Montevideo en Madrid (monólogo teatral)

Esto no es un monólogo. Ni un soliloquio. Ni un diálogo. Ni un teatro. Ni un relato. Es un poema. Muchas veces la progresión que habrá no será dramática, ni narrativa, sino lírica. Y yo no soy José Luis Saorín Ferrer. Intentaré pensar como él, hablar como él, escribirle a él. Representarlo. Verán ustedes que he cogido sus manías, su forma extraña de caminar, la fragilidad hipotónica de sus muñecas y su espalda. Su extraña obsesión por el Tetris. Y por el Uruguay.

No actuaré como él, sin embargo. Porque yo no soy actor. Soy escritor. Y esto que les estoy contando no lo estoy diciendo en voz alta, sino que lo estoy escribiendo de noche, solo, en un ALSA dirección Granada, desde Madrid.

Aquí. En esta habitación. Llena de cuadros.

Suena *Águas de Março*. Estamos en los sillones, mi amigo y yo. Él huele a lavanda y limón. Sobre todo detrás de las orejas.

—¿Quieres que te cuente la historia de Malela?

Carlos nos empieza a contar la historia. Como si fuera una película. Como si fuera un sueño.

Aquí, en esta cafetería del tren.

Me fijé en su pelo rizado. Denso. Negro. Encuadraba su cara, pero no veía su cara, sino unos labios carnosos. Redondos. Rojos. La miré varias veces. No sabía si me miraba o no, pero me gustaba imaginar que me miraba. Aquí. En este coche de cafetería, en este tren.

Me había subido en Santiago, en Galicia. Nunca había estado. Había esperado minuciosamente los minutos suficientes para no encontrarme con nadie que conociera. No, no me caían mal. (Eso creo). El problema es que estoy cansado y no me apetece hablar. Ya los había evitado en la estación de Santiago. Sabía que estaban abajo.

—No sabíamos que cogías el mismo tren.
—Yo tampoco, yo es que pensaba que se esperaba arriba.
—Arriba o abajo, la estación de tren es la misma que la de autobuses.
—Ah. Una pena no haber bajado antes.

No quería las mismas formalidades una y otra vez. Esperé un poco. Me puse música. Exploré la pantalla del tren, no funcionaba nada, no funcionaba internet, supuse. Esperé.

Aquí, en este coche de cafetería, mientras pedía, no paraba de mirarla. Dejé mi sándwich (mis dos sándwiches y mi tortilla, pero no me gusta decir que pedí tanto) para que lo calentara.

Me acerqué a ella. Estaba en una esquina. Tres semibancos. Bancos verticales. No-bancos. Bancos para no-sentarse. Bancos para no-bancos. Tres bancos. Como tres espejos.

Isabelle, Theo y Matthew estaban en la bañera. Dormidos. El agua de la ducha estaba manchada de la sangre de la menstruación de Isabelle.

—¿Esto qué es?

Los otros dos se rieron.

—Son buenas noticias.
—Solo ocurre una vez al mes.
—Son buenas noticias.

Isabelle abrazó a Matthew.
No habría visto *Los soñadores* hasta seis días después. Mi interpretación siempre vuelve al título. La película habla de cómo tres personas aprenden a *dejar* de soñar. Es, en ese sentido, una película profundamente anti (aquí irá el nombre de algún filósofo idealista), radicalmente hedonista. Busca primero actualizar y vivir la realidad y alejarse de los soñadores. Matthew les enseñará a vivir.

Quiero convencerme de eso.

—Matthew, ¿por qué no me escuchas?
—No, no lo sé.

—¿Por qué estás obsesionado con ese mechero? ¿Tan interesante es que no me escuchas?

—Por favor, que es nuestro invitado.

—Lo pregunto de verdad, tengo curiosidad genuina.

—No hace falta que respondas, Matthew.

En este ensayo (¿es un ensayo? no lo sabía) desarrollaré en tres giros por qué *Los soñadores* defiende dejar de soñar.

—Me estaba fijando en cómo, si colocas el mechero de perfil, encaja con esta parte del mantel. ¿Lo ves? Y si lo mueves, encaja exactamente con su diagonal. Y si lo vuelves a rotar pero lo colocas aquí, encaja, pero esta vez a lo largo. Y si lo abres seguro que encaja en algún lado. Sí, mira, aquí. Y la distancia que recorre tu dedo desde tu palma. Y también tu nariz. El mundo parece hecho a medida de este mechero.

—Claro. A nuestra escala, el universo parece caótico e incomprensible. Pero desde fuera, si fuéramos Dios, todo parecería un mecanismo inevitable.

No es casualidad que *Los soñadores* hable de cinéfilos. El cine ha sido, desde su concepción, el mecanismo para soñar la realidad. El mecanismo para ficcionarla. Como aquí. En este teatro. Como aquí. En esta pantalla abierta a medio escribir. Y si es un mecanismo para ficcionar la realidad también es un método para evadirla. Eso es lo que hacen los tres personajes principales. Escapar de ella. Pero Matthew escapa de ella hacia ella. Por eso empieza con un monólogo suyo.

Cuando Matthew quiere aprender francés no se limita a leer libros o soñar escenas. Se va a París.

> «Huyan de aquí romances paralíticos
> sonetos disonantes y perláticos,
> canciones locas, redondillas éticas,
> seguidillas frenéticas,
> esdrújulos decrépitos y asmáticos,
> conceptos melancólicos y estíticos,
> y versos no políticos;»

—Qué tristeza que esta fuera la situación. Ojalá se hubiera aplaudido la libertad.

—*Tócanos a nós*

«la cuestión en el Siglo de Oro es que mientras los poetas no ven mal la aparición ocasional de un agudo o un esdrújulo, los críticos se embarcan en un vano intento de condena del agudo y miran con recelo frecuentemente el esdrújulo» (Clarke 1939).

—*O típico de Caparrós*

—¿Cuál es la palabra en gallego para apretar los mofletes de un bebé?

No me respondes. Se lo pregunto a Claude.

—¿Cachete?

—*Non estou seguro*

—El verbo. Había uno. O la acción.

—*Pos nin idea. Ahora non caio. Non me quere soar tampouco*

—Agg. Que sepas que esta conversación va a salir en una obra de teatro que estoy escribiendo.

—*Non me imaxino para que. Mañana chamo a miña avoa e pregúntolle*. Me preocupa salir en tu obra.

—No te preocupes, siempre cambio cosas.

—¿Por ejemplo?

—Esto, tú nunca me has preguntado esto.

—¿Cómo lo sabes?

—Está en español, tú me lo hubieras dicho en gallego.

—¿Y por qué no lo escribes en gallego? ¿No sería más realista?

—No sé gallego.

—¿Y tagalo?

—Va ahora. No te adelantes.

Una posibilidad: quizá la palabra que recuerdas no sea gallega. Suele circular en listas de "palabras sin traducción" una del tagalo: *gigil* (se pronuncia más o menos "guíguil"). Nombra esa sensación de ternura tan intensa ante algo adorable que te entran ganas de apretarlo o pellizcarlo, como los mofletes de un bebé.

Me enseñas un vídeo collage. No es un vídeo collage. Es una recopilación. Todas las veces que le pellizcas los mofletes a la hija de tu prima. Aquí, en esta calle, de noche, solos. Tengo ganas de besarte.

—Hay una palabra. Agg.

—¿Qué pasó?

—Hay una palabra, no me acuerdo dónde. Era algo regional. ¿Un dialecto? ¡Ah! Creo que es en gallego.

Que me la contaron la semana pasada. Una palabra que describe el acto de pellizcar los mofletes.

—Pero ¿cuál es?

—No me acuerdo. En cuanto pueda le escribo a quien creo que me la dijo.

Miro tus cachetes. Aquí, en esta cafetería del tren. Pienso en pellizcarlos. Miro tus cachetes. Aquí, en esta habitación llena de cuadros.

—¿Solo tienes un hoyuelo?

Te ríes.

—Pero ¿qué dices?
—Sonríe.

Sonríes.

—Mira, aquí. En tu lado derecho.

Lo toco con el dedo. Acerco la cabeza. Le doy un beso.

—Nunca había pensado en si tenía hoyuelos.
—Tener uno es más raro que tener dos. Mira, yo también tengo uno.

Sonrío.
Señalo mi hoyuelo, en el lado izquierdo.
Te acercas, me besas el hoyuelo.

Cuando nos besamos, hacemos una sola boca, con dos hoyuelos. Simétricos.

Los no-bancos están simétricamente uno en frente de otro. Me acerco con mi batido de chocolate. Me encanta el chocolate. Tal vez ahora más. Siempre me pido chocolate. Tú, café.

Me dejas sitio. Tal vez sin darte cuenta.

«Yo me estaba reposando
anoche como solía,
soñando con mis amores,
que en mis brazos se dormían»

Habla la camarera.

—Vamos a tener que esperar un poco para poder calentar las cosas. Ahora mismo estamos en un cambio de vía y el tren no tiene tensión. Sin tensión no se pueden encender las máquinas.

Todo el vagón cae en un suspiro. Pienso en hablarte.

—¿Ustedes también están esperando comida?
—Sí, ¿tú también?

Me respondió tu amiga, Daniela. Didi y Daniela. D y D. En inglés: Didi.

—Sí.

Pasan unos segundos.

—¿Y de dónde son?
—De Cuba.

Hablamos durante horas. Hablamos de casi todo. Te pedí el Instagram.

—Ay, perdón.
—Bueno, solo se me manchó el pantalón, ¿no?

Busco mirarte. Mirarte.

—Un poco la blusa también.
—Bueno, en cuanto llegue a casa la lavo.
—¿Quieres que te deje un boli quitamanchas?
—¿Un boli quitamanchas?
—Sí, quita las manchas en seco.
—Pues vale. No sé.

Me fui a buscarlo a mi vagón, quería tener alguna excusa para pedirte el Instagram. No sé si me atrevería a pedir el Instagram. Me caen muy bien. Podría buscarlo en el Instagram de Daniela. Pero pedirlo ya indicaría algo más. Soy tan cobarde.

La primera razón por la que *Los soñadores* aboga por dejar de soñar es porque establece una dialéctica entre una valentía superficial y una cobardía profunda y una cobardía superficial y una valentía profunda. Isabelle exhibe su sexualidad, se muestra segura y arrolladora. Busca el contacto físico inmediato con Matthew y no rehúye nada de lo que haga él. Sin embargo, es virgen.

—Cuando te vi por primera vez, encadenada.
—No estaba encadenada.
—Cuando te vi por primera vez, aparentemente encadenada a las puertas del cine, pensé que habías tenido muchos amantes.
—¿Por qué?
—No lo sé, te vi segura, confiada, como si fueras una actriz de Hollywood.
—Es que era eso, Matthew, una actriz. Estaba actuando.

Mientras que Isabelle y Theo parecen vivir una vida liberal, decidida, confiada y arrolladoramente volitiva, en realidad están encerrados dentro de su propia fantasía. Soñar les impide llevar la vida que actúan tener. Actuar funciona en detrimento del referente de la actuación. Por el contrario, Matthew, que es tímido, poco hablador, inseguro, es el único que hace por actualizar sus propios deseos. Su libido no se sublima en fascinaciones intelectuales y cinematográficas (subjetividades según Deleuze), sino que se actualiza y aterriza en la realidad en acciones concretas producto de su voluntad de ser.

Esa es la diferencia fundamental que *Los soñadores* busca hacernos llegar.

—Mira, así, pones un poco y tienes que frotar durante 30 segundos.

Doy vueltas en círculos, en círculos, en círculos, en círculos, en círculos, en círculos, en círculos, en círculos, en círculos, en círculos, en círculos, en círculos, en círculos con el boli sobre tu blusa.

—Así. Cuando llegues a tu casa debería haberse ido.
—Ahora que lo veo sí que recuerdo que de pequeña tenía algo parecido. Porque lo trajo mi tía.
—En Canarias hay una marca local que hace estos bolis, tal vez llegó a Cuba.
—No, no creo. Mi tía lo tenía seguramente porque se lo dieron en la embajada de Canadá.
—¿Era diplomática?
—No, trabajaba en la limpieza.

Y abrieron la puerta. De golpe.

¡Perdón!

Y volvieron a cerrar. Aquí, en esta habitación llena de cuadros. Nos miramos.

Nos callamos dos segundos.

Y nos reímos. Mucho. Mucho. Nos reímos muchísimo.

—¡Yo no sabía que podían entrar!
—Podría haber sido muchísimo peor.

Esta mañana tuve el mismo miedo cuando escuché que el servicio de la limpieza pasaba al lado. Pero había pasado la llave por la noche.

—Y si hubiera sido muchísimo peor, ¿qué hubieras hecho?
—Si hubieran entrado mientras estábamos... Pues yo creo que me lanzaba por la ventana directamente.
—Y saludas a Abascal de paso.

Ayer me acosté muy tarde. Mucho. A las cinco de la mañana. Estábamos hablando. Y no me podía levantar. Estaba todo a oscuras. Me acerqué a la ventana y abrí las cortinas de golpe:

—Vota Vox. Es sentido común.

Me dieron ganas de cerrar las cortinas.

—Nunca me había planteado así mi privilegio.
—¿Y quieres terminar de sentirte mal?
—Vale.
—¿Sabes cuánto tuve que pagar para poder comprar el visado para salir de Cuba?
—¿Cuánto?
—9000 euros.

Aquí, en la calle, de día. Me dieron ganas de abrazarte.

—Me gustó mucho que la obra de teatro pudiera hacer una posición comprometida políticamente incluso cuando tenía poco que ver con la historia principal. Me recuerda al coreograma, es capaz de enlazar temas divergentes con una grandísima sutileza y parece un mecanismo cerrado, perfecto.
—Hola, soy Pedro Cabrera Reyes.
—¿A quién te presentas?
—A los lectores, que no me conocen.
—A los espectadores.
—A los espectadores, que no me conocen.
—Él es Pedro, amigo mío.
—¿Por qué no me dijiste que fuiste a ver *La ira de Narciso*?
—Me distraje, me pasaron cosas de película.
—¿Qué cosas?
—Te las estoy contando.
—¿Por qué tan tarde?
—Pensé en contártelas la semana pasada, pero no quería gafarlo.
—¿Cuándo?

Aquí, hace una semana, en otro ALSA dirección Granada desde Madrid. Me seguiste de vuelta en Instagram. Quise dejar pasar unos minutos. No los dejaré pasar aquí.

—¿Se te quitó la mancha de café?
—Sii. No me acordaba. Miré y ya no está. Jajajaj. Genial. Muchas gracias.

—Jajajaj. Me alegro mucho. El viernes voy a Madrid a ver la obra de teatro que te dije. Me quedo hasta el domingo. Tal vez te apetece escaparte y hacer algo.

—Me encanta escaparme.

Aquí, en la calle, de día.

—Eso fue lo que hice yo. Me escapé de Cuba y llegué aquí sin conocer a nadie. Pero me las sigo apañando para tener problemas con la gente.

—¿Y no es mejor?

—Mira, yo odio Madrid, pero pienso en La Habana y sé que estoy mejor aquí.

—Creo que ambas afirmaciones son compatibles.

—Supongo.

—¿Y cómo llevas el mar?

—Fatal. Echo mucho de menos el mar.

> «El mar. La mar.
> El mar. ¡Sólo la mar!
> ¿Por qué me trajiste, padre,
> a la ciudad?
> ¿Por qué me desenterraste
> del mar?»

La segunda razón por la que *Los soñadores* argumenta que se debe dejar de soñar es una razón estructural; la película acaba cuando ambos cumplen sus sueños. El sueño más oscuro de Isabelle era acostarse con su hermano. Y lo hace. Y cuando lo hace se desata la pulsión de muerte, que no es sino la simetría de la pulsión de la vida. La película parece que va a acabar ahí. Aquí. Pero no, Theo todavía no ha cumplido su sueño.

Su sueño es la revolución. La revolución lleva ocurriendo toda la película. Es de hecho la revolución la que precipita el encuentro de Matthew con los mellizos (esto funde a Matthew con el propio verbo de la revolución, Matthew es el que revolucionará las vidas de los mellizos y les enseñará a dejar de soñar).

Aunque la revolución está omnipresente como telón de fondo, el ojo de la cámara y el de los hermanos esquivan siempre los sucesos; solo Matthew se queda a mirar la televisión, contra la voluntad de Isabelle.

No es hasta la última escena cuando se enseña la revolución, no como fondo, sino como escenario activo del desarrollo narrativo. No se había enseñado antes precisamente porque era solo un sueño, un

sueño evitado, alejado de la realidad concreta y volitiva de los personajes. Es Matthew quien explícitamente obliga a Theo a enfrentarse a su sueño evitado, igual que hace antes con Isabelle.

Y entonces, cuando ambos cumplen su sueño, se acaba la película.

—¿Y la tercera razón?

—¿Pedro?

—¿Y la tercera razón?

—¿La tercera razón de qué?

—La tercera razón que ibas a argumentar.

—No hay tercera razón.

—No lo sé.

—Te lo digo yo. No hay tercera razón porque nunca la hubo. Dijiste que ibas a hacer tres razones porque se lo viste a Sergio Blanco y decidiste copiar su estructura. No, decidiste copiar su obra entera. Una obra que habla de un viaje, de un hotel, que entrelaza todo.

—(imagínese en gallego) Eso se hacía en el Siglo de Oro.

—¿Y este quién es?

—Mauro, lo conocí en Galicia, se llevarían bien. Por eso les estoy presentando.

—Ah.

—(imagínese en gallego) Ah.

—(imagínese en gallego) Por cierto, ya le pregunté a mi abuela.

—¿De verdad que vas a copiar esto también?

—No. Para mí, es más importante que el resto de temas.

—¿Y qué te dijo?

—(imagínese en gallego) No me supo responder, tiene Alzheimer.

—La que tiene Alzheimer es la tuya, no la de Mauro.

—Lo sé.

Aquí, en mi habitación, llena de cuadros.

—Te tengo que contar una historia terrible sobre el Alzheimer.

Siempre me dan ganas de besarte cuando hablas. Me fijo más en tus labios. Te beso.

Nunca te acuerdas de lo que estabas diciendo.

—¿Tú escribes tus canciones?

—Sí.

Te beso de nuevo.

—¿Qué género?

—No lo sé. *Folk rock*. Tal vez.

Te beso.

—¿En inglés o en español?

—En inglés, siempre.

—¿Por qué?

—No lo sé, supongo que es lo que escucho y que escribo lo que escucho.

Te beso.

—¿Conoces a El Cuarteto de Nos?

—No.

—Son un grupo de rock uruguayo. No. No me mires así. Son conocidos. No son tan raros.

—Ajá.

Te beso.

—Pues Roberto Musso decía que el español era terrible para escribir canciones de rock. Que tenía muy pocas palabras agudas. Y muy pocas palabras agudas monosilábicas.

—Ajá.

—Y claro, todos los de El Cuarteto de Nos eran ingenieros antes. Cantar, lo que es cantar, no saben, pero muchas veces se enfrentan a las canciones como problemas de ingeniería. Roberto Musso cogió un excel y anotó 600 o 700 palabras en inglés o francés que fueran agudas y monosilábicas y escribió una canción que se llama *Yendo a la casa de Damián*.

—¿En el español no hay muchas palabras agudas?

—No, el español es sobre todo un idioma llano.

—¿Qué idiomas son sobre todo agudos?

—El inglés o el francés, por ejemplo.

—¿Y esdrújulos?

—El latín, creo.

Te beso.

—¿Sabes que hay un autor canario que escribía muchísimos esdrújulos? Cairasco de Figueroa.

Te beso.

—Es un autor del Siglo de Oro.

Te beso.

—Me encanta escribir con formas clásicas.

—¿Cuándo?

Aquí, ayer, en la calle, de noche. Quiero besarte. Llueve.

—Escribo mucha poesía.

—¿Solo escribes poesía?

—No, también escribo teatro.

—Yo sabía que estabas en cosas de teatro, pero pensaba que como actor.

—Como es amateur, estoy un poco de todo, pero también escribo.

—¿Y qué has escrito?

—Pues hace tres semanas escribí *Malela*.

—¿*Malela*? ¿De qué va?

—Es un personaje real, amiga de la madre de mi amigo, el profesor de Historia del Arte, Carlos.

Aquí, en la habitación llena de cuadros. De noche. Por WhatsApp.

—¿Cuando te mandé lo que escribí, que me dijiste que era bueno, te pasó eso?

—Sí.

—Ahora te tengo que preguntar yo algo. ¿Cuando te dije mi interpretación sobre la peli, te pasó eso?

—Sí.

—Simetría entonces.

Aquí, en el restaurante, la primera vez que nos vemos. Después de haber hablado por la noche.

Los bancos sí-bancos estaban enfrentados aquí, en el restaurante.

Suena *Águas de Março*.

—Huele a lavanda y limón. Mi amigo siempre se lo ponía antes de quedar con Carlos. Por eso me compré este perfume de rolón (no me acordé del término en la comida; de verdad, no lo dije), por envidia a sus minutos de vanidad.

Busco tu mano sobre la mesa. La acaricio.

—Y al entrar, en su casa, llena de cuadros y esculturas y maravillas, como La Guarida de Diego en *Fresa y chocolate*, nos ponía música y nos sentábamos en los sillones del salón a tomar el té. Aprovechábamos para contarnos los chismes de la semana.

La acaricio haciendo círculos con el dedo.

—Después de cenar, nos volvíamos a sentar, esta vez sirviéndonos una copa de *pastis*.

círculos círculos círculos círculos círculos círculos círculos círculos círculos círculos círculos círculos círculos sobre tu mano.

Pagamos.

—¿Qué quieres hacer, entonces?
—Habías dicho que tu habitación tenía muchos cuadros, ¿no?
—Sí. ¿Qué es lo que quieres hacer, verlos?
—Ven.

Me coges del brazo y me pegas a tu cuerpo.

Me besas.

Aquí, en la calle, de día.

Me parece notar un hoyuelo.

Simetría.

*****

Cuando el Alzheimer llega a su fase grave, las personas solo utilizan entre 100 y 500 palabras. Mi abuela está en fase grave.

Me pregunto si, cuando sueña, solo lo hace con esas palabras.

Me pregunto si ha dejado de soñar.