

AMESTOY, LAS PUERTAS Y LA TRAGEDIA

ISRAEL CASTRO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
Centro Superior de Arte Dramático Escuela de Actores de Canarias

EL PATRIARCADO, EN CUESTIÓN

«SI EN EL ASFALTO hubiera margaritas» es el verso de la poeta vasca Ángela Figuera (1902-1984) elegido por Ignacio Amestoy (Bilbao, 1947) para rotular su ciclo de obras dedicado a la mujer contemporánea en el que se debe incluir *La puerta está abierta*. Tomando como base explicativa la capacidad del mito en sus formulaciones clásicas y modernas para la obtención de respuestas político-sociales, el autor afirma que con este conjunto de obras quiere plantear «el cambio social que se está produciendo en la familia y el paso de un patriarcado» [2003: 11] a otro aparente orden social. El patriarcado se acuña en la tragedia clásica a través de la *Orestíada*, con el castigo de Clitemnestra por la muerte de su marido y la condonación de la pena a Orestes por vengar al padre. En palabras del autor, «ahí comienza la deriva patriarcal, que luego se consolida en el Derecho Romano y llega hasta hoy» [2003: 11].

Aunque originariamente comprendía una tetralogía, con la obra publicada aquí se podría sumar otra pieza al conjunto, abordando en este caso el género trágico. En estricto criterio cronológico, la primera de ellas es *Cierra bien la puerta*, escrita en 1999 y estrenada en 2000 en el Teatro Adolfo Marsillach de San Sebastián de los Reyes (Madrid), con la dirección de Francisco Vidal y la interpretación de Elisenda Ribas, Ainhoa Amestoy y Beatriz Carvajal. A través de esta pieza, galardonada con el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2002, Amestoy expone, en clave de comedia dramática, el enfrentamiento generacional entre una madre soltera y su hija, dos cosmovisiones distanciadas por todo aquello que soñó hacer la generación del 68 y el mundo que recogen sus hijos. Rosa, periodista famosa, ha entregado su vida al ejercicio de la profesión; por contrapartida, la joven, de formación exquisita, aunque con ciertos condi-

cionantes laborales derivados de la coyuntura económica del país, exige las atenciones de la progenitora, a quien acusa de demérito en la función materna.

Encuadrada también en el ámbito de la comedia dramática, *Rondó para dos mujeres y dos hombres* se redacta en 2000 y se representa por primera vez en el Teatro Gran Vía de Madrid en 2005, con interpretación de Rosa Mariscal, Diego Martín, Chusa Barbero y Roberto Ibáñez, nuevamente bajo la dirección de Francisco Vidal. Con ella, el autor pone de manifiesto los celos masculinos, en el ámbito marital y laboral, ante la excelencia profesional de la mujer y su menosprecio en la promoción social. La trama se centra en Sara Sastre, música que, tras retirarse por contraer matrimonio con un exitoso financiero, retoma su profesión como segunda violinista del famoso Cuarteto Boccherini. Esta situación provoca el desencuentro en la pareja y Sara abandona a su marido por Víctor Steiner, primer violín del cuarteto de cuerda. Tras quince meses, Víctor decide retirarse de la profesión, pero no está dispuesto a aceptar que una mujer tome su puesto y prefiere contratar a un músico externo.

Sin materialización escénica, *Chocolate para desayunar*, escrita en 2001 y premiada con el Lope de Vega el mismo año, es una divertida comedia en la que el dramaturgo muestra su preocupación por las obligaciones materno-filiales y el derecho de la mujer, que es progenitora, a recuperar su condición de fémina independiente, deseosa de alcanzar sus metas individuales. Herminia es una viuda que logra emanciparse de sus hijos, una vez casados, y reiniciar la elaboración de su tesis doctoral. Pero antes de un inmediato y liberador viaje de estudios para dicho trabajo académico, los hijos retornan a la casa materna, incluida la hija que se había casado el día anterior, con intención de que la doctoranda perpetúe la condición de madre cuidadora.

En 2003 redacta *De Jerusalén a Jericó*, estrenada un año después en el Teatro Galileo de Madrid bajo la dirección de Ainhoa Amestoy y con Garbiñe Insausti, Blanca Herrero, Fran Fernández Asensio, Borja Cortés y Nicoleta Tomescu en la interpretación. Esta comedia dramática, que en realidad encierra una tragedia, presenta una trama centrada en la lucha de una mujer por la

emancipación económica y personal de su hermana, discapacitada psíquica, frente a quienes la minusvaloran. Paula es una joven de veintiocho años que padece un retraso cognitivo a causa de un accidente sufrido años atrás y que es internada por su madre en un centro para discapacitados. La hermana mayor de Paula, Isabel, continúa con el negocio inmobiliario familiar y promueve, en contra de los deseos de su recién fallecida madre e incluso de la propia Paula, su independencia favoreciendo su inserción a través de un trabajo en unos grandes almacenes. El tercer hermano hará su aparición enfrentándose a Isabel por la custodia de Paula y, por extensión, reclamando la parte de la herencia que a esta le corresponde. La emancipación final de Paula significará no solo la consolidación de un sujeto activo y productivo socialmente, sino también el descubrimiento del amor, de la mano de Jaime, otro discapacitado que trabaja con ella.

Cierra el ciclo la obra que se publica en el presente volumen, *La puerta está abierta*, escrita en 2008 y sin haberse estrenado aún. Esta pieza es la evolución del argumento y personajes de *Cierra bien la puerta*. Después de una década sin relación directa, Rosa se reencuentra con su hija en trágicas circunstancias para ambas: la madre está aquejada de una enfermedad neurodegenerativa y Ana se encuentra interna en un centro para recuperarse de las secuelas causadas por un accidente de tráfico.

Como es característico en su producción dramática, Amestoy tiende en estas obras adscritas al título *Si en el asfalto hubiera margaritas* una mirada compleja y poliédrica sobre la mujer contemporánea sin hacer concesiones ni evitar las dificultades derivadas de posturas que puedan ser consideradas políticamente incorrectas, tales como la conciliación de la vida familiar y laboral o las fronteras entre la madre y la mujer, entre la función familiar y el desarrollo individual.

LAS PUERTAS DE AMESTOY Y LA TRAGEDIA

La bisagra intergeneracional

Como ya he señalado, *Cierra bien la puerta* y *La puerta está abierta* presentan la tensa relación de dos mujeres: madre e hija. En el

punto de arranque de la trama, dos generaciones se enfrentan en escena como reflejo del conflicto social. Al respecto, en una entrevista publicada en el *ABC* el 21 de diciembre de 2000 con motivo del estreno de *Cierra bien la puerta*, Amestoy declara:

El teatro es conflicto. Tenemos una sociedad conflictiva, en la cual la generación del 68, que está en el poder, ha fracasado. Ahora, ha fracasado relativamente, porque ha dado lugar a una buena generación, preparada, que ha escarmentado en cabeza ajena. Pero la generación del 68 es un gran tapón que deja a la generación joven con pocas posibilidades de manifestarse. El peligro es que, si no se manifiesta, no obtengamos la necesaria renovación.

Así, al comienzo de *Cierra bien la puerta*, Rosa Martínez encarna a la generación progenitora: periodista de éxito con un pasado familiar acomodado gracias al franquismo; Ana, a su vez, representa a la generación joven: licenciada, doctora en Empresariales, máster en Recursos Humanos, y, sin embargo, en situación de desempleo. Curiosamente, será la propia madre quien permita la inserción laboral de su hija, tras concertarle una entrevista de trabajo en una importante fundación bancaria europea. En el segundo acto de esta misma obra, la joven promociona y debe emigrar a París por motivos laborales, razón por la que se precipita la ruptura definitiva en las relaciones entre ambas. Con posterioridad, en *La puerta está abierta*, Ana da cuenta de cómo decidió renunciar al ascenso a «directora de la empresa en México» y fundar una próspera asesoría financiera. Aunque es evidente que la vida profesional de Ana se inserta en el núcleo de la globalización y de los mercados bursátiles propios del capitalismo, no deja de expresar en *Cierra bien la puerta* su queja ante el mundo que ha heredado:

Tú, mamá, y los que son como tú, habéis hecho una sociedad que no me gusta. Fuisteis realistas, pedisteis lo imposible. Pero cuando vosotros ibais, otros volvían. Ellos, y vosotros, hicisteis, una vez más, imposible lo imposible. Una vez más. Queríais cambiar el mundo y, efectivamente, lo habéis cambiado. Debajo de los adoquines nunca estará la playa... A vuestro paso lo que queda es tierra quemada (238).

Ahora bien, el problema estriba no tanto en el relevo generacional, como en las fricciones producidas entre dos formas de entender el mundo y la vida. A propósito de ello, Pérez-Rasilla [2005: 187] recoge las palabras del dramaturgo en una entrevista realizada para la revista *Época* en septiembre de 2001:

Nuestra generación, la del 68, es una generación que viene del pasado, y, sin embargo, la generación joven es una generación que va hacia el futuro. Los problemas son diferentes. Nuestros problemas culturales son unos problemas importantes con nuestras raíces. Y son muy definitorios. Sin embargo, los problemas de la nueva generación son de ubicación. Dónde plantar las raíces hacia el futuro. ¿En el pasado de sus padres o en el futuro de Internet, de la globalización? Nosotros nos asomábamos a ese mundo por la ventana, mirábamos al exterior, más allá de los Pirineos, visitábamos ese mundo, pero esta generación está en ese mundo. Ha abierto la puerta y está en ese mundo. Ha nacido en él. Son dos mundos diferentes y es uno de los problemas que tiene este colectivo. Para nosotros, asimilar ese futuro, y, para los jóvenes, intentar comprender y comprendernos en ese pasado que cada vez está más lejano de ellos.

No será la primera vez que Amestoy enfrente las cosmovisiones de padres e hijos pertenecientes a estas generaciones en sus obras. *La última cena* es un caso similar. Escrita en 2007 y estrenada en 2010 en la sala La Guindalera de Madrid, con la dirección de Juan Pastor y la interpretación de José Maya y Bruno Lastra, esta pieza expone el trágico encuentro entre Íñigo, profesor universitario, articulista y escritor de éxito, y su hijo, Xabier, activista de ETA y aquejado de una enfermedad terminal. La disputa, una vez más, se produce por perspectivas diferentes ante el sistema político, económico y social:

XABIER. No crees en la revolución...

ÍÑIGO. ¡Cómo no! Ahí está la Revolución francesa...

XABIER. La revolución burguesa...

ÍÑIGO. Todas las que han venido después han tenido que pasar por la tiranía y la sangre...

XABIER. Como aquella...

ÍÑIGO. La tiranía y la sangre no es el camino...

XABIER. ¿Quién habla de tiranía?

ÍÑIGO. Tu pistola habla de tiranía...

XABIER. ¿El camino es la revolución global?

ÍNIGO. No soy su apóstol.

XABIER. Lo fuiste... La democracia liberal...

ÍNIGO. Reconozco mi error... Y reconozco que no sé salir de él...
(114-115)

El desencuentro entre generaciones es, en este sentido, fuente de agudos desgarros existenciales motivados por diversas formas de entender y, en último término, de sentir el mundo. No obstante, al cabo, en *La puerta está abierta*, tiende a haber cierto reconocimiento mutuo basado, principalmente, en la comunión en el sufrimiento: «Eres tan fracasada como yo...» le dice Rosa a su hija; o también:

ANA. Tuviste miedo a mi muerte.

ROSA. Tengo miedo a todo.

ANA. ¿Sí? Entonces, nos vamos pareciendo...

El marco estructural trágico

Amestoy modifica en *La puerta está abierta* el género dramático que había empleado en las cuatro obras anteriores que comprenden el ciclo ya mencionado. Si bien hasta el momento desarrollaba, con matizaciones en cada una de las piezas, lo que ha venido denominándose *comedia dramática* [Pérez-Rasilla 2005: 172], fórmula teatral que aglutina aspectos de la comedia (tono festivo y desenfadado, fuerte presencia de la cotidianidad y de elementos propiamente cómicos, entre otros) y del drama (la seriedad del trasfondo, la densidad intelectual, etc.), opta en esta última entrega por la tragedia, género también muy presente en la producción teatral del escritor. De hecho, en general, podemos afirmar que Amestoy aborda la radical existencia del ser humano comprometido con la reflexión histórica, entendiendo por esta no solo hechos históricos, como en *Dionisio. Una pasión española* (escrita en 1983), *¡No pasarán! Pasionaria* (en 1993) o *Candela Guzmán. La Candela* (2009), sino también en diálogo con el presente; sirva como ejemplo de ello la obra que aquí se publica.

Mención especial precisan, en la trayectoria del dramaturgo, aquellas piezas de temática vasca con las que el autor plantea

«traer al público nuevas lecturas de las profundas realidades y mitos, pasados y presentes del País Vasco» [Laguna 2003: 63] incidiendo en el género trágico. Entre sus títulos contamos con *Ederra* (escrita en 1980), *Doña Elvira, imagínate Euskadi* (en 1985), *Elixa. Elisa besa la rosa* (en 1988), *Durango, un sueño. 1439* (en 1989), *Betizu. El toro rojo* (en 1991), *Gernika, un grito. 1937* (en 1994), *La zorra ilustrada o Samaniego en el Madrid de Carlos III* (en 1996), *El chófer del teniente coronel Von Rischthofen toma decisiones* (en 2003) y *Getafe, un exilio. 2004*, publicada como *Interacciones* en 2005 y, posteriormente, ampliada con el título *Exilios/Interacciones*, en 2008. En continuidad con esta línea pero, a la misma vez, ofreciendo «una obra más depurada» [Amell 2009: 74], tenemos *La última cena*, con la que se afianza definitivamente en el género trágico. A este respecto, escribe Doménech [2008: 92]:

El propósito de crear un teatro trágico plantea muchos problemas al escritor. Amestoy lo sabe y nos lo hace saber. Son problemas relativos a la forma: conseguir un lenguaje dramático que, simultáneamente, sea adecuado a la tragedia y al teatro de hoy; conseguir el dibujo del personaje como conciencia (*ethos*), etc. Son, también, problemas concernientes al contenido: redefinir la visión trágica del mundo y encontrar el lugar de esa cosmovisión en la sociedad contemporánea. Desde su primer estreno (*Ederra*, 1982), Amestoy ha sostenido una ininterrumpida meditación sobre estas circunstancias. En *La última cena* ha hallado su respuesta definitiva.

La puerta está abierta es una nueva formulación de esa respuesta. En ella, Rosa visita a su hija en el centro médico donde se recupera tras un terrible accidente de tráfico. El marco situacional que articula el único acto de la obra es la orilla de un río, espacio en el que Ana se ha aficionado a la pesca ante la presencia atenta de su psicóloga, Lidia. En este punto, Amestoy retoma la metáfora expuesta por Jorge Manrique y articula una identificación entre río y *fatum*, con cuyo despliegue aprende el ser humano las vicisitudes de la vida:

ANA. Se tira la caña y... El destino... Son los propios peces los que se arriesgan... Ellos saben...

LIDIA. ¿Su destino?

ANA. Los peces pequeños me dan pena. Todavía no saben...

LIDIA. Pero siempre los devuelve al río.

ANA. Para que crezcan... Para que sepan...

El destino es el río que, cuando entra Rosa en escena, se transforma en violencia («La corriente es hoy muy fuerte»); posteriormente, será reflejo de la relación esclerotizada entre madre e hija, de la estancada situación personal en la que se encuentran las protagonistas:

ANA. ¿Hoy no vamos a tener peces?

LIDIA. A pesar de la corriente, nada se mueve.

ANA. Nada se mueve.

Continuando con la metáfora, Rosa asume la condición de pez a merced del vaivén del agua («Me siento pez. Un pez sin vida, llevado por la corriente»), contraria a las consideraciones de Ana: «La vida del pez en el río es nadar contracorriente», esto es, avanzar en la vida huyendo de su propio destino. De una forma u otra, ambas han huido: Ana inició una fuga hacia adelante emigrando a París en *Cierra bien la puerta* y organizando su vida al margen de la madre; por su parte, Rosa se evade de sus responsabilidades maternas sumiéndose en la vida laboral y no mostrando interés por ponerse en contacto con su hija durante los diez años que las separan. El reencuentro, una vez más, viene propiciado por el destino, que se manifiesta como crudo dolor y que se concreta en el accidente y sus secuelas. Finalmente, el *fatum* trágico se perfila de manera indefectible en augurio de desesperanza y muerte, en el diálogo con su ama de toda la vida, además de confidente:

ROSA. Es un río hermoso.

TATA. Sí.

ROSA. Como una tumba.

TATA. Sí.

ROSA. Como una tumba.

Las elipsis temporales adquieren especial significación en estas obras de Amestoy. El año comprendido entre el primer acto y el segundo de *Cierra bien la puerta* supone una inversión en la preeminencia entre madre e hija, ya que han acontecido hechos importantes para el desarrollo de la trama: Rosa ha estado apar-

tada del periodismo por el desgaste sufrido con la investigación gracias a la que desenmascara al famoso “Abogado”, exministro e importante financiero; por el contrario, Ana crece en el ámbito laboral y es ahora la madre quien espera su regreso hasta altas horas de la madrugada y desea acompañar a la hija en su viaje parisiense. Con todo, cuando Ana decide abandonar la casa materna abruptamente, Rosa reinicia su vida («¡Somos libres, Tata!» expresa en *Cierra bien la puerta*, p. 329) y continúa como si nada hubiera pasado («¡Prepara el desayuno ya! ¡Hay que coger fuerzas!»), p. 331).

Por otra parte, en los diez años que separan una obra de la otra ha habido varios hitos en las vidas de las protagonistas que se condensan en los diálogos de *La puerta está abierta*: Ana ha sido madre; Rosa, que ha estado indagando incansablemente los atentados del 11-M, publica una novela con los contenidos de la vida familiar; la enfermedad de la madre; el accidente...

El entrepaño trágico de los personajes

Cierra bien la puerta y *La puerta está abierta* tienen como vehículos de la acción dramática tres personajes fundamentales: Rosa, Ana y la confidente (Tata, en un caso, y Lidia, la psicóloga, en el otro). Las figuras masculinas son muy significativas en estas obras, porque, a pesar de no tener presencia escénica, constituyen fuentes de discordia entre madre e hija (especialmente, Eduardo Braun, amante compartido en momentos distintos por ambas mujeres).

Rosa tiene 62 años en la última entrega y, aunque recita largos parlamentos de *El Quijote* o refiere diálogos completos que ocurrieron una década atrás, paradójicamente va perdiendo la memoria debido a una enfermedad neurodegenerativa. La periodista es consciente del pronóstico e intenta conciliar posturas con su hija:

ROSA. [...] Estoy dando la vuelta a la última esquina de mi camino y todo lo que veo en el futuro es la nada. Y miro hacia el pasado y lo que veo es también la nada. Solo tengo este presente. ¡Esta última escena! Estos minutos que nos quedan en esta obra de teatro...

ANA. Toda la atención de los espectadores en Rosa Martínez...

ROSA. Solo tengo este presente, en el que estamos tú y yo, una madre y una hija, porque haya pasado lo que haya pasado somos una madre y su hija. O una hija y su madre. [...] Sé que voy a perder esta partida, pero no me quites mi tiempo. No bajas todavía el telón. Mi verdugo está preparado para ejecutar la sentencia.

ANA. ¿Quién es aquí el verdugo, Rosa Martínez?

En efecto, la hija se siente, desde *Cierra bien la puerta*, víctima de la madre. Criada prácticamente por la Tata («No pisaste nunca aquella guardería», le reclama a su progenitora) y siempre a la sombra del éxito de su madre, Ana, de 34 años, reacciona ante el abandono y la falta de comunicación; pero, sobre todo, le afecta la materialización de su vida transformada en novela:

Un día, estando en Miami, me entero por Internet de que vas a publicar una novela sobre la relación de una madre con su hija, una familia monoparental, dos generaciones enfrentadas, pero que «no tiene nada de autobiografía»... El mismo día en que se puso a la venta, la compré... Todavía me tiembla el alma... Un gran éxito... Ni una llamada tuya... Ni una puta llamada... Y contabas nuestra historia... ¡Mi historia!

Realidad y ficción se identifican como un espejo hiriente que refleja de manera indecorosa la biografía familiar («La hija era Ana, la madre era yo») y provoca cambios sustantivos en la vida de Ana. Conviene no olvidar en este punto que el contenido de la novela es el trasunto escénico que conforma *Cierra bien la puerta*; por lo tanto, acción escénica, realidad y literatura se entrelazan en esta construcción dramática formando una compleja estructura de referencias a hechos pasados (novelados, según la trama, y dramatizados en *Cierra bien la puerta*).

En continuidad con la tradición de la tragedia clásica, ambas mujeres aparecen ligadas en una suerte de estirpe que la propia Ana rechaza («¡Eres mi maldición!») y, sin embargo, perpetúa a través de su descendencia, Rosita, concebida, como hiciera la madre, para ser criada en el seno de una familia monoparental. Con este nacimiento se da otro de los puntos de inflexión que provoca el aislamiento entre madre e hija: Rosa, nuevamente entregada a una investigación periodística, no visita a la recién

nacida, tan solo realiza una llamada telefónica para conocer su estado. La obstinación de Rosa en el ámbito laboral, clara expresión de la *hybris*, del orgullo que la lleva a continuar con sus pesquisas («¡Habían sido doscientos muertos!», «¡El atentado más sangriento de nuestra historia!»), acarrea dos consecuencias fundamentales en la trama. En primer lugar, ocasiona, una vez más, la reacción adversa de Ana («¡Era mi hija! ¡La hija de tu hija!») y, más importante aún, afecta gravemente a la integridad psicológica de la periodista, probablemente ya aquejada por los primeros síntomas de la enfermedad. De esta forma detalla Rosa la confabulación de los cuerpos de seguridad del Estado contra ella:

ROSA. La Inteligencia... Ellos comenzaron a mancharme los vestidos de sangre... Sangre del atentado...

ANA. ¿Sangre del atentado?

ROSA. Sangre del atentado... Pero no era sangre del atentado... Era pintura... Así, vestido tras vestido... Falda tras falda... Pantalón tras pantalón... Sangre del atentado... Este vestido es nuevo, todavía no está manchado... ¿Me comprendes?

La periodista yerra al profundizar en los pormenores del atentado del 11-M y al desatender de nuevo a la hija. He aquí su error trágico (*hamartía*) y su condena es, en parte, la afección que le provoca la evidente situación de desorientación personal. En pleno estado alucinatorio, Rosa solo recibe la asistencia de Lidia:

ROSA. [...] Estoy manchada, de mierda y de sangre. Y te mancho con mi mierda y con mi sangre. Me tengo que lavar, me tengo que limpiar. ¿Por dónde se baja al río, Lidia?

ANA. Te puedes tirar desde aquí.

ROSA. ¿Por dónde se baja, Lidia?

LIDIA. ¡Rosa, abrázame! ¡Abrácame fuerte! No pasa nada. Hay nubes en el cielo. Por aquí no se puede bajar al río. Usted me está abrazando. Yo la estoy abrazando. No hay sangre en su vestido. No hay mierda en su vestido. Estamos abrazadas. Hay nubes en el cielo. Siéntese aquí. Tranquilícese.

Aun así, la tragedia no se resuelve en el desajuste emocional de Rosa. El destino no puede saldar sus cuentas con la heroína

periodística a través de la pérdida de autoconciencia, forma de muerte de la identidad individual; antes bien, en *La puerta está abierta*, el accidente viene a constituir el lance patético, momento cruento revelado (*anagnórisis*) por Rosa a su hija, quien ha perdido (o bloqueado) la memoria:

Una tarde la madre llama a su hija, que va a ir a verla, a verlas, a ella y a su nieta, a su casa. La hija se opone, ni se te ocurra, y le cuelga el teléfono... La madre ha llamado con su móvil desde las cercanías de la casa de su hija. Una avenida la separa de la casa de su hija. Pone en marcha su cuatro por cuatro. Espera al cambio del semáforo. Ya puede pasar. Acelera. Al fondo ve que de la casa de su hija sale precipitadamente un automóvil que sin respetar las señales va a cruzar la calle que ella atraviesa en ese momento. Es su hija la que va en el automóvil, con una niña en su interior, en el asiento del copiloto. Su hija ha pisado el acelerador tan a fondo que no puede controlar el vehículo..., que va a empotrarse en el cuatro por cuatro.

Ana es la otra heroína de la saga familiar que paga tributo al *fatum* trágico; por ello, el accidente automovilístico debe entenderse como expresión del enfrentamiento entre dos mujeres titánicas iniciado en *Cierra bien la puerta*. De hecho, Lidia, a modo de oráculo trágico, realiza un acertado análisis de la psicología de los personajes y, en cierta forma, vaticina el desenlace fatal:

ANA. No, no podemos marcharnos, estamos llegando al final.

LIDIA. Como en una obra de teatro...

ANA. Algo así.

ROSA. Queremos ver cómo acaba todo...

LIDIA. No sé cómo puede acabar, pero, desde luego, los papeles están asumidos perfectamente. Cada una de ustedes son personajes que tienen muy claro lo que quieren. Ninguna de las dos va a ceder. Están condenadas a estar separadas. De lo contrario, todo podría terminar mal.

ROSA. Eso es lo que no sabemos. Y no sé a qué vienen sus palabras... Esta intromisión... ¡Que esto es una obra de teatro! ¡Que somos actrices! ¿Y usted, qué es?

LIDIA. Soy lo que soy. ¡No quiero que esto acabe en tragedia!

ROSA. ¿No es esto ya una tragedia? ¿En qué mundo vive?

La figura de la psicóloga es análoga a la de la Tata, quien presenta mayor peso dramático en *Cierra bien la puerta* que en *La puerta está abierta*. El personaje de la confidente es, como indica Pérez-Rasilla [2005: 176], un «trasunto de la vieja nodriza de las tragedias» muy utilizado por Amestoy: Ioana en *Ederra* (1980), Katalin en *Doña Elvira, imagínate Euskadi* (1985) o Petra en *Elixa. Elisa besa la rosa* (1988), entre otros [Fernández 2001: 35]. Todas ellas aportan sentido común a la trama, asesoran y acompañan en calidad de protectoras a los protagonistas en su devenir escénico.

Otro personaje que se repite en ambas obras es Eduardo Braun, un amante más en el bagaje de Rosa y el primer hombre para Ana. Esta figura masculina que, como se apuntó, no tiene presencia escénica, será, una vez finalizada la cuestión sexual, la bisagra de unión entre ambas y una fuerte influencia en la relación familiar: informa a Rosa de los pasos vitales de Ana, aconseja a la madre el internamiento en el centro de reposo de la joven («Eduardo pensó que era lo mejor») e intercede ante esta para que sea posible la visita de la periodista. En cierto sentido, aquí se redime esta fuente de conflicto frente al resto de obras que conforman *Si en el asfalto hubiera margaritas*, donde los personajes masculinos «serán vistos a través de un filtro negativo» [Almela 2010: 239].

Para terminar, llama la atención un nuevo caso de personaje elidido recurrente en piezas de Amestoy: el perro doméstico. Lagun en *Ederra*; Txuri, Beltz, Lau, Gorri en *La última cena*; y Borges en *Cierra bien la puerta* y aquí permiten establecer lazos afectivos con personajes en evidente situación de desamparo. La mascota aparece como reservorio de la vida emocional de Ana y, posteriormente, se convierte en fuente de gran decepción por la decisión de su madre de apartarlo de ella («Tuve un perro al que le llamé Borges... Primero me lo dio y luego me lo quitó.»). Una estrategia similar emplea el autor con Gorri, el perro de Xabier en *La última cena*, causante de un profundo desengaño cuando la mascota descubre su escondite («Gorri me había abandonado. Me había dejado solo. Me descubría. Me había sido infiel. Me había traicionado...», 130).

CIERRE Y APERTURA DE PUERTAS PARA HEROÍNAS
Y HÉROES TRÁGICOS

En la obra de Amestoy las puertas se configuran como portales que implican una renovación, no sin cierta carga de violencia, en los personajes; traspasarlas significa marcha o retorno. La partida de Ana en *Cierra bien la puerta* supone el abandono de una vida sometida a los designios de la madre y una radical ruptura con su pasado:

ANA. Madre, no aguanto más aquí. (*Coge sus documentos y de la maleta una cazadora.*) En un instante voy a salir por esa puerta. Lo único que me llevo de mi pasado es el vestido que tengo puesto. Es mi trofeo. No me seguirás, madre. Te quedas aquí. (328)

Ana prescinde de todos sus bienes personales y de su familia. No iniciará un acercamiento a su pasado en los años venideros. Con probabilidad, en su situación dejar atrás el pasado quizá haya sido la mejor opción, o así al menos lo señala el autor: «Yo creo que son tiempos de atravesar puertas. De abrir la puerta, pasar ese umbral y tal vez cerrar la puerta para no volver al pasado y enfrentarnos así al futuro» [Pérez-Rasilla 2005: 188]. Pero Ana desobedece a su madre al final de *Cierra bien la puerta* («Cuando salgas, ¡¡¡cierra bien la puerta!!! Con llave. Cierra nuestra historia. ¡¡¡Ciérranos!!!», 329) y no cierra con llave la puerta, permitiendo que el pasado se libere y vuelva a ella, tal como ocurre con la novela que publica Rosa.

Una puerta que está abierta es siempre posibilidad de retorno, de regreso a la identidad, al seno familiar y, en última instancia, una forma de conciliación con el propio pasado. En esta línea de aproximación, Amestoy comienza *La última cena*, en un primer acto que no casualmente se titula «La puerta abierta», con las siguientes intervenciones:

XABIER. La puerta, abierta...

ÍÑIGO. ...

XABIER. ...

ÍÑIGO. No te quedes en la puerta.

XABIER. ...

ÍÑIGO. ...

XABIER. Todas las puertas, abiertas.

ÍÑIGO. Ibas a volver...

XABIER. El hijo pródigo... (95)

Xabier vuelve a casa para encontrarse consigo mismo y adelantarse las fechas de su certera muerte a manos de quien le dio la vida, su padre; es necesario, por tanto, que la puerta esté abierta y que el hijo se reintegre en el seno familiar. En *La puerta está abierta* no se da el mismo caso, ya que no parte de Ana el interés por el retorno; al contrario, es Rosa quien mantiene sin clausurar la estancia buscando escapar del pasado:

ANA. Creía que eras mi madre.

ROSA. ¿Me lo reconoces?

ANA. ¡Cómo no reconocerlo! Pero eso es el pasado. Fuiste mi madre y lo dejaste de ser.

ROSA. Yo sigo encerrada en ese pasado.

ANA. Pasa página.

ROSA. Tú me cerraste la puerta.

ANA. ¿Hay puertas en la vida? En todo caso, tú misma te encerraste.

ROSA. No me gusta mi pasado.

ANA. Sal de tu pasado.

ROSA. Para eso te necesito...

De una forma u otra, mantener la puerta abierta es signo de voluntad de redención, de búsqueda de restitución, de reconocimiento; en definitiva, de la necesidad del otro para ser. Xabier necesita al padre como Rosa a la hija. Ambos tienen los días contados y precisan tener bien abiertas las puertas.

A través de la lectura de *La puerta está abierta* o *La última cena*, el escritor nos permite la entrada en los entresijos de sólidas existencias fuertemente desgarradas. Heroínas y héroes de tragedia, sí; pero mujeres y hombres, al fin y al cabo humanos, que han prevalecido en una realidad que no siempre comprenden y que, en la mayor parte de las ocasiones, rechazan. El tema del terrorismo subyace en las dos piezas, y adquiere especial relevancia en *La última cena*, pero no radica en esto lo esencialmente trágico, como acertadamente supo ver Fox [2011: 74]:

En mi opinión, más que como una obra sobre el terrorismo vasco, *La última cena* se configura como una reflexión metateatral sobre la

tragedia del terrorismo, de la muerte y de la derrota, sobre la dificultad del diálogo en el seno de una familia, que es metáfora de la incomunicación que domina la situación política del País Vasco y de su relación con el resto de España.

Reflexión, muerte, derrota, incomunicación... Son demasiados aspectos presentes en *La puerta está abierta* como para hablar de meras coincidencias. A tenor de lo expuesto, se puede afirmar que Amestoy inaugura un ciclo de madurez trágica con *La última cena*, que continúa su andadura en *La puerta está abierta*. Posteriormente, llega a su obra *Alemania*, escrita en 2010 y galardonada el mismo año con el Premio de Teatro Ciudad de Palencia, en la que una joven arquitecta, dada la crisis del ladrillo española, debe emigrar a Alemania para desarrollar su vida laboral y dejar de ser «la otra» en su estudio de arquitectos. En la actualidad, me consta que el dramaturgo perfila una nueva tragedia que tiene como centro dramático el mito de Aquiles y la decisión que lo conduce a una vida plena con una muerte cierta, antes que una eternidad vacía y aciaga; habrá que esperar por ella.

No cabe duda de que Amestoy se ratifica como autor inserto en la tradición clásica con cuidada capacidad para tomar los recursos dramáticos propios del género y confeccionar, gracias a su perspicaz observación del presente, estas admirables tragedias del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

Obras citadas de Ignacio Amestoy

- (1982): *Ederra*, en *Primer Acto*, 193, pp. 62-92.
- (1983): *Dionisio Ridruejo. Una pasión española*, Madrid, Akal.
- (1986): *Doña Elvira, imagínate Euskadi*, en *Primer Acto*, 216, pp. 80-97.
- (1989): *Durango, un sueño. 1439*, en *Primer Acto*, 231, pp. 27-55.
- (1994): *¡No pasarán! Pasionaria*, en *¡No pasarán! Pasionaria y Dionisio Ridruejo. Una pasión española*, Madrid, Fundamentos, pp. 93-155.
- (1996): *Betizu. El toro rojo*, en *Gernika, un grito. 1937 y Betizu. El toro rojo*, Madrid, Fundamentos, pp. 83-130.
- (1996): *Gernika, un grito. 1937*, en *Gernika, un grito. 1937 y Betizu. El toro rojo*, Madrid, Fundamentos, pp. 29-82.

- (1996): *La zorra ilustrada o Samaniego en el Madrid de Carlos III*, en *ADE-Teatro*, 50.
- (2003): *De Jerusalén a Jericó*, en *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, XXIX / 2, pp. 14-36.
- (2003): *El chófer del teniente coronel Von Richthofen toma decisiones*, en *VV.AA., Teatro contra la guerra*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, pp. 23-28.
- (2003): “Entrevista a Ignacio Amestoy”, realizada por Silvia Ponzoda y transcrita por Elena Gandía Gómez, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- (2005): *Cierra bien la puerta*, en *Ederra. Cierra bien la puerta*, ed. Eduardo Pérez-Rasilla, Madrid, Cátedra, pp. 281-334.
- (2006): *Interacciones*, en *VV.AA., Once voces contra la barbarie del 11-M*, Madrid, Fundación Autor, pp. 13-20.
- (2008): *Exilios/Interacciones*, en *Cuadernos de San Francisco*, 1, pp. 171-190.
- (2008): *La última cena*, en *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 21, pp. 93-136.
- (2009): *Chocolate para desayunar*, en *Chocolate para desayunar y Rondó para dos mujeres y dos hombres*, Madrid, Fundamentos, pp. 111-202.
- (2009) *Rondó para dos mujeres y dos hombres*, en *Chocolate para desayunar y Rondó para dos mujeres y dos hombres*, Madrid, Fundamentos, pp. 45-110.
- (2010): *Candela Guzmán, La Candela*, Madrid, Primer Acto.

Estudios

- ALMELA, MARGARITA (2010): «Mujeres en el teatro de Ignacio Amestoy. La mirada atenta de un hombre comprometido con su tiempo», en *Universos femeninos en la literatura actual. Mujeres de papel*, coord. Margarita Almela, Brigitte Leguen y Marina Sanfilippo, Madrid, UNED, pp. 219-243.
- AMELL, SAMUEL (2009): «Conversación con Ignacio Amestoy», *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, XXII / 1, pp. 69-86.
- DOMÉNECH, RICARDO (2008): «Acercamiento a *La última cena*», *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 21, pp. 87-92.
- FERNÁNDEZ, JOSÉ RAMÓN (2001): «Don Ignacio imagina el futuro. Veinte años de escritura dramática», en *Amestoy, documento y tradición. Texto íntegro de Cierra bien la puerta*. Crónica de mujeres, Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, pp. 11-36.

- FOX, MANUELA (2011): «El terrorismo en el teatro de Ignacio Amestoy: de lo particular a lo universal», *Revista Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20, pp. 59-77.
- KAUFMANN, WALTER (1978): *Tragedia y filosofía*, Barcelona, Seix Barral.
- LAGUNA, ASELA R. (2003): «Ignacio Amestoy y algunas constantes de su teatro», en *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, XXIX/2, pp. 60-65.
- PÉREZ-RASILLA, EDUARDO (2005): «Introducción» a *Ederra. Cierra bien la puerta*, Madrid, Cátedra, pp. 9-189.