

JAVIER GOMÁ LANZÓN

**QUIERO CANSARME CONTIGO
O EL PELIGRO DE LAS BUENAS
COMPAÑÍAS**

**(COMEDIA EN CUATRO ACTOS PRECEDIDA
DEL ENSAYO *INTRODUCCIÓN A UN TEATRO
DE LA DIGNIDAD*)**

PRE-TEXTOS CONTEMPORÁNEA

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Primera edición: abril de 2019

Diseño de la colección: Andrés Trapiello y Alfonso Meléndez
Imagen de la cubierta: © Juan de Sande

© Javier Gomá Lanzón, 2019

© de la presente edición:

PRE-TEXTOS, 2019

Luis Santángel, 10

46005 Valencia

www.pre-textos.com

IMPRESO EN ESPAÑA/PRINTED IN SPAIN

ISBN: 978-84-17830-19-9 • DEPÓSITO LEGAL: V-820-2019

Impreso en GZ Printek

SOBRE EL LADRIDO DEL PERRO
Y SOBRE EL PERRO.
INTRODUCCIÓN A UN TEATRO
DE LA DIGNIDAD

SE repite a menudo aquello de que en filosofía lo importante son las preguntas, no las respuestas. Opino lo contrario. Las preguntas filosóficas son previsibles, siempre las mismas, mientras que lo enjundioso reside en las respuestas ofrecidas por cada autor. Dos son las preguntas filosóficas fundamentales: qué hay en el mundo y, en segundo lugar, qué hacer con lo que hay. Responde la filosofía a la primera con una ontología; a la segunda, con la propuesta de un ideal humano. Por ir a lo más cercano, a las dos preguntas mencionadas la *Tetralogía de la ejemplaridad* contesta: lo que hay en la realidad –estructurándola como “ser” y haciéndola inteligible– es el universal concreto del ejemplo; lo que debemos hacer, si deseamos vivir con dignidad, es imitar el ideal de ejemplaridad.

Una vez intuido el ideal y en el trance de contarlo a los demás, cada autor elabora un plan de estrategia comunicativa y elige el género que juzga más apropiado. La filosofía es un género posible; la literatura, otro, cada uno con unas peculiaridades que modelan el mensaje.

La filosofía se mueve en *el cielo de los conceptos*. Por mucho que el filósofo en cuestión sea un nihilista consumado –hoy lo son casi todos– y defienda que reinan el caos y el sinsentido en este mundo, en el que ningún ideal sería posible, cuando se sienta a escribir un ensayo sobre el caos y el absurdo sinsentido de la vida lo hará siempre, si se trata de un escritor competente, componiendo un texto ordenado, co-

herente y lleno de sentido. El género literario de la filosofía es apropiado para los enunciados generales y permanentes sobre el ideal, que disfrutan de la serenidad imperturbable de las verdades *sub specie aeternitatis* y sobrevuelan las aporías insolubles de nuestra experiencia real. Para atender estas últimas se ha de abandonar el cielo de la filosofía y aterrizar en el suelo de la literatura, el género del antes y el después, como la novela o el teatro, mucho más apropiado para dar cuenta de los antagonismos de la doliente temporalidad humana, cuyo existir es en sí mismo conflictivo.

Este descendimiento de la eternidad filosófica a la mortalidad literaria con sus antinomias irreconciliables se radicaliza aún más cuando la literatura de llegada es la dramática. Si en algún momento se cumple aquello de que la filosofía *dice (in abstracto)* lo que la literatura *muestra (in concreto)*, es precisamente en el teatro. Reducido a su forma más elemental, el teatro tiene que ver con al menos una persona que comparece físicamente en la escena ante un público presencial. La palabra filosófica, de suyo impersonal y abstracta, cede el paso a la rotunda corporeidad del actor, cuyo personaje, por efecto de la acción en curso, experimenta alguna clase de transformación a la vista de todos. Lo propio del tiempo es *pasar* y de la acción *ocurrir*, y ambos verbos describen lo peculiar del teatro, donde ocurren tantas cosas mientras el tiempo pasa, en consonancia con la esencia temporal y ejecutiva de lo humano, y en contraste con el quehacer peculiar de la filosofía, donde propiamente no pasa nada, si bien, con su interpretación teórica del mundo, unitaria y convincente, contribuye a dar espesor, profundidad y dignidad a eso que pasa. Cada uno a su manera, ambos géneros se ocupan del *discurrir* humano: el discurrir del pensamiento que desemboca en el discurso filosófico y el discurrir de la vida que fluye como las aguas de un río en el

devenir de la obra teatral. Cada cual con su ángulo, uno y otro colaboran en enunciar el ideal: la filosofía en su perfección lógica, el teatro en su imperfección dramática.

Pero, al mismo tiempo, conviene diferenciar cuidadosamente los dos géneros para evitar una confusión entre ellos que sólo puede perjudicar el resultado. El autor filosófico que se propone escribir para el teatro –un teatro que verdaderamente lo sea y no la ilustración de una idea o la parábola de una tesis filosófica– experimenta el cambio de género primeramente como una renuncia a la brillantez. Porque la filosofía tiene como cometido unir los fragmentos de la experiencia y componer con ellos una síntesis luminosa, mientras que el teatro permanece entre esos fragmentos, privados de la luz de la síntesis, y en consecuencia parcialmente envueltos en tinieblas. El teatro pide al filósofo doblado de dramaturgo no tanto la antigua pericia con las ideas como inventiva para *imitar la emoción de la vida*, cuyo significado es problemático, abierto a muchas interpretaciones.

Si el elemento de la filosofía es el puro pensamiento fijado por escrito, el teatro se desenvuelve en la exterioridad dinámica de los cuerpos. El lector conecta a través de un libro con la intimidad del filósofo que lo escribió, mientras que al espectador del teatro únicamente le es dado percibir por los sentidos lo que el actor hace y habla, sin penetrar en su fuero interno. De todas las cosas pensables por el filósofo, el dramaturgo escoge sólo aquellas pocas susceptibles de ser expresadas en público, conforme a las estrictas leyes de la oralidad, y sólo en la medida en que favorecen el avance de la acción teatral y le presten fuerza, colorido y sonoridad. Spinoza dijo que la idea de círculo no es redonda y Althusser, siguiendo el juego, añadió que el concepto de perro no ladra. El propósito supremo del teatro es, por el contrario, que el perro ladre, ladre mucho, que llegue incluso a morder.

Un ideal –una propuesta de perfección ética con forma personal– contiene por definición un postulado de universalidad. Pero que una norma moral quiera ser válida no sólo para quien la propone sino también para los demás, que no sólo yo la juzgue vinculante sino que todos deberían hacerlo si obraran racionalmente, es una pretensión que suscita hoy en día no pocas resistencias ideológicas. Tendemos a sospechar de un intento de esa naturaleza porque descubrimos en su seno un grave riesgo de intolerancia a la diversidad. Lo que yo estimo obligatorio no debe tratar de imponerse a los demás, objetaría una conciencia moderna, instruida en el historicismo y el pluralismo. Evitar este riesgo, que indudablemente existe, no obliga, sin embargo, a renunciar a toda forma de universalismo como si fuera cosa del pasado y el presente estadio de la cultura estuviera abocado a un particularismo sin remedio. Obliga, más bien, a asegurarnos de que el universalismo del ideal que proponemos esté limpio de esos excesos.

Y uno de los procedimientos más eficaces para verificar que un ideal se halla exento de intolerancia, negadora del relativismo, es someterlo a la prueba del humor. Porque el humor, al reírse de algo, lo relativiza y cuanto mayor es la propensión totalizadora de este algo, tanto más risible resulta. No por casualidad lo primero que el sistema totalitario expulsa de sus dominios –en cualquiera de sus modalidades: el totalitarismo político, el totalitarismo del propio yo, el totalitarismo de la muerte– es el genio burlón, su declarado enemigo, que no se toma demasiado en serio nada y encuentra particularmente cómica la petulancia de las verdades absolutas.

Sin duda, también el humor tiene límites. Una de las fuentes más seguras de la ética es la imaginación, por cuanto, al menos en su relación con los demás, su ejercicio estriba en

ponerse en el lugar del otro: este descentramiento del propio yo, que se imagina en la posición ajena, favorece un sentido más agudo para la justicia, la igualdad, la solidaridad, el respeto, la compasión, el altruismo o la ternura. Conocer de cerca el dolor de determinados grupos en histórica posición de desventaja, así como su dura lucha por la vida y la dignidad –mujeres, homosexuales, negros, gitanos, analfabetos, lisiados, tartamudos– hiela la sonrisa en los labios. En la medida en que una sociedad progresa moralmente, su imaginación colectiva se ensancha, la solidaridad con el sufrimiento ajeno aumenta y los límites del humor se amplían porque es menor el número de cosas que tienen gracia para un gusto educado. Ahora bien, hay una clase de humor que puede practicarse libremente, sin recato alguno; que uno puede cultivar a su sabor sin temor a herir a nadie ni a perjudicar una justa causa. Me refiero al humor a costa de uno mismo. Aquí, señoras y señores, no hay límites.

En aplicación de esta doctrina, me he abandonado al placer de llevar el ideal de la ejemplaridad –que ha tenido entretenida mi filosofía tantos años– a la escena teatral, en un movimiento que me ha hecho transitar de la necesidad del pensamiento a la vibrante arbitrariedad de la vida. Y dentro de los géneros teatrales, elijo ahora la comedia por el deseo de someter dicho ideal al examen del humor, pidiéndole al segundo que ejerza su benéfica influencia sobre el primero y lo inmunice de los peligros que lo acechan, incluyendo cierto tono grandilocuente que a veces se da y que suelo encontrar muy poco divertido y fácilmente satirizable. Dentro de mí hallo una incómoda tendencia al énfasis que sólo se me hace soportable adobada de abundante autoironía: me río de mí mismo como truco para aguantarme; y presumiendo que la crítica propia será siempre más benevolente que la ajena y que, siendo uno mismo la diana, tendrá un no sé qué de in-

dulgente y de afable, me río de mí mismo para desanimar a terceros a que lo hagan más de la cuenta, aunque sea por la falta de novedad del tema.

La auténtica ejemplaridad es siempre conflictiva.¹ Y ese conflicto ineludible admite ser tratado a la manera trágica o cómica.² *Quiero cansarme contigo, o el peligro de las buenas compañías* explota su lado cómico, llevando al extremo una idea esbozada en el microensayo “Amor, lujo y buena conciencia”, donde se puede leer: “Definitivamente, el mal ejemplo nos absuelve mientras que el bueno nos señala con el dedo acusador y nos condena”.³ En esta comedia, Tristán, el protagonista, un abogado de prestigio, a punto de rematar su carrera con un éxito extraordinario, entra en una crisis conyugal severa por los perniciosos efectos derivados de la mera proximidad familiar de su cuñado, un individuo sin tacha, en verdad ejemplar, bondadoso, servicial, sinceramente tierno, con quien se le compara más de lo que el pobre desgraciado quisiera porque el cotejo incesante sólo le depara una copiosa lluvia de reproches.

Son, pues, estas inevitables comparaciones, sin necesidad de que el cuñado haga nada concreto, salvo ser bueno, las que despiertan en Tristán un intenso resentimiento y ponen a dos matrimonios al borde del colapso. La obra avanza dando muchas vueltas conforme a las convenciones de las comedias de enredo: equívocos, confusiones, malentendidos, suplantaciones, golpes de efecto. Entre ellas, el final feliz que, en este caso, sin embargo, se basa en un malentendido, lo cual colorea el desenlace en una cierta ambigüedad de úl-

¹ *Ejemplaridad pública*, tomo III de la *Tetralogía de la ejemplaridad*, Taurus 2014 y DeBolsillo 2019, pp. 286-287.

² Para un tratamiento trágico, “Ejemplaridad y conflicto”, cap. X de *Necesario pero imposible*, tomo IV de la *Tetralogía de la ejemplaridad*, *op. cit.*

³ “Amor, lujo y buena conciencia” es el microensayo 59 de *Filosofía mundana. Microensayos completos*, Galaxia Gutenberg, 2016.

tima hora. La aparente liviandad de la comedia y su aire de entretenimiento ligero remiten aquí a un trasfondo filosófico que da que pensar: el problema del Bien, cuya existencia genera siempre dolor a su alrededor (y por eso, nos enseña la Historia, tantas veces es odiado y violentamente eliminado). Tristán se lamenta de que desde niños nos previenen contra las malas compañías pero nadie contras las buenas, que pueden ser mucho más perniciosas.

Aristóteles en su *Poética* sentó la conocida regla de que la tragedia imita a hombres superiores a los reales, mientras que la comedia imita a inferiores. Ciertamente, está en la esencia del humor reducir el tamaño de su objeto, que siempre sale de la burla más encogido de como entró. Ahora bien, si el objeto burlado es un ideal de nobleza y dignidad, entonces el humor no lo invalida sino que, al revés, lo recomienda con mayor persuasión que antes porque suaviza su rigor. La ejemplaridad es un ideal de esa clase y la presente comedia, lejos de pretender desmentirlo, aspira, por el contrario, a confirmarlo y aun a mejorarlo, depurándolo de su severidad y ofreciendo la imagen de una ejemplaridad risueña.

Esta comedia no participa de ese gusto hoy tan común, herencia lejana del Romanticismo, por “tirar de los pies a las excelsas figuras”, en expresión de Luciano de Samosata, y que se manifiesta en esa abusiva preferencia moderna por temas dramáticos relacionados con la corrupción de la naturaleza humana y sus aspectos más sórdidos, perversos y mórbidos. Cuando el Goethe anciano, distanciado del subjetivismo desafiante de su juventud, clama por una vuelta al estilo clásico, lo hace porque identifica el clasicismo con lo sano y el romanticismo con lo débil, endeble y enfermizo: “A lo clásico voy a llamarlo lo sano y a lo romántico lo enfermo. La mayor parte de las nuevas creaciones no son ro-

mánticas por nuevas, sino por débiles, endebles y enfermas, mientras que lo antiguo no es clásico por antiguo, sino por fuerte, fresco y sano”¹

Mi literatura se pone decididamente del lado de lo fuerte, fresco y sano, entendiendo por sano lo que dignifica la vida y ayuda a vivirla. Los protagonistas de la comedia pertenecen a una saludable medianía humana, ligeramente superior a la nuestra, y salen de esa clase media profesional –un abogado, una profesora universitaria, un parado, un ama de casa– tan explotada por la industria cultural como olvidada por el arte, salvo para deformarla hasta la caricatura. El arte contemporáneo ha sido más propenso a complacerse en la anomalía de todos los aspectos de la vida (psíquico, moral, estético y social) y, con lúcida penetración de la mirada, a desvelarla y denunciarla en la normalidad sólo aparente de las situaciones. Mi opción por lo sano-típico invita a adoptar, en cambio, una mirada menos lúcida y más ingenua y así la obra, que empieza en una cena familiar y termina en una bastante deslucida fiesta sorpresa, sugiere que, para alcanzar la verdadera sabiduría, en ocasiones la inteligencia haría bien en inclinarse ante la ingenuidad. No basta, pues, con poner en escena un perro ladrador; conviene que el perro además sea un ejemplar excelente de su especie.

El anhelo de dignificación se extiende también al estilo. La misma palabra “arte” ya nos revela que su esencia está asociada al artificio, a obra sujeta a reglas no naturales, una característica que en particular el arte dramático, que aísla artificiosamente del mundo un espacio llamado escenario, acentúa aún más. De ahí que la tradición dramática desde su origen, sea en verso o en prosa, haya inventado un estilo

¹ J. P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, 2 de abril de 1829, Acantilado, 2004, trad. de Rosa Sala Rose.

artístico reconociblemente distinto del vulgar que usamos los espectadores para comunicarnos entre nosotros en un entorno cotidiano. Se trata de un lenguaje que el público entiende sin esfuerzo, y en consecuencia extraído del decir popular, pero al mismo tiempo diferente, más elevado, resultado de la aplicación sobre ese primer material lingüístico de un criterio de selección literaria que lo ennoblece.

Contraviniendo una tradición que responde a causas esenciales, hoy, sin embargo, cunde por todos los sitios una desconcertante tendencia al *naturalismo estilístico*, que podría definirse como una naturalidad sin arte. Apenas encuentra una obra teatral alguna que no mimetice el habla coloquial de la gente, de suyo no muy rica y empobrecida últimamente por la influencia del audiovisual, ni dramaturgo contemporáneo que no obligue a los actores a producirse en escena con una vulgaridad-sin-selección muy veraz pero muy poco artística. *Quiero cansarme contigo* se separa de esta tendencia mayoritaria y prefiere que sus cuatro personajes se expresen en un estilo ligeramente superior al nuestro, sin salir de los límites de la naturalidad. Aspira a enlazar con nuestra venerable tradición artística, que la moda actual ha interrumpido, y aboga por retomar ese *vulgar ilustre* que nos legaron los maestros del estilo elevado en nuestra lengua.

En suma, dignificar los asuntos y dignificar la forma. He aquí el lema de la comedia y, más en general, de la trilogía dramática a la que pertenece, titulada *Un hombre de cincuenta años*, la cual querría ser el ensayo –palabra común a la filosofía y la escena– de un teatro de la dignidad.