

DUDA RAZONABLE DE BORJA ORTIZ DE GONDRA

Todo empezó, como en la fallida novela de Olga Landáburu, con una llamada telefónica. Pero en esta ocasión no hubo llantos, ni desacuerdos con el editor. Ni con el autor. Borja Ortiz de Gondra me proponía escribir un prólogo para su obra *Duda razonable*, que iba a publicar la editorial Ñaque. Acepté gustoso, pero también sorprendido y un poco preocupado, como siempre que se me invita a realizar este tipo de trabajos. Me tranquilizó -relativamente- el plazo de entrega: tenía un par de meses para escribir esta introducción.

No conocía el texto, que aún no se había estrenado en Madrid -se pondría en escena pocos días después en la sala Cuarta Pared y tuve ocasión de ver el espectáculo- y que permanecía inédito. Lo recibí al día siguiente y su primera lectura me resultó sugerente. No hay peor enemigo para el prologuista que la obviedad del texto que ha de comentar. *Duda razonable*, por el contrario, propone un complejo recorrido de motivos y registros. Otra cosa es que yo sea capaz de realizar ese viaje.

Posiblemente el lector (o el espectador) comience su andadura por el territorio del *thriller*, es decir, que lo reciba primariamente como una historia de enigma, como un drama policíaco, aunque en el *dramatis personae* no figure policía alguno. Es mi deber advertir que, si algún lector descuidado o insensato se ha adentrado por las sendas de este prólogo, hará mejor en leer antes la obra que figura a continuación y solo más tarde, si se siente con ánimos para ello, acometa la lectura -mucho más ardua- de este comentario.

Comenzamos, pues, por la consideración de *Duda razonable* como una obra policíaca sin policías. Ciertamente, el desenlace se construye como una escena en la que los personajes testifican supuestamente ante unos policías (o tal vez ante unos jueces) a quienes no vemos, porque, como espectadores, ocupamos su lugar. Somos nosotros los destinatarios de estos testimonios. Se nos convierte en jueces de los personajes, o, acaso, en los espejos a los que ellos pueden asomar sus conciencias. Así, los espectadores configuramos un vacío, el vacío que los personajes han puesto de manifiesto a lo largo de la obra. Ocupamos también el hueco dejado por la muchacha asesinada y, por extensión, la oquedad social que supone el maltrato o las circunstancias que lo propician, que lo silencian, lo esconden o que incluso lo amparan o, al menos, lo toleran. El efecto espejo, con su notable raigambre teatral, funciona también como eficaz inversión: somos nosotros (los espectadores, los personajes,

los policías, los jueces, la sociedad en su conjunto) los acusados. Se nos exige haber estado allí, haber llegado antes, haber tomado conciencia y se nos pregunta por las causas de nuestra actitud negligente.

Pero, si *Duda razonable* puede inscribirse en el género del *thriller* (sería con toda seguridad una magnífica propuesta comercial de calidad, entendida sin el desdeñoso cargamento con el que este término suele aparecer connotado, si los empresarios españoles se preocuparan más por la dramaturgia contemporánea), debe leerse también como un texto perteneciente a un teatro con acusadas preocupaciones éticas, que propone una reflexión sobre la responsabilidad social. Y esto, no como moraleja que se desprende oportunamente de una historia bien trabada, sino como elemento intrínseco de la propia construcción dramática. Un teatro que sale al paso de las conductas pretendidamente ajenas a las lacras sociales o los problemas y los dolores de los otros. En este sentido cabría ver la semejanza entre esta obra y determinadas formas del teatro de la memoria, ese teatro que plantea la relación entre las víctimas y la sociedad en la que se produce el crimen. Pienso en teatros tan distintos como puedan serlo, por ejemplo, los de Sanchis Sinisterra, Cabal, Mayorga, Cormann, etc. La violencia machista es aquí el referente inmediato, pero la reflexión vale para cualquier otro tipo de violencia, respaldada, implícita o explícitamente, o, al menos, tolerada por segmentos amplios de la sociedad, sea esta una violencia ejercida por particulares, por el Estado o por el sistema económico. Esta proyección constituye, a mi modo de ver, uno de los ejes temáticos de *Duda razonable*, cuyo contenido no se reduce al caso concreto con sus abundantes y sugestivas ramificaciones, sino que afronta la dilucidación de responsabilidades éticas en los problemas colectivos de la sociedad relacionados con el ejercicio de la violencia. El centro de gravedad se desplaza sutilmente de la averiguación de una compleja (o sencilla, según se mire) trama de intriga policíaca a la pregunta sobre la responsabilidad de cada ciudadano en los problemas de los otros. Que son también los nuestros. Volveremos sobre ello.

Ahora regresemos al primer nivel de lectura, a esa plataforma sobre la que se apoya la obra. La historia, como ha quedado dicho, cuenta un caso de violencia, aunque en este proceso todas las vicisitudes parecen ir desdoblándose y multiplicándose en un juego de espejos como aquel a que hacíamos referencia más arriba. El caso, inicialmente, se centra en una mujer muy joven, Lucía, que puede estar padeciendo o va a padecer las consecuencias de la violencia machista. Pronto sabremos que la violencia que realmente padece es ya efectiva y lacerante, pero sus consecuencias

tal vez no sean todavía irreversibles. Si alguien acierta a ayudarla, lo más grave podría evitarse. Desde el punto de vista de la acción dramática, este planteamiento nos sitúa ante dos planos temporales/causales, el presente y el futuro, lo que ya ocurre y lo que puede ocurrir. Los dos planos son vividos con intensidad, adquieren personalidad propia, los dos influyen en las vidas de los demás personajes y las trastornan. El futuro crea una tensión sobre el presente, sobre el desarrollo dramático -y ético, por supuesto- de la obra: lo que ocurrirá y lo que podría haber pasado; lo que se quiere evitar y lo que podría haber sido evitado. Consecuentemente, *Duda razonable* recurre a los paradigmas de la obra policíaca clásica. Los propios personajes son los investigadores. También lo son, desde otra perspectiva, los espectadores, pero vamos a detenernos ahora en esos personajes enredados en la historia, que forman parte de ella, que la condicionan, pero que, al mismo tiempo, pretenden investigarla o la investigan sin ser siempre conscientes de ello o sin asumir voluntariamente esa investigación. Por este motivo, y por otros, la distorsionan también.

No hay investigadores externos. No hay policías. Hasta el final. Pero ya es demasiado tarde, por lo que el espectador no necesita conocer el proceso ni el resultado de la investigación que, lógicamente, se le ahorra. Ya conocemos lo que ocurrió. O creemos saberlo, pero eso es otro asunto.

La investigación se realiza ante nosotros. El dramaturgo procede a la manera clásica. Nos pone las pistas delante de los ojos, lo que no deja de ser una variante del célebre "engañar con la verdad", que, a su vez, exige como contrapartida la mostración de pistas falsas, de caminos que no conducen a ninguna parte. Pese a que tendríamos que saberlo (o al menos intuirlo o adivinarlo), corremos el riesgo de dejarnos arrastrar por el espejismo.

El procedimiento de construcción de las escenas (vale también para las situaciones que se producen en el marco de una misma escena) funciona generalmente como un riguroso mecanismo causal, pero el espectador comprueba sistemáticamente cómo esa nueva situación que se produce como consecuencia de la anterior es precisamente la que se quería evitar, porque el miedo que sienten los personajes -o tal vez su egoísmo o su atolondramiento- les impulsa a actuar desacertadamente. Y es que el juego dramático funciona también gracias a un elemento de naturaleza ética. La conducta de los tres personajes que se relacionan con Lucía es esencialmente falaz o equívoca, tanto en lo que atañe al caso central del drama como en lo que se refiere a

otros aspectos de sus vidas, que resultarán insoslayablemente enlazadas con la historia principal. Todos los personajes mienten, ocultan cosas, tienen miedo y, en definitiva, llevan una vida falsa (o, al menos, parcialmente falsa) y dominada por oscuros temores pasados, presentes y futuros.

Esta condición de los personajes nos permite asociar también *Duda razonable* con otro modelo frecuente en la comedia moderna: el que desarrolla la crítica de la respetabilidad burguesa, cuya apariencia esconde vicios inconfesables. Desde la década de los treinta del pasado siglo -Priestley es la referencia principal- fueron frecuentes las comedias (las comedias dramáticas) que reunían a diversas personas aparentemente modélicas para mostrar fehacientemente a lo largo de una velada, por ejemplo, cómo esos hombres y mujeres respetables habían cometido fechorías impropias de la estima moral que se les profesaba a priori. El juego dramático ponía de manifiesto flaquezas, mentiras, delitos o abyecciones que permanecían ocultas e insospechadas. *Duda razonable* no funciona exactamente así. Han transcurrido ya demasiados años desde el descubrimiento y la utilización de este modelo para que un dramaturgo contemporáneo y avanzado se pliegue a sus exigencias miméticamente. La acción no se sitúa en una reunión de matrimonios (aunque, tal vez como un guiño al género, la primera escena arranque mientras el matrimonio compuesto por Javier y Olga prepara su propia cena), sino en un conjunto de episodios entrecruzados y heterogéneos, pero estos tienden a poner de manifiesto esa profunda fractura entre lo que el matrimonio exhibe públicamente y lo que realmente sucede en su intimidad, tanto en la individual como en la que atañe a sus relaciones de pareja.

Por otra parte, la perspectiva del caso la adquirimos desde la mirada de un matrimonio burgués, profesional y económicamente acomodado, eso sí, puesto al día en cuanto la profesión que ejercen -él, catedrático de lingüística; ella, periodista y escritora en ciernes- y, al menos aparentemente, en cuanto a sus convicciones morales y sociales. Su prosperidad abre paso a nuevas expectativas -el nombramiento como director del Departamento en el caso de Javier; la publicación de la novela en el caso de Olga-, sin embargo, está empañada por ciertas frustraciones y problemas, y su felicidad amenazada por heridas no restañadas, inercias, y, en el caso de Javier, de alguna pulsión que de momento prefiere no desvelar. No es difícil asociar esa fractura a la denuncia de la hipocresía social, al desvío del modelo ético de conducta que se aduce y proclama. Como en aquellas comedias de "encuentro de sociedad", las líneas entre las gentes presumiblemente honradas y las gentes que se mueven en

territorios que la moral social reprueba o, al menos, mira con reticencia, se difuminan. Así, es la respetabilidad, el criterio social y moral imperante, el que queda cuestionado. Sin embargo, Ortiz de Gondra plantea algo mucho más ambicioso y complejo que la mera revisión crítica de la moral burguesa al uso, que resultaría a estas alturas algo demasiado evidente. Tampoco se reduce a la exposición de vulnerabilidad de la clase media, aunque esta fragilidad social y moral -e incluso económica- asome en diversos pasajes de la obra. Su intención parece apuntar hacia la imposibilidad del aislamiento o, lo que viene a ser lo mismo, la necesidad insoslayable de un compromiso.

No obstante, la comparación con las fórmulas del *thriller* o del teatro policíaco y de la comedia dramática de "encuentros de sociedad" puede ser de alguna utilidad. No ha sido infrecuente la convergencia entre ambos paradigmas. El mismo Priestley lo hizo en alguna ocasión, por ejemplo en el célebre *Llama un inspector*. Sin embargo, en *Duda razonable* los dos modelos se interrelacionan, pero mantienen su autonomía o, dicho de una manera más contundente, ninguno de los dos modelos cede parte de su territorio. No se renuncia a las posibilidades del *thriller* para obtener una mayor eficacia en la denuncia social. Ni se debilita el análisis de la familia burguesa para que no perturbe las sorpresas de la trama policíaca. El enigma acerca de las relaciones de Lucía sostiene la trama de *Duda razonable*, pero también los demás aspectos explícitos e implícitos en el texto: las reflexiones éticas, las relaciones familiares (de pareja, generacionales, etc.), la crítica social y hasta el itinerario íntimo de los personajes.

El incidente dramático desencadenante de *Duda razonable* es la llamada al teléfono móvil de Lucía, olvidado en casa de Olga. La llamada permite conocer (a los personajes de Javier y Olga y también al espectador) la circunstancia de que Lucía lo ha olvidado -elemento aparentemente fortuito, verosímil e imprescindible para el desarrollo de la acción dramática-, aporta la primera información sobre el maltrato de que es víctima y hasta sugiere algún indicio sobre la persona que profiere esas amenazas. Sin embargo, la atmósfera estaba ya creada en las dos breves, intensas e incompletas escenas que configuran el prólogo. La primera nos sitúa ante un episodio turbio de la vida de Javier, inequívoco quizás, pero nunca resuelto satisfactoriamente en la cara pública de la trama, lo que permitirá su latencia hasta el propio desenlace y, de esta manera, opera como posibilidad o como pista falsa. La segunda escena, por el contrario, constituye un hábil y palmario ejemplo del mencionado "engañar con la verdad". Si la primera induce a la sospecha, esta

segunda ofrece los datos necesarios para el esclarecimiento de la trama. Pero acaso el exceso de cercanía nos impida interpretarlos adecuadamente. O el deseo inconsciente de llevar las responsabilidades hacia otros territorios.

Regresemos a la escena primera, la que desencadena abiertamente la trama y la que proporciona el contexto de la historia. El debate ético desplazado que ocupa a Olga y a Javier no está falto de frivolidad ni de cinismo, lo que anticipa ya la atmósfera moral en la que nos vamos a ver envueltos. Por otro lado, podría apuntar hacia la pista falsa del lío de faldas entre el profesor universitario y la alumna. Pero la escena además abre la puerta de la metaliteratura, el juego de la ficción dentro de la ficción que permite tratar con más libertad, y sobre todo con más incisividad, un tema doloroso y terrible, sin incurrir en los peligros de la sensiblería: *¡Olga, que esto no es una novela!*, exclama Javier ante la propensión que su mujer muestra (y mostrará) a confundir los territorios de la realidad con los de su (escasa) imaginación literaria. A diferencia de su personaje, Ortiz de Gondra ha manejado atinadamente a lo largo de su producción dramática el tránsito entre literatura y vida, entre pasado y presente, entre cine y realidad, etc. Olga ha sabido ese mismo día que su novela ha sido rechazada por el editor, a quien no le gusta el comienzo, que coincide curiosamente con la segunda escena del prólogo de *Duda razonable*: una mujer que llora mientras habla por teléfono. ¿Estamos viviendo una metanovela? ¿Mejora literariamente la dura situación de Lucía la mediocre ficción de Olga?

A lo largo del drama, Olga va desechando algunos borradores de la novela, que son recogidos por Lucía, tal vez en un ejercicio de pulcritud consecuente con su tarea de empleada de la limpieza en la casa o, quizás, como sospecha Olga abusivamente, para plagiarla y escribir su propia novela. El padre de Lucía considerará significativamente como *mierda* la escritura de su hija y entiende que *hay que tirarla a la basura* (escena 9). ¿Convierte Lucía la novela en su realidad en una inversión del proceso que llevará a cabo Olga más tarde? Se cerraría así un ciclo al que no le faltarían incluso concomitancias psicoanalíticas.

Sin embargo, cabe imaginar también otra hipótesis menos interesada y extrema, que tiene que ver con otra de las líneas de fuerza que sostienen el texto: la tensión entre la visibilidad y la invisibilidad, o, dicho en los términos en los que el dramaturgo se expresa en el programa de mano de *Duda razonable*, entre lo público y lo privado. En la escena séptima, Lucía le confiesa a Olga con inesperada ingenuidad: *Y me encantará leer la novela cuando la publiques*. Tal expansión desconcierta a Olga:

OLGA ¿Qué novela?
LUCÍA No me digas que todos esos borradores que tiras a la papelera no son capítulos de una novela.
OLGA ¿Los has leído?
LUCÍA No, claro que no
OLGA Entonces, ¿cómo lo sabes?
LUCÍA Los he visto cada vez que te vaciaba la papelera, ¿qué tiene de raro?
OLGA Son papeles privados. No tienes derecho a verlos. (Escena 7)

Lucía ha conducido la escena con habilidad dialéctica. Olga ha creído poder invadir el terreno de la privacidad de Lucía al ver el mensaje que la chica ha recibido en su móvil e incluso se ha permitido reenviárselo a su propio teléfono, aunque en la conversación que sigue a la que hemos transcrito trate de negarlo tercamente. La periodista piensa que su privacidad es inviolable, pero no parece serlo la de los demás. Sin embargo, no es esta curiosa dualidad ética lo que más me llama la atención, sino la incapacidad que Olga tiene para advertir la presencia del otro, a quien parece haber reducido a la condición de un personaje imaginario de sus novelas o de sus artículos, pasivo y dependiente de sí misma. Los borradores que ella arroja a la papelera y la chica que limpia esa papelera aparecen separados en su conciencia por un hiato insalvable. Y esa disociación me resulta moralmente más grave que la invasión de la privacidad de los otros, justamente porque es su causa y no su consecuencia. El mismo criterio podría servir para la manipulación del mensaje llegado al móvil de Lucía. Olga no puede ver al otro porque se considera inaccesible a su mirada. Lucía, a lo largo de la acción de *Duda razonable*, buscará consciente o inconscientemente, la comunicación con Olga. Pretende tender puentes que nunca alcanzan la otra orilla. Tal vez su olvido del bolso con el móvil dentro no sea sino una llamada de socorro, como lo es la lectura fascinada de los estereotipados artículos de Olga o, más aún, el desesperado recurso al acceso a ella a través de los desechos: su mierda (la palabra la utiliza la propia Lucía) y las tentativas descartadas por la novelista (anticipo a su vez del desprecio que el editor mostrará por esa novela inconclusa). Olga no será capaz de entender nunca esas llamadas. Ya en la escena primera su urgencia por escribir el artículo sin ser molestada le impide conceder unos minutos a Lucía para que recoja el teléfono móvil olvidado. Sin embargo, en la escena cuarta acudirá a una precipitada e inapropiada cita con la muchacha.