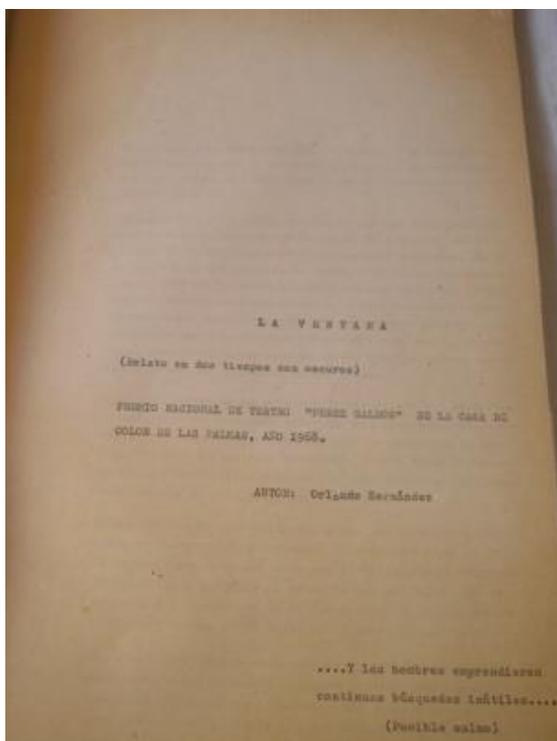


LA VENTANA, DE ORLANDO HERNÁNDEZ. UNA NUEVA DRAMATURGIA HETERODOXA

Agustín Carlos Barruz

GÉNESIS

La ventana fue escrita en 1963 y se inicia con ella una serie de obras de carácter postvanguardista en el quehacer dramático de Orlando Hernández. Esta producción debemos enmarcarla dentro del contexto cultural que se vive en Canarias por la década de los años sesenta del siglo pasado, especialmente en Gran Canaria, y de la concienciación del autor por los derroteros políticos y sociales por los que transcurre su isla, España y el resto del mundo. En el ámbito insular, además de las visitas fugaces de compañías hispanoamericanas y peninsulares, destaca la labor que emprendió el Teatro Insular de Cámara de El Museo Canario, que bajo la dirección de los hermanos Pedro y Ricardo Lezcano presentó al público grancanario una cartelera de obras inéditas y de vanguardia que se estaban escenificando por Europa por aquellas fechas. El grupo inició su andadura en 1956 con las obras *Navidades en casa Bayard*, de Thornton Wilder, y *El Apolo de Bellac*, de Jean Giraudoux; después les siguieron *Esperando a Godot* (1957)¹, de Samuel Beckett; *Proceso a Jesús* (1958), de Diego Fabbri; *Las brujas de Salem* (1960), de Arthur Miller; *La cantante calva* y *La lección* (1960), de Ionesco; *Los acreedores* (1964), de Strindberg... Desde luego, nuestro dramaturgo debió de alimentar su espíritu creativo de estas representaciones como de sus lecturas personales.



La ventana obtuvo el Premio Nacional de Teatro Pérez Galdós, de la Casa de Colón de Las Palmas en 1968, y no se estrenó hasta el 1 de abril de 1971 en el Teatro Pérez Galdós, donde estuvo durante tres días en cartelera. Unos días más tarde, el 17 y 18 de abril se recoge en la prensa de Las Palmas de Gran Canaria y de Madrid el inminente estreno en la capital de España, concretamente en el teatro Club Pueblo, dentro de su ciclo «Teatro Difícil». Con anterioridad el autor agüimense había puesto en escena dos títulos que se incluían en esta misma línea de teatro heterodoxo: *Fantasia para tres*, escrita en 1964 y estrenada en 1966, se construye en un acto y nos arrastra desde el humor y el absurdo a la incomprensión humana; *Prometeo y los hippies* subió al escenario del Teatro Pérez Galdós en 1970, en ella la parábola nos traslada a los orígenes del género: el mito y la catarsis.

¹ Se expresan entre paréntesis las fechas de las representaciones.

Los complejos y sinuosos antecedentes de *La ventana* podemos seguirlos por las noticias que recoge la prensa grancanaria de la época. De este modo, el 29 de febrero de 1964, en la sección «Chismografía leve», columna escrita por Díaz Cutillas, en el *Diario de Las Palmas*, se dice que el próximo martes, en el Círculo Mercantil, se iniciarán los ensayos de una nueva obra, titulada *La ventana*, de Orlando Hernández. El 5 de septiembre de 1964 en el mismo diario aparece una nota de prensa en «Visto y oído» en que se dice que el día anterior, en el Círculo Mercantil, se le había dado lectura. Es evidente que nuestro autor tuvo el propósito de subirla a los escenarios, pero por diversos motivos se retrajo. Podemos imaginar que algunas de las razones fueran las posibles consecuencias de la censura vigente y la inseguridad de Hernández sobre la idoneidad de exponerse ante el público y la crítica con una obra totalmente diferente a lo que venía ofreciendo en esos primeros años de su trayectoria dramática. Pasados dos años, concretamente el 28 de mayo de 1966 descubrimos de nuevo otra nota de prensa, firmada por las siglas J. P., en el *Diario de Las Palmas*, donde se informa de que el día anterior hubo lectura de *La ventana*, y que en ella participaron el propio autor, Domingo Velázquez, Alberto Batista, Antonio Barrera, Diego Calvo y José Luis Morales². Tres días después, el 31 de mayo de 1966 y en el mismo diario, se publica una columna bajo la firma de José L. Morales Suárez con el título de «Lectura de “La ventana”», en ella aborda con escuetas pinceladas el valor de la obra:

La ventana es, ante todo, obra de vanguardia. Lucha con los mitos. [...]. Orlando con su obra define con esta misma composición la universal angustia de no encontrar lo inalcanzable. Afán primero. Manifiéstase oscura al ser profunda. Deseo de Kafka. Línea de Huxley. Obra de Orlando. También él pone el dedo en la llaga.

De nuevo, el 26 de enero de 1971, en el mismo periódico aparece una nueva nota de prensa, firmada por P., en la que se informa de que se leyeron las obras *La ventana* y *El chanchullo*³ en la vivienda de Sergio Calvo ante numerosos actores y aficionados al teatro y que el día anterior comenzaron los ensayos de *La ventana*. Antes de su estreno se publicaron en la prensa isleña una serie de entrevistas al autor, al director escénico (Sergio Calvo) y a al actor Miguel Torres. La crítica de Perdomo Azopardo, publicada el 14 de abril de 1971 en el *Diario de Las Palmas* la encuadra en las «corrientes del teatro actual» y anota la influencia de Sartre. Elogia su intemporalidad y el mensaje del autor: «El del hombre agobiado por incomprendiones y presiones de estructuración social y política». Tras su representación en Madrid, *El Eco de Canarias* publica una nota de prensa el 23 de abril de 1971 en la que se señala el éxito obtenido y reproduce el siguiente texto que aparecía en el programa editado por el Club Pueblo, en el apartado «La sesión»: «[...] “La ventana” sirve de



² Se mencionan aquí algunos amigos de dramaturgo, entre ellos, actores aficionados y el poeta Domingo Velázquez (Casillas del Ángel, Fuerteventura, 1911-Las Palmas, 1999) y el sociólogo, periodista y novelista José Luis Morales Suárez (Aguimes, 1944-). Diego Calvo debutó como actor en la obra de Hernández *La escandalosa*, junto a la artista de circo Pinito del Oro.

³ Otra pieza teatral de Hernández. No tenemos noticias de que se haya representado. El texto se encuentra en su archivo personal con la signatura MAN-ORIG 027 HER cha.

exponente de dos “dificultades” con que se enfrenta el teatro español: la del escritor nuevo, y la de los grupos independientes que luchan en las distintas provincias por un teatro de inquietud, novedad e interés». Junto a esto, también reproduce, en el apartado «La obra», las palabras del dramaturgo:

La misión del teatro consiste en despertar la conciencia de los espectadores a sentimientos sociales latentes. Dentro de este afán, creo que mi obra cumple su contenido porque, pese a Sartre, el hombre no será nunca una pasión inútil. Todos hemos tenido una ventana ante cuyos barrotes hemos esperado algo.



Tras las primeras representaciones, le llega el aldabonazo como dramaturgo al ser editada la obra en 1972 por la prestigiosa editorial Escelicer, en la «Colección Teatro». En ella se publicaron obras de autores españoles, europeos y americanos. Hasta ese momento solo un autor canario, Claudio de la Torre, aparecía en la colección, así lo indicaba el periodista D. T. A. en el *Diario de Las Palmas*, el 19 de agosto de 1972, cuando se hace eco de la publicación:

Esta colección podemos considerarla como alto exponente de las publicaciones teatrales nacionales e hispanoamericanas; en ella se han publicado obras de Pemán, Buero Vallejo, Valle-Inclán, García Lorca, etc., siendo Claudio de la Torre el único canario que hasta ahora figuraba en la mencionada colección.

Este hecho, como la valoración positiva que tuvo la obra por la prensa de Madrid, en concreto por el diario *ABC*, durante la representación en el Club Pueblo, fue igualmente recogido en el mismo artículo. También Belarmino expuso los valores dramáticos de la obra en su columna «Tertulia canaria», en *El Eco de Canarias*, el 6 de septiembre de 1972:

Nos preciamos de haber sido testigo de la primera lectura de «La ventana», dada en el Círculo Mercantil por un grupo de aficionados. En rigor, nos gustó y hasta entusiasmó. Había garra, hondura, misterio y hasta protesta, eso que tanto se da en el contexto del arte de nuestro días. Y un ansia incontenible de pureza y de libertad humanas, de cadenas rotas, de vuelos imposibles. Había mensaje, sí, mensaje, un agonizado aviso, una súplica y un anatema para el infeliz y alienado hombre de hoy, sea joven o viejo, rico o pobre, andariego o solitario, pero inconsolado soñador siempre.

TEATRO HETERODOXO: TEATRO RITUAL

La ventana ya no forma parte de un teatro realista o costumbrista⁴, estética que se basa en la mimesis de una realidad objetivable y que tanto gustaba a la burguesía comercial, industrial y financiera, sino que enarbola un teatro con pilares idealistas, trascendental y de fuerte conciencia historicista agónica, es decir, se ensambla dentro del expresionismo del primer tercio del siglo XX y del teatro ritual, que en Occidente se desarrolló desde los inicios de la década de los años sesenta hasta aproximadamente 1968. Como dice Cornago (2000: 36):

Al igual que el expresionismo, el teatro ritualizante configuró una imagen del individuo mártir de la civilización occidental, denunciando la condición materialista como el principio destructor

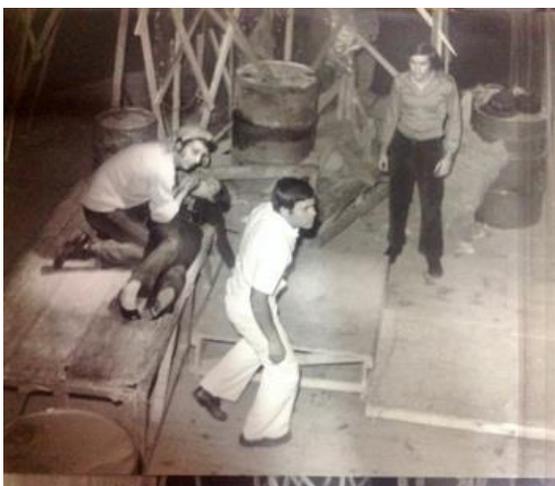
⁴ Hernández inició su trayectoria literaria con el auto sacramental *Hacia Belén* y las obras costumbristas *Er diablo son las mujeres*, *El barbero de Temisas* o el drama poético *Tierra de cuervos*.

de la dimensión espiritual y trascendental del hombre. El Hombre, desamparado y aislado en el centro del espacio escénico, se presentó como medida única del tiempo y el espacio absolutos del teatro expresionista: «El hombre que se situaba en el centro de la escena era [...] el “hombre desnudo”, privado de la individualidad, que ponía en escena un nuevo orden de relaciones, y al mismo tiempo el “hombre expresivo” que aún estaba en camino hacia la satisfacción de su necesidad comunicativa». El grito pasó a ser el signo expresivo por excelencia de este individuo que, rechazando la supuesta falsedad de los códigos sociales desarrollados por la civilización occidental, recurría a lenguajes de inspiración primitivista como defensa última de la subjetividad frente al avasallante mundo exterior.

El contexto del que emana este tipo de teatro viene modelado por una serie de condicionantes que provocó la emancipación de una juventud que se rebelaba ante un mundo hostil y una moral asfixiante y claudicada: la terrible consecuencia de los movimientos sociales de masas, con las dos guerras mundiales y la guerra de Vietnam, presentes en todas las conciencias; el desarrollo de los medios de comunicación multitudinarios en los que el teatro tuvo que luchar en los primeros momentos de su aparición; la tecnología y el mecanicismo en los procesos de industrialización; la masificación del individuo; el arraigo en la sociedad moderna del mercantilismo como principio básico en las relaciones humanas; la situación de hastío y rebeldía que se vivía en España por el yugo de la dictadura franquista, que impide a una juventud nacida en la postguerra liberarse de su mordaza y violencia; el desarrollo del sector turístico en todo el país impulsa la transformación de una sociedad agraria a una sociedad de servicios, produciendo unos flujos de migración interior que van desde el espacio rural a la capital y a las nuevas zonas turísticas; fue una época de desarrollismo frenético en la construcción, que necesitaba abundante mano de obra, y de un abanico de profesiones que directamente se alimentaban de ese impulso turístico. Es el momento en el que se fragua el movimiento hippie, un movimiento contracultural que defiende el pacifismo, que se conciencia de la responsabilidad humana sobre el medio ambiente, defiende la libertad sexual premarital, busca el bienestar social del ser humano y rechaza la sociedad consumista. Definitivamente, se inicia en la sociedad capitalista judeocristiana un proceso de desacralización en favor de lo profano; sin embargo, en el teatro ritual el poeta dramático cuestiona racionalmente lo sagrado, pero su estética se arraiga en el rito, en la psiquis de lo arcaico-sagrado. Por eso, como avisa Torres (2000: 188):

Más que un alegato a favor o en contra de la continuidad de lo Sagrado, sus obras manifiestan la contradicción, la crisis del siglo que les ha tocado vivir: la crisis entre la destrucción y la nostalgia de lo Sagrado; la descreencia y fascinación por los lenguajes rituales.

Con este caldo de cultivo, Hernández crea *La ventana*, donde unos individuos-símbolo, agónicos, se rebelan ante el vacío de sus vidas, ante su insatisfacción vital,



proclamando como valor supremo la espera en un resurgimiento o renacimiento de la naturaleza humana. La obra tiene reminiscencias de *Los medios seres*, de Ramón Gómez de la Serna, donde se plasma la insatisfacción del ser humano y el deseo de encontrar a su otra mitad a través del amor. Una y otra obra utiliza códigos no miméticos, con fuertes cargas emocionales, pero sin llevar a sus límites la interpretación orgánica. En esta renovación teatral que propugna Hernández, se potencia el logos irracional y los lenguajes

sensoriales (el texto contiene profusas imágenes surrealistas) frente al imperante logos racional que predominaba en sus textos anteriores, iniciando así una andadura primerísima en el panorama canario y en el ámbito nacional, emparejándolo con el teatro de vanguardia del primer tercio del siglo XX que se desarrolló en Europa y España y que en la década de los cincuenta algunos autores, teóricos, directores y actores propusieron una revisión del arte dramático en sus vertientes textuales y escénicas. En esta línea *La ventana*, y algunos de los títulos posteriores del autor agüimense, se empareja con la visión que tiene Miguel de Unamuno sobre el teatro: el drama es esquemático, primitivo, los personajes se reducen al mínimo desde el punto de vista de su caracterización y la palabra alcanza el valor supremo. Podemos aplicar para *La ventana* las mismas palabras que Fuente (1993: 39) aplica a *El otro*: «Esta obra es casi una paráfrasis de las teorías éticas de Schopenhauer sobre la negación de la voluntad, la vida como dolor, la afirmación de la voluntad de vivir [...]».

No existe planteamiento, nudo y desenlace, sino una acción dramática sugerida, que se intuye al otro lado de la ventana en los momentos finales de los dos tiempos, y una intensificación de la intriga y la teatralidad por la hiperestesia en que están anclados los protagonistas y que culmina en una red de constantes clímax y anticlímax fundamentada en los parlamentos y en la aparición de determinados elementos escénicos, como los contrastes de claroscuros y la presencia de estridentes sonidos. Sin embargo, la teatralidad se rompe al introducir el autor entre el público a dos personajes, Uno y Otro, que entablan una discusión sobre la representación, recogiendo el recurso de distanciamiento de Brecht, para expulsar al público de ese mundo ilusorio, impedir su catarsis y poder reflexionar sobre lo que sucede en escena:

PABLO.— Siempre habrá quien hable; ¿no oyes? (*Las voces arrecian, PABLO se dirige a un rincón y se sienta, seguido de MARTA, que se sienta a su lado. Impaciente se dirige a ellos el personaje UNO, que se encuentra entre los espectadores del patio de butacas. Las voces disminuyen para crecer tras su intervención.*)

UNO.— (*Levantándose incómodo*). Yo no comprendo lo que pasa, y creo que debe dárseme una explicación. ¿Es que hay alguien que pueda tener unas preocupaciones diferentes a las mías? Si no pueden estar en la calle, que los encierren; porque yo como, duermo, trabajo algo y hasta le permito a mi mujer que me bese de vez en cuando, y vivo, vaya que si vivo.

OTRO.—(*Desde el palco*). Usted lo que tiene que hacer es callarse, porque así no vamos a ninguna parte.

UNO.— Pues eso es lo que yo quiero: no ir a ninguna parte. (*Las voces arrecian desde dentro hasta que una voz surgida del techo de la sala ahoga todos los ruidos.*)

VOZ.— ...Y los hombres emprendieron continuas búsquedas inútiles. ¡Mirad, pues, cómo oís! (*El eco esparce la voz, mientras UNO dice para sí, como avergonzado.*)

UNO.— (*Sentándose con disimulo*). Voy a tener que callar, yo soy un hombre prudente; voy a tener que callar. (Escena cuarta: primer tiempo).

La elementalidad y primitivismo del espacio, una habitación vacía, refuerza la insuficiencia, la insatisfacción existencial de los personajes. Así se dice en la didascalia inicial: «Todo por ser mínimo parece incendiario, duro. De entre el hiriente gris solo destaca al fondo una ventana cerrada como una cometa de madera». Como en el teatro expresionista, la pieza se sustenta en la deformación del espacio en función del mundo interior de los personajes, de este modo la habitación es un lazareto. Dice Pablo: «Ni siquiera podemos encerrarnos, porque hasta en este lazareto nos estarán juzgando» (Escena primera: primer tiempo). Pero también es el lugar donde se sienten los protagonistas protegidos de los peligros del exterior; de nuevo habla Pablo, esta vez se dirige a Pedro: «Nosotros, en cambio, tendremos que agradecerle como el mayor don que nos permitas al menos vivir ocultos. Aquí, por ejemplo» (Escena segunda: primer tiempo). Para Pedro la habitación es una caverna: «[...] Y vosotros, ¿qué pintáis aquí en esta caverna, habiendo el sol espléndido que hace fuera?» (Escena segunda: primer tiempo), aunque este se diferencia de la pareja en que nadie puede prohibirle nada, se siente libre, tanto en la habitación como en el exterior. En la escena tercera del primer tiempo, las paredes de la habitación se transmutan en la piel de los personajes, donde se refleja su sentir de la existencia y la presencia de la muerte en la memoria de los museos, en la historia del hombre. Así las paredes se inundan «de calaveras inexpresivas como el vacío», ante el abandono de la vida, la decrepitud de la naturaleza humana y sueños que nacen marchitos. Como «la incomunicación es el lenguaje adecuado a quienes se empeñan en poblar de gusanos sus sueños», la escena finaliza con el movimiento de la concavidad de la boca de «los cientos de calaveras que pueblan las paredes». Otras veces, a través de una proyección de imágenes sobre el escenario se ambienta la situación externa y el sentir interno de los personajes, al inicio del segundo tiempo se dice en la didascalia:



MARTA y PABLO están de espaldas el uno al otro, con los puños erguidos, frenéticos irremediables. En el fondo se proyecta como la sombra de un cementerio real, mientras que una insolente luz de primer término les muestra a ellos mismos como cadáveres de sol.

También muestran los deseos de los personajes:

PABLO.— Sin embargo, hay muchas cabezas que nunca pudieron usarlos. ¡Mira la nuestra!
 MARTA.— ¡Miserables! ¡Cuánto me gustaría hacer un desfile con los cráneos desconsolados de los seres que fueron más infelices en la tierra...! (*Comienzan a iluminarse las cuencas de los ojos de algunos cráneos*). A todos les pondría un manto de alegría y una corona más hermosa que la del emperador más nefasto que conocieran los tiempos. (Segundo tiempo)

Otra de las funciones de las imágenes es introducir un plano social e histórico, evitando un planteamiento únicamente metafísico, aunque simbólico, sin dimensión social. De este modo se proyecta «una lucha de cernícalos contra gorriones impotentes» (Escena cuarta: primer tiempo) con lo que se visualiza la reiterada historia de las revoluciones: los libertadores chocando impotentes frente al dictador.

¿Puede ser *La ventana* una obra alegórica, donde la habitación es el reflejo del interior del edificio teatral, y el escenario como cualquier ventana nos propone otra vida a través del teatro, de la ilusión a un exterior presentido, magnificado, esperanzado, fuera de esas fronteras? Esto son los personajes, una alegoría del deseo humano que va destripando las emociones, los prejuicios sociales, la moral, la violencia, la tiranía, la incompreensión que los acorrala en una habitación de oscuras incertidumbres.

El mismo título, *La ventana (relato en dos tiempos con oscuros)*, focaliza el objeto y sujeto dramático y teatral de la obra. «La ventana» se encuentra en una habitación que tiene acceso al exterior y desde la cual los personajes pueden entrar y salir cuando lo deseen; sin embargo, la ventana se mantiene cerrada en todo momento. Su presencia es constante en la acción dramática, condicionando los pensamientos, emociones y acciones de los protagonistas. Porque esta ventana más que física es simbólica, nos da la esperanza para acceder a lo inaccesible, al cumplimiento del deseo personal y colectivo, a la libertad. Por eso estos seres tienen la esperanza de que en algún momento se abrirá. Es la representación espiritual de todo anhelo vital que los satisfaga:

PABLO.— (*Levantándose*). Podríamos irnos fuera, donde al menos corriera aire.

MARTA.— No va a hacer falta; verás que la ventana se abrirá. Nunca he tenido, sí, nunca he tenido tanta fe. Me hacía falta decirlo. (Escena sexta, primer tiempo).

El subtítulo, *relato en dos tiempos con oscuros*, nos indica las dos secuencias de sucesos en que se divide la obra («Primer tiempo» y «Segundo tiempo»). No son tiempos que se refieren a una magnitud física, cronológica, medible; tampoco a una época histórica en la que se desenvuelva la trama, sino que muestran el desarrollo puramente dramático y teatral en la que se enhebran los acontecimientos que viven estos personajes. La especificación del sintagma preposicional *con oscuros* detalla el clima miserable, de enclaustramiento vital que arrastra a estos seres a una irrealización enfermiza como si fueran moribundos en vida. El primer tiempo se divide en escenas, como señala la norma dramática clásica; el segundo tiempo es todo corrido, sin escenas, aquí se rompe el canon y se produce la revolución, una alegoría a la libertad creativa del dramaturgo que se empareja con la del ser humano. Así dice Marta en la escena primera: «Nosotros nacimos para obedecer». El personaje ya nos sitúa en el marco en que se desenvuelve la acción dramática y aclara en el siguiente parlamento: «Eso al menos es lo que nos han enseñado». Un «nosotros» que abarca a un pueblo cuyo designio es obedecer, porque en eso consiste la enseñanza. No hay posibilidad, por tanto, de elegir en esa habitación, en ese mundo. Se sienten impotentes de realizar aquello que desean, Pablo quiere huir del lazareto y crear una revolución; pero su deseo se hunde en la imposibilidad, por eso anuncia la muerte del ser humano, de esta civilización:

PABLO.— [...]. ¿Hasta cuándo tendremos que aguantar este frío desolado de los museos peores? Pero los hombres lo quieren. Separados, pues, nos quedaremos hasta disecarnos lentamente bajo el frío sol de nuestra miseria. (*A un golpe de música la luz ha cambiado, enrojeciendo lentamente, mientras que las paredes se inundan de calaveras inexpresivas como el vacío*). (Tercera escena, primer tiempo).

Marta, por el contrario, mantiene la ilusión, hay que iluminar la vida, las cloacas:

MARTA.— ¡No, pactemos con la vida! ¡Tendamos sogas de amor hacia todos los misterios! ¡Pongamos lámparas en las alcantarillas! ¡Llenemos de luz las cloacas!» (Tercera escena, primer tiempo).

Al final del «Primer tiempo», escuchan un «ruido descomunal seguido de relámpagos detrás de la ventana», creen que llega la revolución:

PABLO.— ¡Nos han escuchado, llega la revolución!

MARTA.— (*Acercándose a él*). ¿Tú crees? De verdad, ¿tú crees?

PABLO.— (*Los relámpagos arrecian acompañados de estruendosa marcha, cada vez más cercana*). No hace falta creerlo; ¡tenemos que verlo! ¡Lo necesitamos tanto! (*Arrecian los relámpagos y el himno marcial, mientras cae el telón*). (Escena sexta, primer tiempo)

En el «Segundo tiempo» la habitación se enmarca en un cementerio. Los personajes son cadáveres, ¿cuándo la resurrección?, la presentida revolución ha quedado en un camposanto y la ventana permanece:

MARTA.— Se necesita valor para deslumbrarnos tan miserablemente. Cuando ya parecía que la libertad la teníamos en el filo de las uñas, cuando la esperanza era más realidad que ningún cuento, vienen a maniatarnos en este cementerio, considerándonos tan impotentes como las mismas cadenas. Gracias que los que parecemos no tener furia para nada, sabemos darlo todo en un instante.

En esta parte hay una enunciación de la historia de la humanidad a través del diálogo: el hambre en el mundo sigue ocurriendo, pero Marta siente un dolor que para acabar con él debe derribar la ventana:

PABLO.— ¡Y posiblemente cabrían todos, porque hasta los reyes pretendieron ser felices con los esclavos! (*La música se ha diluido*). ¡Hay tanta gente que pasa hambre todavía...!

MARTA.— ¡Injusto! Sin embargo, prefiero el hambre a este extraño dolor.

PABLO.— ¡Pues arremetamos contra la ventana!

MARTA.— Si te sirvieran puedes coger mis puños.

La crítica al racismo, hacia el trato inhumano a los negros:

PABLO.— Los negros, son los negros; pero es inútil que huyamos, porque de todos modos llegarán a su hora.

MARTA.— (*Agarrándole a él*). ¡Debiéramos tener miedo!

PABLO.— ¿Miedo has dicho...? Sí, debiéramos tener miedo. Y lo tenemos. ¿No ves cómo tiemblo? Pero no por los negros, sino por los negreros de todos los colores.

Los marginados, los esclavizados... deben unirse para derribar el despotismo. Esto es otra ventana que hay que abrir:

MARTA.— Sin embargo, los negros, los pobres, los tristes, los desterrados... son la melena del Sansón del despotismo. ¡Si se unieran para ellos...! Pero así, deshilachados, son bastante menos que un silencio. ¿Por qué ocultarán por dónde caminan? Porque dejan un reguero; pero pretenden disimularlo.

PABLO.— Hasta que no quede otro remedio que abrir todas las ventanas.

Pablo decide salir de la habitación. Cuando regresa, lleva el rostro y la ropa manchados, le han violentado, y Marta y Uno desean romper la ventana:

PABLO.— No hace falta que rompáis nada; todo está igual de destrozado.

Ante la súplica de ella:

MARTA.— Ya hemos llamado en todos los tonos; hemos hecho todos los intentos. ¿Qué nos queda?

Pablo propone que se maten unos a otros como justificación ante el mundo:

PABLO.— Yo creo que debiéramos matarnos unos a otros; porque así, haciéndolo por propia defensa encontraríamos al menos una justificación ante quien fuera.

UNO.— ¡Matarnos! ¿Matarnos?

MARTA.— ¡Matarnos...! Pero, ¿y la revolución?

PABLO.— Que la hagan los impedidos. ¡La muerte nunca es inútil!

Juan y Pedro entran y se autoinculpan de haber matado. Una sirena los acorralla. Todos preguntan qué hacer y Pablo responde:

PABLO.— ¡Luchar, luchar, sostenernos hasta el fin!

Se oye un himno. Se ha producido la solidaridad entre los pueblos, entre los hombres, para Pablo significa la resurrección:

PABLO.— ¡La revolución! ¡La ventana tendremos que hacerla nosotros! (*Comienza a escucharse una música liberadora que se va convirtiendo en himno triunfal*). Desde todos los puntos galopan los jinetes de la solidaridad. ¡Mirad cómo se encienden las cavernas del espíritu! ¡La victoria del hombre está coronando de laureles sencillos toda la tierra! ¡Pongámonos en marcha hacia el corazón inmarcesible de la tierra! (*La música se ha convertido en himno y el fondo se ha iluminado como una gigantesca hoguera de resurrección*).

Y finaliza este «Segundo tiempo» con el descubrimiento de que existe una razón para vivir: la necesidad de compartir la vida con los demás.

MARTA.— ¡Prestadme vuestras manos, el mundo es de todos!

JUAN.— ¡De todos!

PEDRO.— De verdad, ¿nos necesitan?

UNO.— Por fin, ¿valemos para algo?

PABLO.— (*Inundado de entusiasmo*). ¡Nuestra revolución ha comenzado! ¡Definitivamente, tendremos un puesto sobre la tierra; como los lobos, un puesto! (*El himno se impone triunfal ante la esperanzada actitud de todos. La escena se llena de luz, mientras cae el telón final*).

Estos ideales brotan de la educación religiosa que recibió Hernández en las Escuelas Profesionales Salesianas del Corazón de Jesús, de Las Palmas de Gran Canaria y que condicionan, como estamos comprobando, su creación literaria, no solo en los autos sacramentales que escribió (*Hacia Navidad; ...Y era el hijo del hombre; Como en un sueño*). En *La ventana* se filtran esas enseñanzas desde los mismos antropónimos de los personajes: los masculinos son elegidos de entre los apóstoles más relevantes (Pablo, Juan, Pedro), y el femenino (Marta), que da testimonio los Evangelios de Lucas y Juan, donde en ellos se nos cuenta que recibió a Jesús en su casa y fue una fiel seguidora, asimismo nuestro personaje mantiene la fe en Pablo y la esperanza en la realización de sus anhelos. La denominación perfila alguna de las características de estos personajes, por ejemplo: la traición de Pedro, que negó por tres veces ser discípulo de Jesús, y que igualmente pretende abandonar a Pablo y Marta en la habitación; la fidelidad y fe de Juan, que permaneció al lado de Jesús en el momento de la crucifixión, y que se niega a abandonar a la pareja en los peores momentos. Nuevos testimonios de esta educación observamos en los parlamentos; *vid.* aquellos dos en los que interviene una voz anónima (Voz), que a modo de coro repite las palabras de Lucas el apóstol (Lucas 8: 15, 16, 17, 18)⁵ al inicio del texto:

VOZ.— “No hay nada escondido que no haga manifiesto, ni nada secreto que no sea conocido y venga a ser manifiesto”. Mirad, pues, cómo oís; mirad, pues, cómo oís...

(*Al comenzar la acción, PABLO está sentado en el suelo. MARTA, que estaba de pie, de espaldas, se vuelve mientras le dice*). (Escena primera, primer tiempo).

Ya Diego Fabbri las había citado en su obra *Inquisición*⁶ y que ahora Hernández recoge para dirigir las al público a modo de aviso. La alerta será repetida en el «Segundo tiempo»:

⁵ En este caso los números que van después de los dos puntos se refieren al número del versículo.

⁶ Diego Fabbri (Forlì, 1911-1980) es un importante dramaturgo italiano que entre sus obras podemos destacar *Inquisizione* y *Processo a Gesù*. En *Inquisizione* se reflexiona sobre la aceptación de uno mismo y la búsqueda de la verdad que hay en cada uno. Se estrenó el 13 de junio de 1953 en el Teatro Infanta Beatriz, de Madrid, con el título *Prisión de soledad*; en 1957 se representa en los escenarios barceloneses

VOZ.— ...Y los hombres emprendieron continuas búsquedas inútiles. ¡Mirad, pues, cómo oís!

La alusión a la torre de Babel ejemplifica la soberbia del ser humano por creer que puede alcanzar lo imposible, ser dios. Para Marta «Babel es una prueba de desafíos caducos» (Escena sexta: primer tiempo). En el «Segundo tiempo» se alude al sueño de la escalera que tiene Jacob, inducido por Dios como respuesta de este a la torre de Babel de los humanos: esa escalera llega al cielo porque la comunicación entre el cielo y la tierra solo la puede establecer Dios. Asimismo, recogemos las alusiones bíblicas que enuncia Pedro a la convivencia entre Caín y Abel y a Holofernes y Judit, se utilizan para mostrarle a Juan que la traición forma parte de nuestra naturaleza:

PEDRO.— (A JUAN). Déjalos, ahora es nuestro momento. Vámonos a la calle.

[...].

JUAN.— ¿Y ellos?

PEDRO.— ¡Qué nos va a nosotros!

JUAN.— Hemos convivido bajo el mismo techo, y eso obliga.

PEDRO.— También convivieron Caín y Abel, y Holofernes y Judit, y el otro y el otro; no hace falta ir tan lejos. ¿Y eso ha sido convivir?

Esta formación religiosa se entreteje con la literaria, componiendo un manto de referencias que conforman el mito y la fe, la justificación de la existencia del ser humano y de la naturaleza que habita. Por esto, Hernández recupera a Ofelia (*Hamlet*, Shakespeare) cuando al ver Pablo y Marta el cadáver de una mujer en el escenario, ella recuerda a la sacrificada hija de Polonio, que enamorada de Hamlet cayó en la locura y murió ahogada:

MARTA.— ¡Ofelia, parece! (Escena sexta, primer tiempo).

En el «Segundo tiempo» Pablo se rebela a los principios morales regidos por las sociedades modernas:

PABLO.— ¡Para todos! Como Lautréamont, levantemos un monumento al odio. (*Alza los puños en alto*)

Lautréamont, el autor francés, fue ensalzado por los surrealistas y le consideraron como un precursor de este movimiento artístico. Preconizó en *Los cantos de Maldoror* el asesinato, el sadomasoquismo, la violencia, la blasfemia, la obscenidad y la deshumanización, pues Maldoror, su personaje, reniega de Dios y del género humano. *La ventana*, como otras obras vanguardistas y postvanguardistas, recibió el influjo del surrealismo, elaborando un manojito de imágenes oníricas y de un lirismo sobrecogedor, principalmente en la figura de Marta.

Es un lenguaje simbólico, irracional, alegórico, con remembranzas a las sagradas escrituras:

MARTA.— (*Contra sí misma*) ¡Hay edades que vienen maniatadas como bueyes intemporales que no sirven para nada! Porque cada animal tiene que tener su tiempo, y un buey que no envejeciera sería como un pozo de agua al que nadie pudiera descender (Primera escena, primer tiempo).

MARTA.— [...].Todas las noches, cuando la luna parecía que se destripaba en racimos de luz pálida, como el rostro de mi enferma adolescente, yo me acercaba a su ventana y le engalanaba de arrullos su tristeza [...]. (Escena segunda, primer tiempo).

por el Teatro Español Universitario y el 28 de febrero de 1961 se volvió a estrenar en el Teatro Eslava, de Madrid, pero con el título original de *Inquisición*. Para más información vid. Vigara (2018).

Aunque todo ello dificulta la interpretación de la obra y complica la recepción de su lectura, desde luego es imposible no captar la propiedad sensorial que desprende la inmensa capacidad creativa de Hernández. *La ventana* fue y es una obra valiente, existencialista, con aires renovadores, un teatro comprometido, ritual, en las que su autor emprende una nueva visión del arte de la Talía y Melpómene en un tiempo de raquítica escena canaria.

BIBLIOGRAFÍA

- CORNAGO BERNAL, Óscar (2000): *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*, Madrid: Visor Libros.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la (ed., intr. y notas) (1993): *El otro: misterio en tres jornadas y un epílogo*, Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, José Ismael (2004): «Teatro canario del siglo XX: Tradición y Modernidad», en José de Armas Díaz (coord.) *Literatura y pensamiento: Canarias en el siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Mapfre Guanarteme, 47-59.
- HERNÁNDEZ MARTÍN, Orlando (1972): *La ventana (relato en dos tiempos con oscuros)*, Madrid: Escelicer.
- LÓPEZ ORTIZ, Agustín Carlos (2018): «La trayectoria dramaturgica de Orlando Hernández Martín», *Castilla. Estudios de Literatura* 9, 43-68.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín (2003): *Teatro español de vanguardia*, Madrid: Castalia.
- REINA-VALERA (1990): *La santa biblia: antiguo y nuevo testamento*.
- torres monreal, Francisco (2000): «Ficción y transgresión ceremonial: *Las Criadas*, de Genet», en Antonio Ballesteros González y Cécile Vilvandre de Sousa (coords.) *La estética de la transgresión: revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 183-210.
- VIGARA ÁLVAREZ DE PEREA, Rocío (2018): *Traducción y recepción de Diego Fabbri en el ámbito hispano*, tesis doctoral, Málaga: Publicaciones y Divulgación Científica, Universidad de Málaga. ID <http://orcid.org/0000-0002-6966-2227> [fecha de consulta: 19/07/2023].