados a vivir en plena oscuridad, es decir, en plena ceguera. La ceguera de los padres es la más brutal; mientras el hijo, ciego en la medida en que es incapaz de encontrar la salida de ese mundo de tinieblas, es el principal blanco al que apuntan las cuencas vacías de sus progenitores. Y decía

simplemente “seres” porque, en el fondo, estas criaturas subterráneas están más cerca del animal o del cadáver viviente que del ser humano. Ésta es la terrible verdad que aflora repentinamente cuando las sorprendemos identificándose a ellas mismas o a sus semejantes con distintas especies animales (el pez, el perro, el sapo y, sobre todo, los ácaros) o cuando escuchamos a la madre aludir a la inquietante frialdad de sus cuerpos. Pero lo más siniestro de todo, lo más terrible de todo es que estos personajes infra-humanos nos señalen a nosotros como a sus semejantes (lo hace la madre cuando nos increpa por mirarla “con ojos de sapo”).

Es evidente que no estamos ante un típico “drama familiar burgués”, sino ante su reflejo grotesco, esperpéntico, expresionista. Sin embargo, si hablamos de “reflejo” es porque todavía podemos reconocer a las figuras originales que están del otro lado del espejo. Al fin y al cabo, todos reconocemos a ese padre que no quiere o no puede reconocer a su hijo porque no se ve identificado en su fracaso y porque, oscuramente, cuenta con esa duda – más o menos real, más o menos fantaseada - a la que todo padre parece tener derecho. O a esa madre aferrada inútilmente a un hijo que se le escapa, visceralmente posesiva en sus apelativos, patética en su pretensión de ser insustituible y contradictoria en su supuesto amor desmedido: “¿Quieres dejar de contarme tus problemas? Todos tenemos problemas, ¿sabes? [...]” responde a su hijo, cuando éste trata de establecer una complicidad con ella. O a ese hijo en permanente lucha consigo mismo que se rebela contra sus padres pero no puede evitar repetir su lema (“La gente impaciente no tiene futuro en este mundo”), que insulta a su padre pero sueña secretamente en ser como él, que desprecia a su madre pero le compra, a escondidas, un regalo. Podríamos incluso llegar a pensar que la avanzada edad del joven vendedor, lejos de hacer que esta familia pierda credibilidad, lo que hace es ajustarla a la triste realidad de nuestros días.

1. 2. 2. El infierno familiar

El conflicto está ahí, latente, pero no estalla hasta que no aparece una cuarta figura: la joven dependienta secuestrada por la familia. El secuestro (o lo que sea) de la joven dependienta podría entenderse como el modo alucinado – expresionista – en el que se presenta una situación de lo más convencional: la aparición de la “novia” del hijo cuya sola presencia despierta los deseos del padre, los celos de la madre, las agallas del hijo... y desencadena el conflicto.

En primer lugar – y como señala el propio Puchades – habría que hablar del típico “conflicto generacional” (el único en el que el personaje de la dependienta interviene activamente). Por un lado, los padres, representantes de la moral tradicional burguesa del sacrificio (“Hemos sacrificado nuestras vidas para nada”) asentada sobre las bases de la familia (“El mundo entero es una mala compañía, el mundo entero menos tus padres”) y el trabajo (“El trabajo es sagrado, no lo dudes”). Por otro, la joven pareja, representante de la nueva moral individualista (“No pienso casarme nunca, y menos tener hijos”) que denuncia el carácter alienante del trabajo y defiende el derecho al placer, a la realización personal, a los sueños. Si los unos mercantilizan el matrimonio, los otros reivindican el amor como una aventura o como un juego. Si los unos mecanizan el sexo, los otros lo conciben como un ritual. Si los unos buscan perpetuarse a través de los nietos, los otros sueñan con perderse en la India. Si los unos veneran el concepto burgués de “adulto”, los otros lo desprecian: “Taxista.- [...] Si lo supieras, serías de otra forma, seguro. Te harías adulto al instante. / Vendedor.- Entonces, no me lo digas”. Como vemos, el llamado choque generacional se ilustra en buena parte a través del tópico, la exageración y la distorsión. El colmo de esta

caricatura reside en las siguientes palabras de la madre, quien de este modo cree poner el dedo en la llaga: “¿Quién te ha metido en la cabeza esa tontería de pensar? Fíjate en tu padre, no ha pensado nunca. Se pierden los modelos, los ejemplos a seguir. Se está perdiendo todo y cuando queramos encontrarlo no habrá ni Dios que lo encuentre”.

1. 2. 3. El otro infierno

Si hemos dicho que, en *Ácaros*, todo lo vemos doble no es extraño que este “drama familiar” cuente también con una segunda trama (o lectura). Se trata de la trama protagonizada por el personaje de la dependienta. Este personaje es, claramente, “el otro” que ingresa en el contexto familiar. Su otredad viene avalada, en primer lugar, por su origen - procede de la superficie urbana - y por su carácter pasivo de “objeto”. Pero también ostenta una evidente otredad en tanto personaje: su falta de profundidad, su exceso de transparencia lo distancian notablemente del resto. La dependienta es una figura relativamente autónoma: participa en el drama familiar en tanto “objeto activo”, pero su vivencia en tanto “sujeto pasivo” puede leerse al margen del citado drama.

La joven empleada en la sección de lencería de El Corte Inglés se duerme en un taxi y, al poco tiempo, se encuentra con las muñecas atadas y los ojos vendados en un lugar extraño donde le habla gente extraña. Poco a poco, ella, quien soñaba con viajar a la India y explotar sus sentidos a través del Tantra, siente cómo va perdiendo éstos últimos uno a uno (primero la vista, después el olfato, después el oído...). Ella, que “cada día hacía el repaso de todos los problemas que apestan este mundo, pensaba en ellos, reflexionaba sobre ellos, elaboraba hipotéticas soluciones [...] Con sólo veinte minutos para cada uno”, de repente se encuentra con que lo ha olvidado todo, hasta su propio problema, “el más cercano”. Su experiencia nos advierte de un riesgo al que todos estamos expuestos en mayor o menor medida: el de perder, según palabras del autor, los sentidos “que nos adhieren irremediamente a la realidad” hasta quedar totalmente narcotizados.

La pregunta que nos hacemos es: ¿quién es el principal responsable de esta narcotización? El personaje de la dependienta acusa al metro, pero es evidente que el metro aquí nos remite inexcusablemente a ese mundo subterráneo, atestado de lazos y rencillas, que nos apresa e inmoviliza; a ese hogar familiar cuyo calor nos adormece, cuya dulzura nos ahoga, cuyas miserias nos empachan; a ese infierno doméstico que nos hace insensibles a lo que el Hamm de *Fin de partie* llamaba “el otro infierno”. Pero, ¿acaso no somos nosotros mismos los que nos dejamos apresar por ese mundo?, ¿acaso no somos nosotros los que nos atrincheramos voluntariamente en él cuando las cosas se ponen difíciles allá fuera?. Fijémonos en la actitud de la dependienta, quien recurre sistemáticamente al sueño en cuanto siente amenazada su integridad física y/o psíquica (en el trabajo, en el taxi, en el metro...). Su actitud no es precisamente la de quien lucha por mantener despiertos sus sentidos. Su actitud es la de la avestruz: esconde la cabeza bajo tierra, nunca mejor dicho, como en algún momento hicieron el resto de personajes. Y es que, ¿a quién le importa su sensibilidad cuando cree que está en juego su vida? Lo que estos personajes no saben es que su vida también corre peligro allá abajo.

1. 3. Desenlaces

1. 3. 1. La catástrofe familiar

En la tercera parte del texto, el conflicto generacional del que hablábamos anteriormente deriva hacia una guerra sin cuartel en la que el personaje de la

dependienta, completamente narcotizado ya, funciona a modo de arma arrojadiza. El hogar se convierte en un auténtico campo de batalla. El padre acusa al hijo de ser uno de los “que abandonan a sus padres en asilos”; la madre, secundando a aquel, le reprocha el hecho de preocuparse más “por esa mosquita muerta que por su madre, que no ha pegado ojo por él desde que nació”; la mujer tilda a su marido de violador, éste la tacha de adúltera; el hijo amenaza a sus padres con echarlos de casa; éstos últimos amenazan a aquel con llevarse a la chica y, ya en pleno delirio caníbal, con comérsela... Estas ráfagas de reproches y amenazas dejan el salón familiar hecho un Bagdad. De la pretendida unidad familiar – insistentemente aclamada durante la batalla – no queda nada: apenas una pareja de desconocidos que ni siquiera saben sus respectivos nombres y el cadáver de lo único que les mantenía unidos: el de ese fantasma adolescente que el fragor de la batalla, por fin, ha disipado. Sobre él, la mujer lanza su último reproche: “Está muerto, como ella. Los dos juntos. Han muerto de amor en medio de una guerra. [...] Cariño, ¿te has muerto de amor alguna vez por mí? ¿Eh? ¿Te has suicidado por mi amor? ¿Eh?”.

Esta historia familiar no está, en absoluto, al margen del *deal* koltesiano que la preludiaba. No tenemos más que pensar en el modo en el que la figura de la dependienta ingresa en el hogar familiar. Y es que, ¿acaso no se trata de un regalo que el padre hace al hijo, recibiendo a cambio ese entrañable “regalo para regalar” que el hijo compró a la propia dependienta? La dependienta está al mismo nivel que los productos de lencería que ella misma vende: es un objeto de intercambio que pasa de una mano a otra (nunca mejor dicho si tenemos en cuenta que se sugiere que, cuando llega a las manos del hijo, lo hace como objeto “de segunda mano”). El hijo acepta gustoso el obsequio del padre, pero éste último no muestra ninguna satisfacción por lo que recibe a cambio y tampoco manifiesta la intención de destinarlo al fin para el que había sido concebido (“para regalar” a la madre).

Este nuevo *deal* protagonizado por padre e hijo no es sino la representación koltesiana de un ritual ancestral: el combate que se da entre padre e hijo cuando sus fuerzas se han equilibrado lo suficiente como para poner en peligro el rígido sistema jerárquico en el que se basa la manada. ¿Acaso no da la impresión de que ambos, mediante sus obsequios, están midiendo sus fuerzas con el objeto de determinar cuál de los dos se merece ser reconocido como supremo benefactor – y, por tanto, patriarca – del grupo? El padre, guiado por sus prejuicios, confía en que su regalo garantizará la prosperidad económica, el éxito social y la inmortalidad del hijo y, por extensión, de toda la familia. Al menos, ése es su discurso. El caso del hijo es menos obvio, pero todo parece indicar que su “regalo para regalar” apunta a reestablecer, simbólicamente, la unidad de la familia a través de ese vínculo secreto que se generaría si llegara a su destino.

La resolución de este combate – donde reside el alfa y el omega de todo conflicto familiar que se precie – no podría ser más catastrófica, en el sentido vulgar de la palabra. El obsequio del hijo se pierde por el camino, de manera que el regalo del padre constituye el único objeto de lujo de la familia, un objeto que se disputarán entre todos sus miembros hasta que, finalmente, cuando los padres descubren que la “pija” no es sino una simple dependienta de El Corte Inglés, se convierte en el arma arrojadiza que todos emplearán para aniquilarse. La catástrofe, sin embargo, no nos impide reconocer la identidad de los protagonistas del combate: por un lado el hijo, el mártir, el pez ahogado en su pecera que triunfa noblemente con su derrota; por otro, el padre, el verdugo, el perro viejo y arrogante cuyo olfato ya no es lo que era.

1. 3. 2. La pesadilla ¿de quién?

La obra termina con una especie de epílogo en el que descubrimos – o creemos descubrir – el nexos que liga la experiencia de la dependienta con el “drama familiar”. Al parecer, éste último no es más que la entretenida pesadilla que teje el inconsciente de la bella durmiente durante su letargo. La solución no podía ser más tópica, pero lo cierto es que estamos ante una de las escenas más ambiguas y más perturbadoras de toda la obra. Ha llegado la hora de despertar, de abrir los ojos a la realidad y de encontrarse, cara a cara, con un príncipe azul que no es otro que el tímido comprador de la prenda interior femenina que aparecía al principio. Y si hablo de manera impersonal es porque, aquí, el lector se siente igual de aturdido que la dependienta, como si también él hubiera sido sacado repentinamente de un sueño.

El inhibido comprador de lencería femenina parece haber superado todos sus complejos a juzgar por la seguridad con la que ahora habla y actúa: viene dispuesto a recuperar la prenda y recuperar el dinero (es decir, a negar de alguna manera todo lo ocurrido). Sin embargo, el “mundo real” al que parecía remitir este príncipe azul se va difuminando a medida que avanza la escena. Poco a poco, descubrimos que lo que pretende es seducir a la dependienta, es decir, hipnotizarla, cerrarle los ojos y sumirla en un profundo sueño. Ahora bien, ¿para qué? Sus verdaderos fines son tan confusos como sus palabras, su mirada repleta de peces es tan cautivadora como sus promesas de galán, de chamán o de *serial killer*. El sueño en el que termina sumida la dependienta no podía ser más ambiguo.

Y, por si toda esta ambigüedad fuera poca, aún contamos con otra mayor. Y es que uno siempre puede rizar el rizo y proponer, por ejemplo, el planteamiento inverso: ¿Y si no hubiera príncipe azul ninguno?, ¿y si, en esta obra, quien no duerme es porque está dormido?, ¿y si esta última escena no fuera sino el dulce sueño que teje el inconsciente del joven vendedor de billetes de metro, cuya muerte debería entenderse entonces como un simple gesto avestruccil?

2. EL MONTAJE

2. 1. Finales

Decía Edgar Allan Poe que para escribir un buen cuento había que empezar por el final pues, una vez diseñado éste, el relato se desplegaría con la imparable firmeza con la que se dirige una flecha hacia su blanco. No sé si será cierto pero tengo la impresión de que la compañía Teatro de los Manantiales – o cuanto menos, su director – ha aplicado esta máxima a la hora de elaborar el montaje de *Ácaros*. En cualquier caso, creo que a nosotros nos convendría aplicarla si queremos entender el carácter de la puesta en escena en su conjunto. Y es que ahora contamos con un nuevo final contundente, desprovisto de ambigüedades cunillescas, a través del cual se manifiesta de golpe y porrazo todo el potencial de comedia negra que albergaba el texto de Puchades.

El vendedor de billetes de metro – a quien todos suponíamos muerto – reaparece vestido de todos los rasgos que antes caracterizaban al taxista (taxi, camisa, gafas de sol, cigarrillo...), a quien roba hasta el discurso en el que aquel se identificaba con los ácaros. En el texto original, este discurso se pronunciaba mucho antes, cuando el joven, sentado en el taxi, jugaba a emular a su padre; pero ahora estamos muy lejos de

un simple juego infantil pues se trata de un hombre casado que ha decidido matar a su esposa. Ahora bien, ¿se trata del mismo personaje? Lo único que sabemos con certeza es que se trata del tímido cliente que, en la primera escena, compraba un precioso sujetador de encaje negro a la dependienta con la intención de regalárselo a su esposa: este sujetador es, efectivamente, el regalo que le ofrece a ésta, junto con dos billetes de avión a la India, antes de asesinarla (todo un *deal*: un regalo generoso pero convencional a cambio de un cadáver).

Este crimen es el modo en el que Ximo Flores pone la guinda del pastel (o la gota que colma el vaso) al proceso de degradación familiar, matrimonial y personal que constituye *Ácaros*, el cual es llevado así hasta sus máximas consecuencias. En realidad, todo el trabajo de Ximo Flores ha consistido, fundamentalmente, en destacar este proceso de la manera más plástica posible, lo que le ha llevado a eliminar muchas de las ambigüedades que presentaba el texto original.

La influencia que este nuevo final tiene sobre la concepción escénica de *Ácaros* se puede deducir a partir del programa de mano que se utilizó en el estreno de 2004, en cuyo envés podíamos ver los retratos de cada uno de los personajes dispuestos a modo de secuencia cinematográfica sobre una banda de color amarillo. Estoy segura de que más de uno pensó que lo que iba a ver, en lugar de un “drama familiar”, era la versión teatral de una de esas comedias negras inspiradas en alguna noticia de la prensa amarilla y que, por tanto, uno de los rostros fotografiados correspondía al de un asesino. Y la verdad es que no iba muy mal encaminado.

2. 2. Espacios

Cuando el espectador accede a la sala, el escenario está prácticamente a oscuras a excepción de una zona situada en el primer término de la pared derecha donde se ha practicado una abertura que, a modo de escaparate, deja ver el hermoso busto de la dependienta enmarcado por una serie de proyecciones de diseños un tanto obsoletos de moda interior femenina. Estamos, pues, en la sección de lencería de los grandes almacenes donde ahora se va a desarrollar, sin cortes, lo que constituye la primera escena del montaje: el monólogo que la dependienta dirige a su tímido cliente. A lo largo de éste, la suave y azulada penumbra que ilumina la zona nos permitirá vislumbrar también las distintas reacciones del mudo cliente que ronda la caja donde posa el preciado objeto de deseo, las cuales contradicen notablemente el discurso de la dependienta.

Este primer espacio se desvanece en cuanto finaliza la citada escena, es decir, en cuanto se hace la luz en la totalidad del escenario y vemos, ahora nítidamente, a los tres miembros de la familia, quienes han aparecido para saludar a los soldados que viajan en el metro que atraviesa en ese momento, con su característico zumbido, el patio de butacas. Sin duda, hemos abandonado la superficie urbana para entrar en el mundo del subsuelo donde permaneceremos hasta el final de la obra.

Este espacio subterráneo aparece dividido en tres sub-espacios claramente diferenciados: en el centro, el taxi (dos asientos de cuero rojo y resplandeciente sobre una impecable alfombra persa del mismo color); en el segundo término de la derecha, el hogar familiar (una estantería repleta de trastos cuyo fondo forrado de papel rojo salta a la vista, una mesa, una lámpara de pie semejante a las que encontramos en los quirófanos, un par de sillas y una estufa) y a la izquierda, al fondo, la desolada cabina del vendedor de billetes de metro donde va a tener lugar la segunda escena. Hay, pues, un espacio para cada miembro de la familia: en el primero, tan sangriento como impoluto, reina el padre; en el segundo, dominado por la destartada y polvorienta

estantería, reina la madre y en el tercero, frío y traslúcido como una pecera, reina el hijo. Lo importante, a mi juicio, es el hecho de que estos tres espacios configuran un mismo hábitat radicalmente distinto de aquel donde se desarrollaba la primera escena: el hábitat subterráneo de esta familia de ácaros¹.

La luz de este hábitat subterráneo también es radicalmente distinta de la que iluminaba la sección de lencería de los grandes almacenes. Si en éste último caso predominaba una penumbra teñida ligeramente de tonos fríos, azulados, que daban un carácter un tanto onírico a la escena; el hogar familiar será expuesto, a lo largo de la obra, a cambios abruptos de luz: desde la claridad artificialmente homogénea de un cuadro renacentista hasta la oscuridad casi total de un fondo barroco. Por otro lado, el azul deja paso, definitivamente, al rojo. Destaca el rojo indiscutible del taxi, el rojo del suéter de cuello de pico del vendedor de billetes y el rojo de la estantería; pero, sobre todo, destaca el rojo de la iluminación dispensada por los focos, las bombillas dispuestas estratégicamente en la estantería y, sobre todo, la estufa hogareña que servirá, durante el diálogo matrimonial, como única (y patética) fuente de luz. ¿Por qué el rojo?, dirán ustedes. ¿Por la pasión o, mejor dicho, el patetismo de los personajes? ¿por su carácter vampírico de bichos parásitos? ¿por ese crimen final en el que, no obstante, no se vierte ni una sola gota de sangre?... O, tal vez, ¿es porque a esta familia de ácaros moribundos ya no le queda más sangre que la que le gotea desde arriba? Al fin y al cabo, no debemos olvidar que estamos en guerra. Pero... ¿qué guerra? No importa. Todas son iguales, dicen.

2. 3. Tiempos

Antes he hablado de diseños “obsoletos” y es que todo el montaje tiene un aire “obsoleto” debido a la estética setentera que lo envuelve. Lo vemos en la tapicería de cuero rojo del taxi y, también, en el atuendo de los personajes. Me refiero a las enormes gafas de sol y la pesada cadena de oro del taxista; al flequillo ladeado y bien estiradito del vendedor de billetes de metro – su suéter de cuello de pico forma parte del uniforme y todos sabemos que los uniformes siempre han sido más reacios a adaptarse a las modas de manera que no es un elemento fiable -; a la minifalda escocesa de la dependienta, al estampado de la blusa que lleva la madre (la bata de falso raso rosa que la cubre tampoco es un elemento fiable pues, para estar en casa, ¿quién demonios se preocupa por ir a la moda?) y, si me apuran, a la peluca con la que aparece la que será la gran víctima de la obra. Y lo vemos, sobre todo, en lo que constituye la banda sonora del montaje: la canción titulada “It’s a Heartache” (1978) de Bonnie Tayler que, a pesar de los pesares, es perfectamente reconocible en boca del personaje de la madre.

De nuevo, aquí, podríamos preguntarnos acerca de las razones que llevan al equipo de Manantiales a situar esta historia tan lejos de la actualidad. ¿Acaso se trata de una de esas trampas que se hacían, en tiempos traumáticos, para despistar a la censura o, en tiempos post-traumáticos, para no herir la sensibilidad del público? ¿Acaso no han

¹ Esta idea está estrechamente relacionada con uno de los principales cambios estructurales que afectan al texto. Me refiero al hecho de que el montaje de Manantiales ha eliminado el ensamblaje de lo que antes eran las dos escenas iniciales, desplazando una de ellas – la que protagoniza el taxista – al tercer lugar e introduciendo, en su lugar, la escena protagonizada por el vendedor de billetes de metro. Con ello se consigue, a mi juicio, una notable reducción de lo que podemos llamar los preliminares de la obra, los cuales quedan ahora limitados a la primera escena; mientras el resto de las escenas se inscriben ya en pleno “drama familiar”: cuando aparece el taxista monologando con la dependienta, todos sabemos que se trata de un padre que no puede o no quiere reconocer a su hijo. Por otro lado, el taxi queda así definitivamente adherido al espacio subterráneo del que parece no haber salido nunca a pesar de que su propietario se empeña en hacernos creer lo contrario.

querido más que ser fieles a la realidad y mostrar el anacronismo en el que, todavía hoy, viven algunas familias? ¿Acaso somos víctimas de un simple capricho estético del director, quien ha querido así homenajear a quién sabe qué creadores de cine?

2. 4. Personajes (y actores)

Una de las cosas más interesantes del montaje de Manantiales es el modo en que se construyen los cuatro – o quizás deberíamos decir cinco – personajes que protagonizan la obra. El conjunto resulta increíblemente armónico y digo “increíblemente” porque las partes no podían ser más asimétricas. Me explico: Contamos con un personaje absolutamente plano como es el de la dependienta y, después, con una serie de personajes super-retorcidos que – si no fuera por sus excesos de mal gusto – podrían ser dignos del felizmente agotado “realismo psicológico”. Sigo explicándome: Dentro ya de la familia, contamos con un personaje hiper-grotesco (hiper-teatral) como es el de la madre y, por otro lado, con un par de personajes tan “naturalizados” (anti-teatrales) que podríamos llegar a confundirlos con nuestros propios vecinos. Pero vayamos por partes:

- La DEPENDIENTA es, como ya he dicho, uno de esos personajes que son lo que aparentan ser, ni más ni menos. Así es como aparece en el texto y así es también como continúa apareciendo en escena. He oído decir que este personaje, tal y como lo presenta Manantiales, constituye el ideal femenino con el que sueña la mayoría de varones heterosexuales y, la verdad, no me extraña pues ¿qué más se le puede pedir a una bella durmiente sino que tenga la belleza felina de gata buenaza y la voz grave, y al mismo tiempo dulce, de leona en celo que tiene Maribel Bravo? El cuerpo y la voz de la Bravo son casi un lujo excesivo pues, en realidad, son muchos – muchísimos – los hombres que se conformarían con lo que antecede, es decir, con una bella durmiente que, si tuvo alguna inquietud intelectual, fue en el pasado. Por otro lado, me parece injusto y hasta insultante limitar – como han hecho muchos reputados críticos de teatro de cuyo nombre no quiero acordarme - el trabajo de esta actriz a lo que no es más que una simple rentabilización de sus cualidades naturales. Es cierto que el personaje de la dependienta no daba para mucho más, pero no debemos olvidar que la actriz interpreta un segundo personaje: el de la víctima final, una mujer de esas que se suelen calificar como “felizmente casadas” cuando, en realidad, hace mucho tiempo que viven abandonadas por el marido hasta el punto de que ya no esperan nada de él (ni bueno ni malo). Lo importante es que, todo esto, la actriz nos lo dice en un par de minutos sin necesidad prácticamente de abrir la boca.

- La MUJER – es decir, la madre – es lo que ese segundo personaje interpretado por Maribel Bravo sería en unos cuantos años si su marido no hubiera acabado asfixiándola literalmente. Su caracterización - con la cara embadurnada de una mascarilla verdiblanca, el sempiterno purito en una mano, la botella de brandy en la otra y el estribillo de la citada canción de Bonnie Tayler mordiéndole la lengua – es, posiblemente, la más inolvidable de todas. Ni Ximo Flores ni la actriz, Sonia Ortiz, que interpreta el personaje han escatimado esfuerzos para expresar la espeluznante sordidez de este ama de casa atrapada en su propia telaraña. Su voz impostada de animal de cueva, su risa taimada de topo, sus gritos de rata de cloaca y sus andares de insecto la convierten en un auténtico bicho de subsuelo, por no hablar de su recurrente amenaza de alcantarilla a punto de desbordarse. Pero, al mismo tiempo, la ternura que muestra para con el resto de personajes e, incluso, el hecho de que sea la única que nos tenga en cuenta a nosotros, los espectadores, hacen de ella el personaje más entrañable de toda la

obra. Y, si todavía echamos de menos los ataques de furia contra la vajilla con los que el personaje del texto original sublimaba su pulsión suicida, siempre podemos contar con esa paranoia que tiene con nosotros, los inexistentes, los “sapos”, que la lleva a descomponerse en espasmos epilépticos y que hace que padre e hijo se refieran a ella como si fuera la única carne de psiquiátrico que hay en escena.

- El TAXISTA podría ser cualquier padre de familia - de los de antes – un tanto pasado de rosca si no fuera porque se trata, ahora, de un violador no ya potencial sino perfectamente consumado (y reincidente). Sin embargo, la naturalidad con la que Miguel Ángel Altet interpreta este personaje nos pone los pelos de punta: una llega a creer que el tío está en su salsa. Es lo que pasa cuando a un buen actor le toca hacer de malo de la peli: a no ser que tenga el atractivo de Christopher Lee – que no es el caso -, lo más probable es que acabe ganándose la enemistad de una parte considerable del público femenino de la sala. El fenómeno es muy semejante – pero inverso, naturalmente - a lo que ocurría con el personaje de la dependienta. Al fin y al cabo, el público no es otra cosa que un manojo de instintos y prejuicios (otra cosa es lo que se espera del crítico, supongo). Y, ahora que lo pienso, también es muy probable que los ex fumadores acaben detestando a este personaje, el cual no tose ni una sóla vez – a pesar de las marcas del texto original – y, sin embargo, se pasa toda la obra fumando. No obstante, hay algo agradecido en el personaje del taxista: ese tipo de comicidad que se desprende, a su pesar, de ciertas actitudes, de ciertos gestos, de ciertos giros intrínsecos al personaje. Y esto es algo que Altet ha sabido aprovechar muy bien. Y es que, en el fondo, él no es el verdadero malo de la peli sino su parodia digna de lástima.

- El VENDEDOR de billetes de metro es, durante buena parte del montaje, como el vecino de enfrente: ese vecino joven, tímido, ensimismado, idealista, a quien imaginamos masturbándose en el baño con la portada de cualquier revista porno. Pero, a diferencia de lo que ocurre en el caso del taxista, aquí la naturalidad con la que se desenvuelve Nando Pascual viene en gran medida impuesta por el propio texto de Puchades, donde el joven ácaro se nos antoja el más humano de todos los personajes. No obstante hay un momento en el que toda esta humanidad decrece hasta llegar a un estado casi pre-natal: es lo que ocurre cuando a la madre le da el ataque paranoico y empieza a contorsionarse al ritmo de una música delirante y el hijo, en plena simbiosis fetal, se coloca unos ojos de sapo y empieza a jugar al “fort-da” freudiano de tal modo que, más que un bebé, parece un personaje sacado de la casa de los horrores. Entonces es cuando empezamos a sospechar que este vecino no es de los que se conforman con una simple revista porno.

2. 5. (Des)ambigüedades

Los textos dramáticos no se “ponen” en escena: se “vierten” en ella. El texto dramático es como un preparado líquido, mientras el escenario vendría a ser el recipiente que le da forma y lo dispone, así, para su consumo. En este proceso no sólo es necesaria la intervención de un “embudo” (aquello que permite la adaptación de la dimensión textual a la dimensión escénica) sino que, casi siempre también, se hace necesario el uso de un filtro (aquello que sirve para eliminar, en mayor o menor grado, posibles impurezas). En este caso, es evidente que se ha utilizado un filtro pues el texto ha sufrido algunos recortes – intrascendentes a mi entender – como es el que afecta a aquella discusión entre padre e hijo acerca de los cuarenta y dos dobles que, según el segundo, todos tenemos; pero lo cierto es que, en esta puesta en escena, las ambigüedades del texto también han sido consideradas “impurezas” y, por tanto, podemos decir que su resolución se inscribe dentro del proceso de filtrado.

En este sentido, y dejando de lado ese final del que todavía nos queda mucho por decir, destacan algunas escenas y/o momentos puntuales de la obra:

a) La violación que, en el texto original de Puchades, apenas es una insinuación se traduce ahora en una realidad incuestionable. El acto se representa a través de dos tipos de imagen: una, la que reproducen explícita pero elegantemente los gestos de los personajes y otra, indiscutiblemente pornográfica, la que vemos proyectada en el fondo del escenario con bastante antelación como si apuntara a contradecir – de una manera muy brechtiana – las tranquilizadoras palabras del taxista.

b) Si, en el texto de Puchades, dudábamos acerca del grado de implicación que el hijo tenía en lo que se refiere al secuestro (o como quiera llamársele) de la dependienta, ahora sabemos que es un cómplice del padre. Éste último no se limita a aparecer en el hogar con la susodicha, sino que se la entrega directamente al hijo, quien la recoge como si estuviera esperándola con ansiedad.

c) Lo mismo podemos decir en el caso de la madre, quien ahora no sólo demuestra conocer perfectamente hasta donde pueden llegar las “manías” de su marido sino que parece aceptarlas con resignación e incluso complicidad. Lo vemos en la escena que comparte con la dependienta, la cual se desarrolla mientras la madre limpia paciente y celosamente la vagina de la joven.

d) Por último, destaca el modo en el que se plasma el enfrentamiento padre vs. hijo que desencadena la guerra y el lugar que ocupa, en él, la figura de la dependienta como principal objeto de *deal*. Hablo de la escena que abre los “desenlaces” donde encontramos, a un lado, al hijo y, al otro, al padre mientras la dependienta permanece en medio, semidesnuda. A lo largo de la escena vemos cómo ésta última pasa de una propiedad a otra, de unas manos a otras: si las manos de uno la han desvestido para admirar con devoción la belleza de su cuerpo erguido, las manos del otro volverán a cubrirla para admirar, con la misma devoción, la pureza de su cuerpo dormido.

En general, podríamos decir que todas estas novedades responden a esa voluntad de destacar el carácter sórdido y degradante de esta familia de ácaros tan radicalmente distinta a “las que salen en la tele”. Sin embargo, debemos señalar que toda esa mezquindad no está exenta de cierta belleza e incluso de cierto erotismo políticamente incorrectísimo. Puede que también decirlo sea incorrecto, pero no podemos negar que muchas de estas escenas están provistas de una fuerte carga erótica.

A pesar de lo que pueda parecer, el equipo de Manantiales no ha tenido miedo de enfrentarse a lo que podemos considerar las principales ambigüedades del texto, las cuales se concentran en las escenas que sirven de marco a esta historia.

El modo en el que el montaje resuelve la primera escena no podía ser más perturbador si tenemos en cuenta que tanto la iluminación como la extraña lógica que media entre el discurso de la dependienta y las reacciones del comprador confieren a la escena un carácter notablemente onírico o, si se quiere, “irreal”. Algo nos dice que lo que estamos viendo es producto de una fantasía, pero lo que no sabemos es cuál de los dos personajes es el que está fantaseando.

Este misterio está directamente vinculado con aquel que reside en la escena final. La contundencia con la que el montaje de Manantiales resuelve esta escena no está en absoluto reñida con el mantenimiento de lo que es la ambigüedad fundamental de la obra. Y es que, a juzgar por las primeras palabras que el nuevo taxista dirige a su esposa (“¿Sabías que duermes con los ojos abiertos?”), todo parece indicar que lo que hemos visto hasta ahora no ha sido más que la simple pesadilla de este nuevo personaje femenino. Pero también cabría la posibilidad de pensarlo a la inversa, es decir, de considerar que esta escena no es sino el “dulce sueño” del joven ácaro, quien de este

modo expresaría su deseo (o temor) de llegar a superar las “manías” de su depravado padre.

2. 6. Otras notas

Ácaros fue re-estrenada, en su versión original castellana, en enero de 2005 por la misma compañía. La reposición de la obra – que tuvo lugar también en el Teatro de los Manantiales de Valencia - contó con algunos cambios de los que me gustaría dejar constancia.

En primer lugar, destaca el desplazamiento de la estantería hacia la pared derecha (del espectador), la cual pierde así – a mi juicio – gran parte de su protagonismo. Este desplazamiento viene motivado por otro cambio y es que, si antes apenas podíamos ver los rostros de marido y mujer hablando al calor de la estufa doméstica porque esa escena aparecía literalmente comida por la oscuridad del hogar, ahora se presenta duplicada en la medida en que vemos los rostros y cuerpos de ambos y, reflejadas en la pared del fondo, las inmensas y terroríficas sombras de esta pareja de ácaros. Que cada cual elija la propuesta que más le guste: yo me quedo con la primera. Por otro lado, el desplazamiento de la estantería ha conllevado otro: el de la sección de lencería de los grandes almacenes que ahora ocupa el primer término de la pared izquierda. Este segundo desplazamiento ha tenido – a mi entender – un resultado más satisfactorio puesto que, de este modo, se aproximaban significativamente los reinos de la dependienta y el vendedor de billetes de metro. Por último, destaca el modo en el que se ha aprovechado la abertura – ahora abierta hasta el suelo – en la que antes se exponía la dependienta: es la guarida de la madre, es decir, la cocina, la cual siempre ha constituido el verdadero reino del personaje.

En segundo lugar, conviene dar cuenta de la imagen congelada con la que ahora se cierra el “drama familiar”: padre y madre con los rostros desencajados ante el hijo desvanecido a sus pies, mientras pasa a su lado el metro cargado de soldados. Desde que uno ha visto esta imagen, le es imposible imaginar este aparente final de otro modo.