

No todos podemos ser pobres

Dramaturgia de HP (Hans Pozo)

1. Escritura, dicción y ficción dramática

La pieza está dividida, no en escenas o cuadros, sino en “rounds”, como en el boxeo, fenómeno habitual en la dramaturgia de Barrales. En el caso de *HP*, encontramos 12 *rounds* además de un prólogo (después del primer *round*) y un epílogo. Dentro de cada una de estas unidades hay partes del texto asignadas a personajes, es decir, diálogos, y otras partes, escritas en letra mayúscula, que narran resumidamente episodios de la historia del héroe (acotaciones diegéticas) o que titulan cada una de las intervenciones de los personajes (acotaciones metadramáticas). Por lo general, en cada uno de los *rounds* actúa un único personaje, y su intervención va precedida por una de estas acotaciones metadramáticas que hace la función de título del parlamento que el personaje va a pronunciar. La excepción, es decir, parlamentos sin título, son los de Linda en el *Round 9* y del Heladero en cada uno de los dos *rounds* Extra. Cuando aparece más de un personaje en un mismo *round*, lo hacen de forma sucesiva, sin interactuar entre sí y con un título distinto para cada intervención, es decir, se configuran nuevas escenas. La excepción son los *rounds* 1 y 11, en los que aparecen escenas en las que dialogan HP y el Heladero, y el *Round 12*, con el coro de vecinas.

Así pues, la estructura de la pieza, por lo que respecta a los diálogos y las acotaciones, es decir, a los “dos subtextos, nítidamente diferenciados, tanto por su forma como por su función, que van alternando en la línea de la sucesión textual”, (García Barrientos 42) podría representarse de la siguiente manera:

Sección ¹	Acotación (oscuro – diegética; claro – metadramática)	Diálogo (personajes)
	“HP / Hans Pozo”	
	“Personajes. La Madre: La mujer que vació sus entrañas y de eso nació HP. Linda: La muchacha que compartió su juventud [...]”	
Round 1	“Eres como una bomba atómica”	HP / El heladero A
Prólogo		¿Narrador? B
Round 2	“El abandono de HP”	
	“Era puro amor”	La madre C
	“En una prole de chiquillos morenos, HP ha nacido de absurdo cabello rubio [...]”	
Round 3	“La mala vida”	
	“La pasta”	HP D
Round 4	“Díganme mala madre”	La madre E
Round 5	“La mala vida”	Actor F
Round 6	“Linda Love Story. Sudando reggaeton en la fiesta arrabalera, HP conoce a Linda, la chiquilla de las cosas cotidianas.”	
	“Improvísame un reggaeton”	Linda G
Round 7	“El primer canazo”	
	“Me gustan los tatuajes”	HP H
	“Linda Love Story”	
	“El test”	Linda I
	“HP abandona la cana y vuelve a las calles. Afuera ya no están sus amigos regetoneros, ya no las fiestas y la pasta [...]”	
	“H y P”	HP J
Round 8	“El heladero / La vida en rosa – la vida en negro” “En sus jornadas de taxi boy, HP conoce al hombre de la doble vida [...]”	
	“Canción / cueca”	El heladero K
Round 9	“Los abandonos de HP. HP no vuelve a ver a Linda. Se pierde como un virus en el torrente de la noche y no vuelve...”	
		Linda L
Round extra	“Hay olor a pobre”	Actor M
		El heladero N
	“Linda / Estás fea”	Linda Ñ
	“Los ricos / Los pobres”	Actor O
Round 10	“A HP a veces daban ganas de matarlo. El crimen perfecto”	
	“Mejor sería que murieras”	Linda P
	“Los que se han quedado con HP envían cartas a su madre real. En ellas piden dinero y cuentan desgracias...”	
	“Mejor huberas nacido nonato”	La madre Q
	“C.S.I.”	El heladero R
Round 11	“El chantaje”	HP / El heladero S
	“La muerte de HP / El cupido carneado. El último tercio del mes de marzo comenzó a cumplirse el oráculo de HP...”	
Round 12	“Postmortem”	Las vecinas T
	“Lección de anatomía”	El heladero U
Round Extra	“Marginal de mierda”	Actor V
	“Con la prensa”	Linda W
	“La policía llega un día a la casa del hombre de la doble vida. Quieren hacer un par de preguntas, pero él prefiere no	

¹ La denominación de cada sección es, en sí, una acotación metadramática.

	contestar...”		
		El heladero	X
	“Canción de la evasión”	Linda	Y
Epílogo	“Composición para el colegio”	La hija	Z
	“La tarde del funeral de HP se congregaron multitudes. Había banderas de las barras bravas y papel picado...”		
	“La pérgola de las floristas. Canción”	La madre	AA
	Acotación dramática (¿escénica?, ¿metadramática?): “Silba la última campanilla. Se acaba la pelea”.		

A la vista del cuadro, se entiende la observación de Ramón Griffero acerca de que en *HP* “lo hablado no surge a partir del diálogo, [...] sino sobre la base de un fluir de palabras que reflejan los estados ocultos” (Griffero 63). Efectivamente, los personajes casi siempre profieren sus parlamentos (poemas, canciones, confesiones, preguntas, test psicológicos...) estando solos en escena. De hecho, quizás no resulte absurdo cuestionar brevemente el carácter dramático de la propia pieza. Para ello, habrá que dejar de lado, claro está, el hecho indiscutible de que esta pieza ha supuesto uno de los mayores aciertos teatrales de la última década en Chile. Es bien sabido que un éxito teatral puede partir de un texto no dramático, como un relato o una colección de poemas. Siendo Luis Barrales un reconocido dramaturgo de textos perfectamente dramáticos desde el punto de vista de la convención, es comprensible la resistencia a considerar la posibilidad de que esta obra pertenezca a otro modo de representación literaria, que sea un texto no dramático teatralizado. Sin embargo, la ambigüedad de *HP* nos ofrece la oportunidad de plantear un par de preguntas que pueden resultar interesantes desde el punto de vista de la teoría teatral y dramática.

Y es que, ¿hay en el propio texto algún elemento que indique que las palabras de los diálogos se profieren *inmediatamente* ante el público? (García Barrientos 42). La mayoría de lo que hemos llamado acotaciones se refieren al mundo representado –a la fábula–, y carecen por tanto de especificidad teatral o dramática:

HP ABANDONA LA CANA Y VUELVE A LA CALLES. AFUERA YA NO ESTÁN SUS AMIGOS REGETONEROS, YA NO LAS FIESTAS Y LA PASTA, YA NO LOS PASEOS AL MONUMENTAL. SOLO LINDA Y SU EMBARAZO. Y HP SE VE SOLO POR PRIMERA VEZ EN LA VIDA Y DEBE GANAR PARA PILSEN Y PAÑALES, PARA LA LECHE EN CAJA Y LA

PASTA BASE DE CADA DIA HACIENDO DE TAXI BOY CON EL SUDOR DE SU TATUADO CUERPO ENTERO. (Barrales, *HP* 12)

Aparte de las acotaciones diegéticas, encontramos lo que el método de análisis dramatólogo denomina acotaciones metadramáticas, que son las que se refieren a la propia operación representativa (García Barrientos 42). Esto es lo que son, por ejemplo, la lista de personajes o los títulos de los *rounds*. Solo que, en efecto, en ninguno de estos casos estamos ante referencias que podamos considerar exclusivas del modo dramático. La narrativa también se sirve de personajes, si bien no los suele listar al comienzo del texto. Y lo cierto es que las descripciones de los personajes de *HP*, al igual que las acotaciones, se refieren más a la fábula que a su representación: “Linda: La muchacha que compartió su juventud poblacional, su entusiasmo hormonal, su narcotizada felicidad. De ellos nació La Hija. La hija del descuartizado.” (Barrales, *HP* 2)

Apenas la penúltima acotación se presenta como evidentemente dramática: “Silba la última campanilla” (32). Esta frase, con el tiempo presente y la impersonalidad características de la notación de lo extraverbal del drama, nos permite imaginar, además, que, aparte del oscuro, es la campanilla pugilística la que marca la transición entre un *round* y otro, y que esta división, por lo tanto, se refiere a una forma específica de representar la historia de Hans Pozo: el drama.

El otro subtexto, el de los diálogos, tampoco carece de ambigüedad respecto al modo de representación al que pertenece. En lugar de diálogos convencionales, encontramos personajes solitarios cantando –como el Heladero en el Round 8: “los viernes por la noche / me gusta beber alcohol / me gusta beber alcohol / y bebo con mis amigos / hasta que aparece el sol / los viernes por la noche [...]” (14)– o declamando poemas de cierta manera líricos –como HP en el Round 7: “H de hábito / vagar por las noches / P de pipazo / los ojos en blanco / H de halago / qué lindo que estás / P pregunta / si tengo tarifa [...]” (12). La sucesión de poemas no es un drama, pero en el propio texto encontramos también claras señales del carácter dramático de la obra *HP*. Como queda dicho, aparecen tres escenas en las que hay más de un personaje presente y, aunque el diálogo no tiene una disposición gráfica convencional, la alternancia de voces es evidente:

HP/ EL HELADERO

Deja esos lentes/ sin ellos no podría ver nada/ no necesitas mirar/ lo haré si
cierras tus ojos/¿y si tropezamos?/será el destino/ bien. camino entonces con
los ojos cerrados/ tengo miedo/ es la oscuridad/ no es la oscuridad/ yo también
tengo/ tú eres menor de edad, eso es más o menos natural/ tú eres un
reprimido, eso también es más o menos natural/ estás cerca/ cómo lo sabes/
por tu olor/ (2)

Pero, en realidad, no hace falta buscar las escenas de más de un personaje para encontrar diálogos dramáticos. Incluso en muchas de las escenas en las que solo aparece un personaje, el carácter dramático de su intervención es evidente. Solo habla una persona, pero, en casi todos los casos, cuando habla se dirige a otra, cuya presencia crea sencillamente con sus palabras. La fuerza del texto consigue hacer irrelevante la cuestión de si finalmente la puesta en escena decidirá colocar al destinatario del parlamento físicamente junto al personaje que habla, puesto que el monólogo hace efectivamente evidente el peso del personaje interpelado en la construcción del carácter y del conflicto del personaje que emite el parlamento. Estamos, pues, ante monólogos, en los que “solo un personaje habla”, pero no ante soliloquios, donde “habla un personaje solo” (García Barrientos 65)². Solo habla un personaje, pero le habla a otro, y aunque este otro quizás no está físicamente presente, quien sí presencia el monólogo sin la mediación de un narrador es el público, es decir, el modo de representación es el dramático:

EL HELADERO

yo sé que sólo me tocas el culo porque ahí está mi billetera
aún así me gusta, HP
responde a mis mensajes
si no te encuentro en los próximos días
yo no sé qué hago
yo no sé qué te hago
yo no sé qué me hago
yo no se qué nos hacen (Barrales, *HP* 17)

² La excepción tal vez serían, como veremos más adelante, los soliloquios del Actor.

En realidad, esta construcción dramática al límite, en la cual los diálogos no empujan la trama, surgió de la coherencia ética y estética del autor con los objetivos de la compañía al poner en marcha el montaje. Como comenta el dramaturgo en su artículo “*HP (Hans Pozo)*. El marginal que llevamos dentro”, nunca fue la intención de la compañía contar la historia del *taxi boy* descuartizado, ni siquiera apropiarse de ella para otorgarle una interpretación propia, sino “abordar el asunto de la marginalidad y sus asociaciones como una otredad” (Barrales, “H.P. (Hans Pozo)” 57). El resultado es esta dramaturgia que no se centra en la fábula, entre otras cosas porque los sucesos reales en torno al asesinato de HP eran bien conocidos por el público, sino que “debía correr paralela a la intriga” (íbidem). Por eso, los diálogos “[s]on las fugas de la historia central: las reflexiones, los recuerdos, las canciones, los diálogos, monólogos y soliloquios tangenciales al objeto” (59).

La cuestión del *estilo* está estrechamente relacionada con este honesto acercamiento que no pretende hablar impostadamente desde la marginalidad, sino dialogar con ella. El teatro de Luis Barrales se suele asociar con la representación de ambientes urbanos, marginales y jóvenes, y la forma de hablar en estos ambientes es una de las marcas más características de su dramaturgia. En *HP*, además, destaca de forma notable la estilización de esta forma de hablar –estilización presente también en otras obras del autor–. Barrales no se propone alcanzar la reproducción documental del lenguaje “flaite”, sino que se sirve de él para establecer como rasgo innegociable de la identidad de sus personajes el origen marginal. Después, una serie de recursos poéticos basados en la acumulación aparentemente espontánea, cuyo máximo exponente son los monólogos salpicados de ingenuos ripios, desmienten la naturaleza costumbrista de estos diálogos y ahondan en la vivencia personal y, sobre todo, en el valor dramático del carácter en cuestión.

Véase cómo el enfrentamiento de Linda con la prensa tras el hallazgo del cuerpo descuartizado de HP viene marcado por un abuso casi violento del lenguaje socialmente marcado:

LINDA

[...] si ya se sabe cómo fue, quédate piola, más encima venís con mucho gorrión en el alambre, mucho sapo poh jote amermela’o, te chispeo los dedos y qué tanto, ¿querís comprarte una urna? tenís bonitos los marfiles pa’ botártelos a piedrazos, te sobra chocolate en las venas, te pican las muelas, querís una smile en la guata,

¿querís que te entierre la quisca en los sopladores? ¿que crei que la dibujai bonita? andai entero perdío, pégate los coletos, andai puro poniendo antenas a los teles malos, estai puro sicoseando a los brocas de la población, déjate de floarte chuchetumadre con tu cámara y con tus luces, ¿que te creis muy vivaceta, soy ascurrío, estay muy vivanco, reculiado? (Barrales, *HP* 26 - 27)

Este monólogo aparece no por casualidad a continuación del del actor, que, desde su posición de burgués, trata de deshacerse de la parte de responsabilidad que le corresponde en la vida “poblacional” y consiguiente asesinato de Hans Pozo. Ambos monólogos crean un conjunto que subraya la barrera de marginalidad tras la cual sucede la historia del asesinato de HP. Lo poético, lo estilizado, está aquí, por tanto, al servicio de lo dramático. Barrales consigue en *HP* un estilo de múltiples capas superpuestas, que expresa inquietudes sociales al mismo tiempo que anuda el conflicto dramático y pincela la experiencia particular del personaje.

Un elemento fundamental del estilo de los diálogos es el uso del verso en muchos de ellos. Barrales apunta gracias al verso la coherencia que caracteriza su acercamiento a lo marginal, puesto que este le permite mantener la referencia a una realidad bien concreta como es la de la población desfavorecida, la de las víctimas del sistema, con sus expresiones, aspiraciones y miedos, pero sin caer en la simple reproducción de arquetipos:

LINDA

[...] tengo deseos de salir a algún lado
llévame al monumental con banderas y papel picado
invítame un as a la salida y tú comes jamón palta
si no te alcanza la plata yo te pongo lo que falta
¿cuándo me llevarás a fantasilandia o a esos moteles de la estación central?
vamos siquiera a bañarnos a la fuente del parque del forestal
me gusta mirar a los cabros chicos
me hacen sentir que yo también fuera cabra chica
me gusta ver cómo se hacen chinas y todo su peluseo
apuesto que ya olvidaste el aniversario de pololeo
ahora cierra los ojos, hp

y solamente pide un deseo
yo voy a celebrarte
¿pediste algo muy rico?
pues cumplirá si eres un buen chico (Barrales, *HP* 9 - 10)

Gracias a la “función depuradora del verso, que canaliza una versión más densa de la vida” (García Barrientos 69), el dramaturgo bucea en motivos y establece lazos semánticos de notable complejidad en el interior del carácter de sus personajes. Se trata, eso sí, de un verso popular, con todo lo que ello tiene de inocencia y espontaneidad; pero popular contemporáneo, es decir, barriobajero más que rural, y por eso los géneros musicales a los que se asocia son la cueca (Round 8) o el reggaeton (Round 6). Resumiendo, los personajes de *HP* están inequívocamente caracterizados como tipos sociales por el lenguaje que los constituye y por las formas métricas que utilizan, al mismo tiempo que aparecen como seres complejos e individuales gracias a la densidad a la que obligan el verso y otros recursos de acumulación y paralelismo³.

La estructura textual tiene consecuencias también en la representación de la acción. Como hemos visto, el texto de *HP* se compone de diálogos tangenciales a la trama propiamente dicha, de forma que esta se desarrolla únicamente en las acotaciones, no en escena. Lo que el espectador presencia, por tanto, son las causas y las reacciones que rodean a las acciones, que están, casi sin excepción, en el grado ausente de representación⁴. Este escamotear la acción tiene mucho que ver con el carácter excesivamente cerrado de la fábula, con su planteamiento, nudo y desenlace cargados de emoción y hasta violencia. Una representación convencional de esta historia amenazaría con caer en lo fácilmente morboso o en lo *kitsch*. El propio autor reconoce que, tal y como se difundió en los medios, el asesinato de HP tenía ya una

³ Por motivos de espacio no es posible reproducirlo, pero el monólogo del Actor en el Round extra, “Hay olor a pobre” es un prodigioso ejemplo de cómo lo poético potencia lo dramático y lo ideológico.

⁴ Aparte de la escena coral de las vecinas, el *round* en que HP y Linda se conocen, o el parlamento en que el Heladero se suicida podrían considerarse acciones representadas de forma presente, pero lo cierto es que, si sabemos que HP y Linda se conocen en una discoteca y que el Heladero se suicida es gracias a las acotaciones diegéticas, y no a acotaciones dramáticas o al propio diálogo, única manera que tenemos de estar seguros de que las acciones suceden ante los ojos del público, puesto que los monólogos son, una vez más, tangenciales al suceso que anuncia la acotación. El fragmento titulado “Lección de anatomía”, en el cual el Heladero relata a HP cómo va descuartizando su cuerpo con la ayuda de dos sicarios, también podría considerarse una acción representada de forma presente, si bien cabe cuestionarse el acierto de redundar con acciones escénicas en lo mismo que el personaje va narrando.

condición espectacular, en su acepción de “suceso estéticamente notable, [que] atrapó la bizca mirada social” (Barrales, “H.P. (Hans Pozo)” 56). No tendría sentido, pues, duplicar el carácter espectacular de la vida y la muerte de HP. Tanto más, cuanto que el objetivo de la compañía –y también de la dramaturgia– no era representar la marginalidad, sino dialogar con ella desde su otredad de artistas burgueses. Y aquí es donde resulta imprescindible interpretar el significado de la acción secundaria de esta obra, la acción que, en cuatro *rounds*, representa un personaje no censado en la lista de personajes al comienzo de la obra: el Actor.

En efecto, la obra *HP* alberga otra trama, secundaria por lo que respecta al espacio que se le otorga, pero fundamental para la correcta interpretación del drama. Esta otra trama crea un segundo nivel de ficción cuando, en la primera intervención del Actor (Round 5), descubrimos que está preparándose para representar el papel de HP: “**ACTOR:** HP es uno de la calle [...]. Eso debía pasarme a mí entonces, si iba a interpretar a un marginal debía estar más delgado.” (Barrales, *HP* 8) Así pues, en el caso de la pieza *HP* las tramas no comparten ningún punto en común dentro de la ficción, puesto que ni siquiera se desarrollan en el mismo plano: para el Actor, la historia de HP es una obra de teatro (una ficción) que tiene que colaborar a poner en pie.

Y, aunque no influye en absoluto en la trama principal, el desarrollo de la acción del Actor explica el sentido y el alcance de una pieza como *HP*. El tema de la obra no es la escabrosa y espectacular historia de HP. En todo caso, lo serían lo que hemos llamado elementos tangenciales, los monólogos de sus protagonistas; pero, en realidad, tampoco son estos lo principal. Lo que Luis Barrales indaga aquí es la relación de un artista de origen burgués –y, por extensión, del colectivo entero al que pertenece, incluyendo al público que presencia la obra– con el destino del rubio marginal. Más aún, lo que esta desasosegante pieza revela es la absoluta conciencia por parte del Actor –pero también de su público y lectores– “de que somos, de alguna manera, responsables de la existencia y generación de marginalidad al ser parte de un sistema y avalarlo aunque sea por omisión” (Barrales, “H.P. (Hans Pozo)” 57).

La indagación acerca de la relación del artista burgués con el prostituto marginal y la consiguiente revelación de que este comparte la responsabilidad de su destino se producen precisamente mediante la evolución del conflicto del Actor a lo

largo de la obra.⁵ En su discusión con la directora (¿interpretada por una actriz, por la propia directora⁶ o por el mismo actor?) en el *Round 5*, el Actor confiesa sus dificultades para entender la forma de vida y de pensar de HP y termina pidiendo: “una pregunta: yo no quiero ser más burgués. ¿Cómo puedo dejar de ser burgués?” (Barrales, *HP* 9) El sentimiento de culpa está explícitamente expresado, así como la expectativa de llegar a hablar de HP desde dentro, desde su destino de marginal. La segunda intervención del Actor, “Hay olor a pobre”, una de las más poéticas de la pieza, es una suerte de anagnórisis social, en la que el Actor señala el abismo impuesto por el diferente origen socioeconómico que le impide llegar a compartir el interior de HP: “olor a pobre es olor a mercado, pero jamás a supermercado.” (Barrales, *HP* 17) El siguiente paso en el desarrollo del conflicto del artista con la historia de HP es un monólogo en el que el sentimiento de culpa lleva al Actor a situarse en el papel de víctima e, invirtiendo las consignas más frecuentes, pedir justicia para los ricos:

y se necesita quién gobierne para los ricos, porque los pobres se defienden solos
y es necesario un comité nacional para la erradicación de la riqueza
para crear un país a imagen y semejanza de las casitas del barrio bajo, con rejas, sin antejardín
porque no todos podemos ser pobres
y yo soy rica de puro floja, no más (Barrales, *HP* 20)

La evolución de la actitud del Actor hacia su personaje, que constituye por tanto la trama secundaria de la obra, termina con un ataque que rezuma fracaso y resquemor cuando el intento de identificarse con el marginal queda definitivamente frustrado. El abismo entre el Actor (y el espectador) y la tragedia poblacional se hace más visible que nunca:

⁵ Como ya se ha mencionado, este personaje no aparece en el reparto. Se sugiere de esta manera que los monólogos los profiere el actor que está representando a HP, saliéndose de su personaje, como si el *gestus* brechtiano se apropiara de los focos. En realidad, lo que sucede es que un mismo actor representa dos personajes en dos niveles de ficción distintos: a HP y al actor que le da vida.

⁶ Isidora Stevenson, directora del Teatro La Nacional, dirigió el estreno de *HP* y fue una parte importante en el planteamiento de los objetivos de la puesta y de la dramaturgia subyacente. (Barrales, “H.P. (Hans Pozo)” 56)

intenta civilizarte marginal de mierda. no, sabís que no, contigo no hay caso, tenías razón, vos siempre vai a ser un marginal de mierda, tendríai que nacer de nuevo y en la otra esquina del plano de santiago, mejor olvídate, no te acordís que tuvimos esta charla, ignora todo lo que te dije, evádelo, omítelo, orvídalo y raspa de acá, vírate y dame la esparda. fúmate un mono. ahí tenís mil pesos, no salga a asaltar, que le vaya bien socito. (Barrales, *HP* 26)

La interpretación de los aspectos relacionados con las cuatro categorías dramáticas, por tanto, vendrá determinada por la aspiración primaria de la pieza: indagar las relaciones que se establecen entre el colectivo teatral e intelectual y la marginalidad santiaguina. El análisis detallado de las cuatro categorías de la construcción dramática (tiempo, espacio, personaje y “visión”) debería permitirnos encontrar los mecanismos portadores de este significado.

2. Tiempo

De lo dicho acerca de la acción dramática se podría desprender que el grado de representación del tiempo que predomina es el grado ausente, ya que las escenas son “tangenciales” a la acción propiamente dicha, meras consecuencias o reflexiones acerca de lo sucedido. El valor de esta pieza reside en el intento de dialogar con los personajes que protagonizan los hechos, no en la simple reconstrucción de la fábula. Esta aparece resumida en las acotaciones, pero el carácter puramente diegético de estas acotaciones las hace prácticamente irrelevantes para el análisis del drama. Es decir, la mayor parte del tiempo que dura la fábula, desde el nacimiento de HP hasta las reflexiones del actor durante los ensayos de la obra, la mayor parte de este tiempo, digo, está elidido en las 28 escenas que componen el drama. Elidido, y además no muy abundantemente aludido, ya que –insisto– la historia de HP es conocida por el público y, además, las 28 escenas están agrupadas en secuencias temporales que a su vez se distribuyen a lo largo del drama dando lugar a las cinco partes del desarrollo de toda acción cerrada: prólogo, planteamiento, nudo, desenlace y epílogo. De esta forma, la sintaxis profunda de la acción resulta evidente gracias a que estas cinco partes están claramente marcadas, a pesar, claro, de que la acción está ausente y lo que el espectador presencia de esos momentos son “monólogos tangenciales” a la acción, y no la acción misma.

Veamos cómo se agrupan las 28 escenas en secuencias temporales y cómo estas

secuencias conforman las cinco partes de la acción, lo que nos permitirá, además, comprender mejor la función del segundo nivel de ficción, el del Actor. Estas son las ocho secuencias temporales, ordenadas de forma cronológica:

- La secuencia 1, compuesta por escenas que podemos considerar anteriores al comienzo de la acción, y que tratan, al más puro estilo picaresco, del nacimiento y abandono de HP, así como de su “juventud poblacional”. Son las escenas C, D y E⁷, que presentan a la Madre, a HP y otra vez a la Madre en los *rounds* 2, 3 y 4.
- La secuencia 2, que podríamos considerar el planteamiento del conflicto, nos muestra en seis escenas consecutivas (G - L, en los *rounds* 6 - 9), la situación de partida: el amor de HP y Linda, el encarcelamiento de aquel y la necesidad de prostituirse, así como la doble vida del Heladero.
- La tercera secuencia, dividida entre la escena A (*Round 1*) y las escenas N y Ñ (primer *Round Extra*), supone el nudo de la acción, la cima de la pirámide desde la cual se despeñará HP: el amor maldito del Heladero y el amor “poblacional” de Linda convierten a HP en una bomba atómica que acabará con todos.
- Las secuencias 4, 5 y 6 se sitúan en distintos momentos del desenlace de la historia, es decir, durante el asesinato de HP e inmediatamente antes y después de este. La cuarta, que podemos encontrar en las escenas consecutivas P hasta S (es decir, todo el *Round 10* más una escena en el *Round 11*), está presidida por el presagio de la muerte; en ella, todos los monólogos giran en torno al odio que HP despierta en sus allegados y concluye con un diálogo a dúo entre HP y el Heladero claramente contrapuesto al que da comienzo a la obra y que lleva el significativo título de “El chantaje”. La secuencia 5 (compuesta únicamente por la escena U, en el *Round 12*), es el monólogo en el que el Heladero asesina y descuartiza a HP, mientras que la secuencia 6 (repartida en las escenas B, T y W, en el Prólogo, *Round 12* y segundo *Round extra*, respectivamente), cubriría el momento de la identificación del cadáver y la cobertura de la tragedia por parte de los medios.
- La secuencia 7 haría las veces de epílogo en términos de tiempo diegético y de estructura de la acción, si bien ese título lo lleva solamente la sección que

⁷ Siguiendo la clasificación propuesta en el cuadro anterior.

acoge las dos últimas escenas (Z y AA). A pesar de ello, creo que las escenas X e Y, ambas en el segundo *Round extra* también forman parte de la secuencia temporal situada un lapso de tiempo después de consumada la tragedia y, refiriéndose al destino de los otros cuatro personajes tras la muerte de HP, sirven como auténtico epílogo a la acción principal. Son: el suicidio de el Heladero, el determinismo marginal cayendo sobre la hija de HP, la vida perdida en las drogas de Linda, la elegía floral de la madre en el funeral de HP.

- Por último, la secuencia 8 está repartida en cuatro escenas: F en el *Round 5*, M y O en el primer *Round extra*, y V, en el segundo *Round extra*. Se trata de las escenas en las que el Actor prepara su papel y desarrolla su relación con HP. Son escenas ajenas a la acción principal, y temporalmente se sitúan poco antes del presente de la representación.

Por lo que respecta al orden temporal, la sucesión de las escenas, pues, se puede representar de esta manera, teniendo en cuenta que los números corresponden a cada una de las secuencias recién presentadas, y los corchetes pretenden resaltar las cinco partes del desarrollo de la acción⁸:

3a - 6a – [1a - 1b – 1c] - **8a** – [2a - 2b - 2c - 2d - 2e - 2f] - **8b** – [3b - 3c] - **8c** – [4a - 4b - 4c - 4d] - 6b - 5 - **8d** – 6c – [7a - 7b - 7c - 7d]

En la acción primaria, llama la atención la doble anticipación con que da comienzo la pieza. Al situar al principio del tiempo escénico una de las escenas del nudo de la acción (el amor maldito entre HP y el Heladero), seguida de una narración que da cuenta del desenlace de la historia pese a titularse “Prólogo”, la estructura temporal consigue quitar atención de la fábula en sí, resumiendo su argumento en dos escenas (que se podrían resumir así: “HP mantenía un amor maldito con el Heladero, y acabó descuartizado”), y desplazando el foco hacia lo tangencial.

Por supuesto, la distribución de la secuencia temporal 8 dentro de la estructura del drama es altamente significativa. Desde el punto de vista del orden, esta distribución se presenta como una simbiosis de las dos acciones. La secundaria, la del Actor, es una anticipación que se intercala en la acción primaria de forma que marca

⁸ Del cuadro anterior, se consideran únicamente los fragmentos definidos como diálogos, es decir, sin tener en cuenta las acotaciones por no tener estas realización escénica alguna.

las cinco partes sirviendo de frontera entre ellas. Por su parte, la acción principal, al ir desarrollándose entre cada una de las apariciones del Actor, construye las elipsis necesarias para dotar de naturalidad y verosimilitud la evolución del conflicto del Actor y marcar así el desarrollo del diálogo de la comunidad que asiste a la representación de esta pieza con la marginalidad de su protagonista.

El resto de los aspectos relacionados con la categoría del tiempo obedecen a la interpretación propuesta para el orden temporal, por lo que bastará repasarlos de manera sumaria. Así, las cuatro apariciones del Actor quedan subrayadas por ser la repetición más llamativa en una pieza por lo demás bastante fragmentaria, lo que acentúa el carácter de familiaridad, la cercanía (como veremos a continuación) de esta secuencia frente a las de la historia de HP.

Dado que la duración absoluta de la ficción es de unos veintitantos años y la de la representación algo más de una hora, es evidente que el ritmo general se muestra como intensión, provocada por las elipsis del tiempo en el que suceden los hechos que hacen avanzar la acción. Es interesante, sin embargo, que cada una de las ocho secuencias analizadas más arriba, tomadas una por una, dan la sensación de ralentización del tiempo, por estar construidas a partir de monólogos sin acción: estamos de nuevo ante una consecuencia o síntoma de esa “tangencialidad a la acción” que caracteriza la obra. Por la misma razón, por tratarse de monólogos (y algún diálogo), todas las escenas tienden a la isocronía más absoluta en su velocidad interna. Una interesante excepción es la escena “Lección de anatomía”, parlamento proferido por el Heladero durante el descuartizamiento de HP, cuya duración de horas queda reducida a unos cuantos minutos, en un claro ejemplo de condensación.

La distancia temporal es compleja, como corresponde a una pieza con dos acciones. Este es un aspecto importante que se desarrollará en el análisis de la distancia en relación con las demás categorías, y es que la estructura tiende a establecer una cercanía mayor con el plano del Actor, que mira la historia de HP al lado del espectador. En el caso del tiempo, esta cercanía está relacionada con los momentos en los que se intercalan las escenas del Actor, ya que se puede interpretar que en el público se van reproduciendo las sensaciones del Actor a medida que este (y el espectador en su ahora, poco después del del Actor) va presenciando el desarrollo de la historia de HP.

3. Espacio

La categoría espacial también está determinada, como no podría ser menos, por los dos niveles de ficción representados en la pieza. En este sentido, hay que tener presente que, si bien en la ficción de HP la escena es el espacio representante de los lugares representados en la ficción, en los parlamentos del Actor todo lleva a pensar que el espacio representado y representante son el mismo: la escena del teatro.

La primera cuestión que plantea este hecho es la de si la relación escena / sala varía de un plano de la ficción a otro, y cómo varía y qué significa este cambio, de haberlo. Cuando el espectador presencia la historia de HP, la relación con el escenario es de oposición y la sala está completamente desactivada, propiciando la actitud pasiva convencional favorable a los procesos de identificación con la fábula y sus personajes.⁹ Lo cierto es que, cuando es el Actor el que monologa ante el público y reflexiona sobre el abismo que lo separa de su personaje, HP, su espacio también está completamente opuesto al del espectador. La presencia del público tampoco se activa aquí explícitamente: el Actor no parece ser consciente de estar hablando ante el público. Lo que sucede, sin embargo, es que el espacio representado (el escenario donde el Actor está ensayando) tiene un espacio contiguo que es el patio de butacas y, aunque la ficción parece contar con que ese espacio contiguo está vacío (los monólogos del Actor sí que están más cerca del soliloquio), los espectadores están, en realidad, ocupando ese espacio. La ficción, por tanto, no parece dramatizar al público, pero dado que “el escenario más ilusionista que cabe imaginar [es] el escenario vacío que representa el escenario vacío de un teatro” (García Barrientos 147), el espectador no puede dejar de reconocerse en el lugar en que sucede la acción dramática, presente con el Actor en su mundo dramático.

La segunda consecuencia que la existencia de dos planos de ficción implica para el análisis del espacio o, mejor dicho, el segundo aspecto mediante el cual la configuración del espacio en los dos planos de ficción determina la interpretación de estos y de la obra en su conjunto es el de la carga semántica de los espacios donde se desarrolla la acción. Las 23 escenas de la historia de HP se desarrollan en espacios

⁹ Cabría preguntarse hasta qué punto se produce identificación en este tipo de drama que tanto se separa de algunas de las convenciones del teatro realista al escamotear de la escena la acción y los coloquios y utilizar el verso en sus monólogos. Creo que se puede afirmar que, en general, la identificación se produce con los hechos de la fábula y con sus personajes, como apuntaba Aristóteles, y no con los efectos ilusionistas de la cuarta pared –diálogos naturales, escenarios trasladados de la cotidianidad–, como pretende el teatro realista más ramplón.

marginales que incluyen distintos lugares de la población Marta Brunett y alrededores: la calle (mucha calle, siempre, en el teatro de Barrales), la cárcel, el juzgado, hoteles de mala muerte, etc. La acción secundaria, la del conflicto “socio-moral” del Actor, sucede en el mismo teatro en el que se encuentran los espectadores. La oposición que se establece entre estos dos espacios potencia los significados de ambos: por un lado, espacios de la marginación, lacrados por la ausencia de educación (manipulación de los medios de comunicación), recursos (prostitución) y esperanza (drogas), frente a uno de los espacios de cultura por excelencia, el teatro, donde la intelectualidad burguesa se reúne con sentimiento de culpa para tratar de explicar la existencia de HP.

Dejando a parte la multitud de signos que pueda aportar la escenografía de una puesta en escena concreta (y que, al igual que el espacio sonoro, no viene consignada en esta obra de teatro), lo cierto es que, en el texto dramático, los signos verbales referidos al espacio en el que tienen lugar las escenas de la acción que representa la historia primaria, la de HP, no son muchos y, en cualquier caso, no son explícitos, sino que permiten deducir el espacio a partir de las acciones de los personajes, de forma que se imbrican con los signos corporales que denotan espacio. Así, por ejemplo, cuando HP está fumando pasta base en el *Round 3*, parece denotar que está en la calle; o, cuando la Madre se dirige a un “señor usía” en el *Round 4*, nos traslada inmediatamente al juzgado.

Al buscar los signos que presentan el espacio en el que se desarrolla la trama del Actor, nos vemos obligados a decidir simultáneamente cuáles son los signos que construyen al propio personaje, aparte de la acotación nominativa que, evidentemente, no puede tener realización escénica. Ya en su primera intervención, el personaje habla de HP como de otra persona (“HP es uno de la calle”), y de las dificultades que conlleva interpretar ese personaje: “Eso debería pasarme a mí, entonces, si iba a interpretar a un marginal debería estar más delgado” (Barrales, *HP* 8). Con esta frase, por tanto, el personaje se convierte en el actor que interpreta a HP, efecto que se potencia, lógicamente, si en la puesta en escena un mismo actor encarna a HP y al Actor que prepara el personaje de HP. Por lo que se refiere a los signos que crean el espacio de esta segunda trama, sin embargo, estos se reducen a la presencia de ese personaje que el público identifica como Actor a partir de una de sus frases iniciales. Hay que contar, por lo tanto, con que ciertas actitudes gestuales y corporales que muestra en su primera escena se repiten en las otras tres. Lo cierto es que, más allá de

la inicial identificación del personaje como un actor que prepara el personaje de HP, no hay ningún signo que indique que se encuentra en el escenario del teatro, y habrá que atribuir a la periódica repetición de sus apariciones la fuerte sugestión de que todas se desarrollan en ese mismo lugar cargado de significado. Se puede concluir, por tanto, que estamos ante un texto que apela fuertemente a nuestra experiencia como espectadores (tan fácil, efectivamente, imaginar al actor que encarna a HP fingiendo salirse de su personaje para convertirse en el Actor), pero lo cierto es que el propio texto aporta muy poca información acerca del espacio en que se desarrolla la acción.

Probablemente a causa del carácter reflexivo y tangencial a la acción de los diálogos a lo largo de toda la pieza, el único grado relevante de representación del espacio es el presente. En las escenas que componen la trama del asesinato de HP hay pocas alusiones a un espacio ausente, y las que hay se quedan en el ambiente marginal en el que sucede la historia. El espacio latente no juega ningún papel en esta parte de la pieza. Lo contrario sucede, como se ha apuntado antes, con el espacio latente respecto al espacio en que se desarrollan los monólogos del Actor, ya que el público se sabe en dicho espacio latente y se ve obligado a sentirse parte del mundo del Actor. Más aún, al compartir espacio el público con la ficción secundaria, se acentúa el carácter ausente de los espacios de la trama primaria, es decir, la distancia que se establece entre el mundo de la marginalidad y el de la intelectualidad que pretende reflexionar sobre ella.

Todo lo anterior influye, por supuesto, en las diferentes distancias que se establecen entre el espacio real y el escénico de uno y otro niveles de la ficción, y en la interpretación de esta distancia variable. En la historia de HP, como hemos visto, la representación del espacio va desde lo convencional (la palabra) hasta lo metonímico (un cuerpo que significa un espacio), es decir, sin acercarse a ninguna forma de ilusionismo, frente a la absoluta iconicidad del espacio de la trama secundaria, en la que el espacio donde se sitúa la ficción del Actor es exactamente el espacio en el que están el actor y el público. Esta diferencia en la distancia que separa el espacio del espectador y los de las dos ficciones dota al conflicto del Actor de una cercanía que puede hacer pensar que su naturaleza es distinta de la que conforma los demás personajes.

4. Personaje

La primera cuestión que exige ser interpretada al tratar la categoría del personaje dramático es la ausencia del Actor en el reparto que abre el texto. Esta anomalía coincide, claro está, con la tentativa de hacer pasar al personaje Actor por un actor de verdad, persona real que no forma parte de la ficción sobre HP cuya representación es el motivo de reunión entre la persona real del actor y los espectadores. Ya se ha valorado en otros lugares de este comentario la cercanía entre el Actor y el público, en oposición a la más lejana acción primaria, y se profundizará en este asunto más adelante.

Siendo el carácter sistémico una de los rasgos fundamentales de todo reparto (García Barrientos 157), se observa que el principal aspecto que une a todos los personajes es su relación (madre, compañera, hija, amante) con HP, el cual queda por ello en el centro de la acción y en lo alto de la jerarquía de personajes, cosa que no debería sorprendernos en un drama que se titula como su protagonista. Otro aspecto que comparten todos los personajes del reparto (pero que no compartiría el Actor) es la marginalidad, provocada por factores socioeconómicos en el caso de todos los personajes salvo el Heladero, que es un excluido social por culpa de sus inclinaciones sexuales. Las cualidades que determinan la posición de cada personaje en el sistema, por tanto, son las que comparte con HP o lo oponen a él: el género (todos los personajes que acompañan la vida poblacional de HP son mujeres, frente al hombre, que viene de fuera a sellar la condena del joven) y la generación (la anterior, en el caso de la madre y del Heladero, la misma de Linda y la siguiente de la Hija). Por supuesto, este reparto tan reducido, cerrado y sistemático es un apoyo fundamental en la construcción de la acción cerrada de la que se habló en la primera sección – Escritura, dicción y ficción dramática– de este comentario.

Otro aspecto que se consideró al analizar en la primera sección los diálogos de *HP* es el de la forma de estos, y se llegó a la conclusión de que, en las escenas en las que aparece un único personaje, dado que este dirige su parlamento a otro, se trata de monólogos. Ahora bien, aunque sean monólogos, respecto a las configuraciones de personajes en las distintas escenas o *rounds*, cabe preguntarse si estamos ante sucesiones de dúos o solos. Hay varias razones para considerar los monólogos como solos, pese a la definición de monólogo como un “diálogo donde solo habla un personaje”. A lo largo del análisis estamos comprobando que la distancia interpretativa que se establece con la historia de HP es de una lejanía que no va exactamente en contra de la identificación producida por la acción cerrada con un

desarrollo convencional, pero que no busca en la representación de la fábula (y de los personajes que la conforman) el ilusionismo, y que está lejos de la convención de la cuarta pared. Los “monólogos tangenciales a la acción” que, como ha quedado claro, componen el grueso del texto, no exigen la presencia de un segundo personaje en escena dado que no tratan de producir ilusión de realidad. El interlocutor de estos monólogos existe en la cabeza del personaje que habla, son una suerte de monólogos interiores a los que el espectador asiste. Así pues, no son soliloquios, porque el hecho de dirigirse a otro personaje, aunque sea de naturaleza subjetiva, determina la forma y el contenido del diálogo: el personaje en escena no habla solo; pero, al mismo tiempo, sus intervenciones no se pueden considerar dúos, ya que no existe la presencia efectiva de un segundo personaje en escena. Continuaré con esta cuestión al tratar de los personajes latentes.

Lo que conviene resaltar aún acerca de las configuraciones de personajes es la forma en que resaltan los dos únicos verdaderos dúos, siempre entre HP y el Heladero, que, colocados al principio y a la mitad de la estructura, dan cuenta del desarrollo de su amor maldito sin la mediación de ningún narrador ni la caracterización externa, es decir, sin proporcionar o inducir valoración de ningún tipo. El centro de la historia, por tanto, se muestra pero no se problematiza: es un destino impenetrable e inherente a la marginalidad de sus protagonistas, y es esta marginalidad la que se explora.

Finalmente, la única escena coral, la de las vecinas, desempeña un importante papel estructural por la elipsis que sirve de nexo con la escena que la precede, ya que es durante esa elipsis cuando se encuentra el cuerpo descuartizado de HP. El coro de vecinas es, además, una anticipación respecto a la escena que la sigue, que es la del asesinato y descuartizamiento de HP. Al dinamismo propio de la sucesión de rápidas intervenciones hay que unir que esta es una de las pocas escenas durante las cuales sucede algo que cambia la situación inicial de la misma: la llegada de las cámaras de televisión. Con esta escena comienza, por tanto, el desenlace de la acción principal, avivando el ritmo y aligerando la densidad provocada por tanto monólogo reflexivo. Gracias a su configuración coral y a su lenguaje barriobajero, además, esta escena da unas pinceladas costumbristas extra a los espacios de marginalidad que tan impenetrables resultan para el Actor y los espectadores:

LAS VECINAS

qué espanto más grande/ qué atroz qué terrible/ venir a pasarle a un cabro tan dije/ la culpa es de él/ le gusta la pasta/ quién lo viera tan lindo/ si no es de este barrio/ su madre lo dio/ no hables tan alto/ venirlo a encontrar repartido en pedazos/ primero las piernas las manos los brazos/ un perro escarbando encontró el primer pie/ en un basural clandestino de la marta brunnet/ quién hizo tal cosa quién fue el desgracia'o/ pa' mi no está claro hay gato encerra'o/ mira qué lindo se ve por la tele (Barrales, *HP* 24-25).

El grado de representación de los personajes es un aspecto que hay que interpretar para comprender los monólogos que componen la mayor parte de la pieza. Si el reparto, es decir, los personajes presentes, está compuesto por un número bastante reducido, los personajes ausentes tampoco amplían en mucho la nómina de los seres que pueblan este universo. Los hermanos y el padre de HP más la familia del Heladero en un plano de ficción y la directora de la puesta en escena en el otro son prácticamente los únicos personajes ausentes que se pueden encontrar en el texto, lo que redundaría en el carácter cerrado de la acción. Tanta más fuerza adquieren de esta manera los personajes latentes, si es que consideremos así a los seres que determinan la singular naturaleza de los monólogos. El juez o los periodistas, interlocutores de la Madre y de Linda en el *Round 4* y el segundo *Round extra*, respectivamente, no realizan ninguna acción física que se vea en la escena. Como se ha dicho más arriba, cabría pensar que estos personajes están dentro de la cabeza del personaje que habla:

LA MADRE

yo no quería, señor usía, qué vamo' hacerle, así es la ví'a, si no hay pa' criarlo, mejor regalarlo, [...] créame usía, nadie me escucha, me duele en el alma, y más que la chucha. (Barrales, *HP* 7)

Sin embargo, en otras ocasiones, es indudable que estos personajes provocan las respuestas y reacciones de quien habla en escena:

LINDA

¡voy a hacerme un banano contigo sino apagai la cámara, rechuchatumadre!
¡méteela por el oyarzún, sabís! ¿querís que te me ponga a llorar delante de todos? ¡naranja, longui abacallao! ¡naranja! (Barrales, *HP* 27)

La naturaleza de los sicarios que ayudan al Heladero a cometer el crimen es aún más ambigua. Forman parte de la narración del Heladero que tiene como receptor a HP y que relata cómo lo asesina. ¿Está sugiriendo el texto aquí que los personajes están presentes en la escena?:

EL HELADERO

veo tu cuerpo muerto desnudo-desnudo tendido sobre las baldosas y quiero darte un abrazo, quiero lanzarme en tu pecho y aceptar esos brazos que me invitan abiertos como un cristo sin cruz. ¡córtenle brazos y las piernas! y ellos se lanzan sierra en mano a cortarte miembros los cuatro (Barrales, *HP* 25)

Hasta aquí hemos tratado de determinar el grado de representación de los personajes de la trama principal. En la secundaria, el Actor menciona al propio HP, que se convierte así en personaje ausente de dicha trama, al igual que la directora del espectáculo.

La caracterización de los personajes se centra, por supuesto, en su dimensión social; más aún, el rasgo de carácter que más sobresale en la Madre, Linda, HP o la Hija es la conciencia de su propia marginalidad. Como va quedando claro, la razón por la que esta es la dimensión que prima en la caracterización no es tanto marcar el compromiso social de los personajes o de la pieza, sino subrayar el conflicto en el que se encuentra el Actor al enfrentarse a una marginalidad con la que no consigue identificarse. Muy relacionado con esta acentuada caracterización social aparece, una vez más, el lenguaje poético (versos, canciones) tan característico de la creación de Luis Barrales. Esta poesía con aire de improvisación dota a los personajes de una espontaneidad que les permite despojarse de la camisa de fuerza de la caracterización social y adquirir una individualidad irrepetible. Todos los caracteres parecen, eso sí, planos y fijos. Esto redundante, por supuesto, en la imposibilidad de alterarlos o penetrarlos por parte del Actor, lo que contribuye a que la frustración vaya aumentando en sus cuatro intervenciones.

Al compartir con los espectadores en estas intervenciones su mirada sobre el personaje que debe interpretar, el Actor cumple desde su nivel metaficcional la función pragmática de público. Este personaje se establece como “‘puente’ entre el mundo ficticio y los espectadores” (García Barrientos 179) y, compartiendo el espacio

de estos, los arrastra a su mirada culpable y resentida hacia la marginalidad de HP. No parece aventurado afirmar que esta es asimismo la mirada del autor, de quien el Actor es también portavoz.

Las funciones sintácticas y la jerarquía de los personajes aparecen muy evidentes en el nivel de la trama primaria, la de HP, como corresponde a la acción cerrada que venimos comentando. En torno a la figura de HP se forman dos parejas. Por un lado, Linda y El heladero, como dos caras de una misma moneda, la de la fascinación erótica que produce el joven rubio. Por otro, La madre que no fue capaz de criar al protagonista y La hija a la que este no podrá cuidar. La aparición de una sobre todo al principio de la obra y la otra sobre todo al final redundan en la sensación de haber presenciado una vida acotada entre un abandono y otro y vanamente gastada en la drogadicción. Esta es también la jerarquía que se establece entre los personajes de este nivel de la ficción, no solo debido a la estructura cerrada de la acción, sino desde el propio título y por la actividad el Actor: HP en la cima, con los personajes de Linda y el Heladero a continuación, seguidos de la Madre y la Hija y, finalmente, las vecinas.

En paradoja propia de las artes, demostrando lo escurridizo que es un concepto como el de lo “real”, la interposición de una ficción de segundo nivel –los monólogos del Actor– provoca paradójicamente la percepción de la historia de HP como más auténtica. Cuando el Actor se disocia de su personaje y juzga la persona real, HP, en la cual se basa el papel que tiene que representar, esta adquiere una entidad similar a la del Actor y el público. Es decir, el HP que vemos en escena (ese ser que actúa al mismo tiempo ante los espectadores y el actor que intenta encarnarlo) se convierte en “real” en tanto que “previo” al trabajo del Actor y, por tanto, a la representación teatral.

Por lo que respecta a la distancia comunicativa con los personajes, ha quedado claro ya a estas alturas que todo el texto se esfuerza en establecer una distancia mínima entre público y Actor, para explorar con él –de forma alejada, externa– la relación con la marginalidad, con unos personajes con los cuales la distancia aumenta en cada intervención del Actor, hasta terminar en el reconocimiento de la imposibilidad de establecer una comunión con el mundo de HP.

La oposición que se establece entre HP –distante, observado y juzgado– y el Actor como cercano compañero en la visita a las afueras de Santiago, refuerza la sensación de que estos personajes se erigen en metonimias de mundos opuestos.

5. Visión

Esta última sección, que trata de los aspectos de la recepción de la obra implícitos en el texto dramático, servirá ante todo para sintetizar e interpretar muchos de los rasgos observados en las secciones anteriores.

Ha quedado establecido desde el comienzo del comentario que en *HP* coexisten dos niveles de ficción. Se trata de un caso de metateatro, digamos, a posteriori: solo en el *Round 5* descubrimos que la historia de HP está siendo representada, entre otros, por un Actor, que, en su naturaleza de personaje, constituye un nivel de ficción superior. La relación entre estos dos niveles es semántica, y la función que el marco desempeña es fuertemente ideológica, como veremos un poco más abajo al hablar de la perspectiva.

La distancia temática es reducida: no solo que el plano primario de la ficción, es decir, la historia de HP, está “basado en hechos reales”, sino que además, la trama secundaria es tan cercana a la “realidad” de los espectadores como puede resultar la presencia de un actor en el escenario de su propio teatro. Ahora, si los mundos de una y otra tramas son igualmente cercanos al nuestro, la representación que de ellos se hace no representa una distancia equivalente. Aunque sabemos que, en general, la distancia interpretativa se muestra ante todo en la escenificación, el texto apunta a una representación mucho más convencional de la trama de HP. Por mucho que quisiera tender al ilusionismo la puesta en escena, hay aspectos del drama como las mutaciones espaciales, las elipsis temporales o los parlamentos en verso que han de apoyarse en la convención teatral, por lo demás perfectamente asumida por el público. De hecho, al público habituado a las convenciones del teatro occidental le extrañará mucho más la casi absoluta iconicidad de la representación de la trama secundaria, en la que cada espacio es lo que representa e incluso el actor parece hacer de sí mismo.

Creo que la mayor cercanía interpretativa de la segunda trama, incluso con el extrañamiento que pueda producir el Actor aparentemente saliendo de su papel, tiene una importante consecuencia en la distancia comunicativa, efecto que se deriva de la intención fundamental de la pieza. Así, los monólogos del Actor, intercalados en la representación de la vida de HP, pretenden eliminar absolutamente la distancia comunicativa, arrastrando al espectador al conflicto moral del equipo artístico que reflexiona sobre la vida y el destino del *taxi boy*.

En tanto espectadores de la vida de HP, Actor y público comparten perspectiva cognitiva sobre el destino del joven marginal. Todas y cada una de las escenas en que HP interviene están marcadas por el hecho de que, tanto el Actor que lo encarna como los espectadores que lo presencian (recordemos que el prólogo – segunda escena–, narra cómo se encuentra el cuerpo de HP descuartizado), saben del terrible crimen que sufrirá. Este ver el destino de HP desde fuera (misma perspectiva cognitiva), unido al compartir explícitamente el aquí y ahora (mínima distancia comunicativa), coloca en cierta manera a Actor y espectadores a un mismo lado de la “barricada” social, en una posición confrontada y, después, enfrentada a la marginalidad de la historia de HP. Ahora bien, ¿dónde recae el punto de vista afectivo de la obra? ¿A qué lado de la barricada? ¿Y qué perspectiva ideológica nos invita la obra adoptar?

Ambas cuestiones parecen estar relacionadas, y, junto con la evolución del personaje Actor, son fundamentales para determinar el significado de la obra. HP y su mundo poblacional resultan simpáticos durante toda la pieza. Sea por el miedo insolente que exhala el protagonista, astuto y entrañable como un pícaro o como un niño de Dickens; sea por la resignada aceptación de su destino que encarnan todos los personajes de esta tragedia o sea porque ellos jamás emiten juicios morales sobre nadie (a diferencia del Actor), el caso es que la simpatía está claramente situada del lado de HP, lejos del mundillo teatral. Por si esto fuera poco, la simpatía hacia HP y su entorno viene, además, acentuada por la estructura de la acción. La serie de escenas que hemos considerado epílogo de la acción es una sucesión de elegías a nuestro héroe (el Heladero, Linda, la Madre, la Hija), así como de manifestaciones de solidaridad y defensa ante la intromisión de la sociedad biempensante (el coro de vecinas, el monólogo de Linda ante los periodistas).

La simpatía hacia el Actor, así como su postura ideológica, van degradándose a lo largo de la pieza. No es difícil identificarse con el sentimiento de culpa que domina al Actor en su primera intervención, y que surge de la imposibilidad de “ponerse en la piel” de su personaje por culpa del origen burgués del Actor (y de su público)¹⁰. El espectador que sea honesto consigo mismo también deberá coincidir en el contenido del siguiente monólogo (“Hay olor a pobre”), aunque se trate de ideas

¹⁰ Ahora hablo desde mi postura de espectador intelectual de clase media, que es, además, la que se presupone al público santiaguino de principios del siglo XXI.

muy poco simpáticas y que no deberían expresarse abiertamente: por mucho respeto por los marginados y mucha voluntad de justicia social que haya, a nadie que haya crecido en un ambiente acomodado le gustan las condiciones de vida de los desfavorecidos. En este punto el Actor comienza a dejar de ser simpático, pero la cercanía comunicativa ilusoriamente establecida y la perspectiva cognitiva e ideológica que comparte con el espectador impiden que este se separe de aquel para situarse en lado de HP.

El siguiente escalón en el descenso empático e ideológico es el tercer monólogo, “Ricos y pobres”, donde el Actor, profundamente herido por su propia culpa, por la imposibilidad de salvar a un HP que se precipita a su perdición, se defiende colocándose en la posición de víctima frente a la agresión de “los pobres”. El juego de dos niveles que ha puesto al espectador junto al Actor está a estas alturas demasiado desarrollado ya como para que el público consiga identificarse con HP. Nuestro lugar está al lado del Actor, cuyo breve monólogo antes de la tragedia final nos hace entrar en conflicto con nuestra propia postura. Este conflicto llega a su culminación en el último monólogo, “Marginal de mierda”, en el cual el Actor renuncia ya a cualquier tipo de comunión con el mundo marginal e, incluso, insulta a HP y le exige que desaparezca de su vida. Finalmente, la historia de HP y su supuesta representación por el Actor resultan ser una trampa que ha obligado al espectador a confrontarse con honestidad a su postura hacia la pobreza y la marginación social, más allá de frases y votos bienintencionados, llegando a lamentar, quizás, que no todos podamos ser pobres.

Obras citadas

Barrales, Luis. “H.P. (Hans Pozo) : el marginal que llevamos dentro.” *Apuntes 130*

(2008): 54-62. Impreso

---. *HP (Hans Pozo)*. 2008. Documento PDF.

García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis,

2001. Impreso.

Griffero, Ramón. “Poética del texto en HP de Luis Barrales : H de hastío - me aburro me canso... P por placer - él lanza gemidos.” *Apuntes* 130 (2008): 63–66.

Impreso.