

## Buscando una identidad: los personajes en el teatro de Stefano Benni: *La misteriosa scomparsa di W*

### RESUMEN

La misteriosa scomparsa de V, 1994, es una de las primeras obras teatrales del escritor italiano Stefano Benni, un monólogo, como la mayoría de sus textos, a partir del cual el lector/espectador tiene acceso a la visión que el autor tiene del mundo y sobre todo del individuo: la protagonista V no se considera más que una de las múltiples sombras que pueblan la tierra, no se presenta en ningún momento como un ser compacto, íntegro, sino como una suma de partes porque su ser está descompuesto en perspectivas múltiples, separadas unas de otras. Como si de un juego se tratara, V se nos presenta como una de esas posibles maneras de componer el puzzle, y no siempre la más humana: un personaje sin autonomía, movido desde arriba, obligado a vivir una vida vacía y sin sentido, incapaz de contar una historia coherente, de vivir una historia con un mínimo de coherencia aunque lo haga con un gran sentido del humor. Un personaje en busca de una identidad.

Simon Bennett, al hablar del siglo veinte y de los personajes que se habían generado en esta centuria se refería a ellos como “the “Hollow men” the self is disintegrated, deconstructed, shadowed, fragmented, unstable and scarcely able to tell a coherent

story.”<sup>1</sup> Se trata, por tanto, de personajes que están desintegrados, fragmentados, despedazados, incapaces de vivir y de contarlos. Bennett hacía una mención especial al teatro del absurdo, pero sus palabras son también válidas para el nuevo teatro italiano. Stefano Benni<sup>2</sup> es un escritor que acababa de nacer cuando este teatro del absurdo estaba en pleno auge. Sin embargo, como veremos, estas palabras del crítico siguen siendo ciertas también para este dramaturgo italiano que hoy ronda los cincuenta.

En 1999 Benni publicó su primera colección de teatro llamada genéricamente Teatro y en la que se recogían 6 obras, en su mayor parte de un solo acto y escritas para un solo actor. Entre éstas se encuentra el texto que nos proponemos analizar, *La misteriosa scomparsa di W*, un monólogo que se llevó a escena en 1994.

#### “Un’ombrucola nostrana”

Ya el título es bastante representativo de la idea que Benni tiene del personaje. ¿Quién es W? O mejor ¿quién es V? Porque, aunque a lo largo de la obra se hable continuamente de W, la que está en el escenario es V. Uve y uve doble, dos letras distintas ¿o se trata una de la mitad de la otra? Desde el punto de vista del abecedario, la respuesta no es difícil, son dos letras, que van seguidas en el abecedario, casi unidas, pero distintas, con valores muy diferentes. Pero cuando se trata de un personaje ¿se trata de dos personajes distintos pero relacionados

---

(1) Bennett, Simon, “The Fragmented Self, the Reproduction of the Self, and Reproduction in Beckett and in the Theater of the Absurd”, en *Around the absurd. Essays on Modern and Postmodern Drama*, Edited by Enoch Brater and Ruby Cohn, The University of Michigan Press, Michigan, 1990, p.157.

(2) Periodista, escritor, poeta y dramaturgo colabora con diversos periódicos y revistas. Ha dirigido para la Feltrinelli la colección *Ossigeno*. Creador de *Pluriversità dell’immaginazione*. De teatro ha publicado dos volúmenes: Benni, Stefano, *Teatro*, Feltrinelli, Milano, 1999 y Benni, Stefano, *Teatro 2*, Feltrinelli, Milano, 2003.

entre sí? ¿Se trata de una w que se ha escindido? Y si ha sido así, ¿qué ha pasado con las dos partes, con las dos v? Una la tenemos delante en el escenario. La otra ha desaparecido misteriosamente, como se nos indica en el título.

Como vemos ya desde antes de comenzar la obra, hay algo de extraño, de misterioso –si preferimos utilizar el término elegido por el dramaturgo-, incluso de asombroso en este personaje. El personaje que aparece en escena tiene un nombre que no corresponde con un nombre, no tiene un nombre, tan sólo se le denomina con una letra, la uve, una letra que, como dice también el propio personaje es también un gesto, el de la victoria, aunque también indique el del baño. Comenzamos ya aquí, sólo con la letra a ver el contraste, la yuxtaposición de valores contrarios, diferentes, que nos llevan a ámbitos muy distintos, completamente desconectados entre sí, pero, misteriosamente entrelazados, entretejidos, por un hilo casi invisible, el de la letra.

El autor nos va a hacer partícipes de la característica más importante de su personaje, de V o W: la de poder serlo todo y nada, lo positivo y lo negativo, lo agradable y lo desagradable, lo existente y lo inexistente, lo real y lo imaginario, lo banal y lo artístico, la sombra y el ser.

Para la protagonista, V o W no es más que una sombra<sup>3</sup>, pero atención: puede ser una sombra china, la de un conejo, “un’ombra del tutto particolare e artistica” (p.11), y también puede ser

---

(3) Del individuo convertido en su propia sombra ya hablaba Juan Bargalló Carrate en su libro *La condición humana en el 'teatro nuevo' francés*, tesis publicada por la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1984. El crítico se refería a ella como técnica de los espejos, una técnica que consiste precisamente en desintegrar de tal modo a los personajes que se convierten en la sombra de sí mismos. Se trata, por tanto, de personajes escindidos que muchas veces no van a saber cuándo son personas de carne y hueso y cuando sombras. También Jesús G. Maestro utiliza el término “sombra” o “silueta” para caracterizar al personaje teatral contemporáneo: “cada

“un’ombrucola nostrana”<sup>4</sup> (p.11) la que tenemos pegada a los pies y con la que “sporchiamo per terra” (p.11). Son todas sombras sí, pero “esistono delle differenze impercettibili ma fondamentali tra una cosa e l’altra e tra un pezzo e l’altro di noi” (p.11).

El propio personaje no se considera compacto, íntegro, sino una suma de partes, de trozos, que no van a ser homogéneos. En más de una ocasión y a lo largo de la obra, la protagonista va a hacer referencia a sus pedazos, a los trozos en los que se encuentra fragmentada. Y, además, esos trozos se parecen más a la sombra que al objeto o al ser que la produce. Será en este ámbito de la sombra, tan amplio, tan flexible, tan susceptible de tonalidades y de formas, pero siempre sin contornos delimitados, en el que veremos que se mueve el personaje que tiene mucho de personaje vacío, del “hollow man” tan típico del siglo XX, como lo define Simon Bennett.<sup>5</sup>

Como tantos otros protagonistas de la literatura del siglo pasado, V también está fragmentada, su ser está descompuesto en perspectivas múltiples, separadas unas de otras y ordenadas<sup>6</sup>. Como si de un juego se tratara, en una de las posi-

---

apelación se convierte en un intento de animalización, cosificación, muñequización, y la devaluación del personaje como entidad dramática, reducido a una sombra o *silueta*, en Maestro, Jesús G., “El personaje teatral en la teoría de la literatura moderna”, *Theatralia II*, Universidad de Vigo, Vigo, 1998. En este sentido la protagonista de nuestra obra no va a diferir demasiado de los personajes referencia del teatro del absurdo y, de manera general, de los del teatro de mitad de siglo.

(4) Todas las citas que hacen referencia a esta obra de teatro se han tomado de *La misteriosa scomparsa di W*, en Benni, Stefano, Teatro, Feltrinelli, Milano, 1999. A partir de ahora sólo aparecerá la página de la que se ha tomado la cita.

(5) Bennett, Simon, “The Fragmented Self”, p.157.

(6) Maestro habla de “fragmentación, disolución, discontinuidad o incluso discrecionalidad, del personaje teatral en el s.XX”, en Maestro, Jesús G., “El personaje teatral”, p.37.

bles maneras, no siempre la más humana. En este sentido, entra dentro de la lógica que un ser completamente desintegrado y fragmentado, sea incapaz de contar una historia coherente, de vivir una historia con un mínimo de coherencia.

V es uno de seres descompuestos que lo único que intenta es sobrevivir en un mundo vacío de significado. Nada tiene sentido. Por mucho que se esfuerce, las cosas, el mundo, la existencia carecen de significado, porque “The self is not experienced as a center and generator of meaning, but rather as an entity that has to make the best it can of living in an absolutely senseless world”<sup>7</sup>.

Benni se ha decidido por la “despersonalización”<sup>8</sup> de su protagonista, V. Esta despersonalización hará que ésta se convierta en marioneta. Se trata de un personaje que no está del todo limitado, configurado e incluso, a veces, nos parece ciertamente deshumanizado. V no es más que un ser que ha perdido totalmente su individualidad y se ha convertido casi en caricatura humana, como si en vez de persona fuese títere, marioneta de guiñol.

También sabemos de este personaje que el propio autor la presenta como una marioneta “un burattino” (p.9) que se mueve en “un teatrino di carta illuminato, buio intorno” (p.9)<sup>9</sup>. Por lo tanto, tampoco el autor le quiere dar una apariencia humana, sino más bien la de un muñeco que se mueve e incluso que habla, pero esencialmente no humano<sup>10</sup> y que ya desde

---

(7) Bennett, Simon, “The Fragmented Self”, p.162.

(8) Término usado por Bargalló Carrate, Juan, *La condición humana en el 'teatro nuevo' francés*, p.629.

(9) Esta referencia no es absolutamente arbitraria, de hecho es la única acotación que aparece en toda la obra, la única información que nos presenta el autor directamente y no trámite su protagonista: ni dos líneas al principio de la obra.

(10) Esto es también muy típico de Stefano Benni que elige para algunas de sus obras a animales como personajes (*La topastra, Il carnevale degli insetti*), incluso solos en escena, en otros aparecen marionetas propiamente dichas (*Pinocchia*) o también personajes de los cuentos infantiles (*Grimilde* que es la madrastra de Blancanieves).

un principio se encuentran rodeados de cierta inverosimilitud, de una atmósfera que a veces nos hace recordar el mundo infantil de los cuentos, aunque lo que vaya a transmitirnos el dramaturgo no se pueda catalogar como de cuento de hadas.

### **Autobiografía de V**

Todo personaje, incluso el personaje-sombra, el personaje-marioneta, tiene que tener una vida, por simple que sea; siempre se puede trazar una pequeña biografía de una persona. ¿Es éste el caso de V? Ya hemos visto que no tiene ni siquiera un nombre, ni siquiera uno vulgar, poco particular, ni siquiera se la denomina por su profesión, por su edad, por su función, por su estado civil; ni siquiera se le ha dado un apodo, nada de nada, se le ha dado tan sólo una letra y tampoco tenemos muy claro si es la w o la v. Sólo sabemos que ella se siente V, pero que no ha sido siempre así.

Ya vemos que el autor no nos da pautas ni directrices para imaginarnos a esta V o W. Por eso es interesante ver cómo se ha llevado a la escena esta obra. *La misteriosa scomparsa di W*, 1994, la llevó a escena una actriz amiga del autor, Angela Finocchiaro -que ha interpretado otras obras de Benni- con la dirección de Ruggero Cara y de ese espectáculo el autor ofrece varias fotografías en la edición de su Teatro. Sobre la escena tenemos a una mujer cuyas formas femeninas no se destacan en absoluto, vestida con unos pantalones y una casaca blanca y con textura rugosa y unas zapatillas blancas con calcetines blancos. No lleva nada de maquillaje y sólo se le ven las manos y la cara, el pelo recogido atrás.

Partimos, pues, de un personaje que no tiene nombre, y cuya apariencia está más cercana a la marioneta que al ser humano. ¿Qué más sabemos de este personaje? Nada más salir a escena V comienza a contar su historia – aunque ya desde el principio nos quede la duda de si se trata de la historia de su vida, de la de la desaparición de W, de la de su enfermedad o

de su curación- y empieza desde el principio, desde su nacimiento. Es desde estas primeras líneas donde el autor comienza a traspasar esa invisible línea entre la realidad y la fantasía: V nos narra la historia de su nacimiento como la de un milagro, una historia maravillosa donde la protagonista ha sido ella. Su nacimiento ha llevado la felicidad, la salud y la alegría a todo aquél que estaba cerca de ella en ese momento –todos los que estaban en el hospital. Su salida del hospital, neonato pero montando en triciclo, se nos presenta como la de toda una celebridad, aplaudida y festejada por todos.

Página y media de felicidad sin contenciones, de alegría y de exageraciones, narradas con extrema naturalidad y detalle para pasar, repentinamente, con toda brusquedad, a la realidad de una ciudad grande y a su imagen por excelencia, la del tráfico sin límites, la del ruido de los coches, la de la selva ciudadana. Por lo que la imagen de esta neonata en triciclo lanzada sin previo aviso en una jungla no puede no parecernos inhumana, desalmada, salvajemente atroz: un ser frágil, inocente, que no ha hecho más que bien en el mundo es brutalmente embestida: bam... Pero la crueldad no termina ahí: la persona que le da le coge por el cuello y le dice: "Credi che la vita sia tutta rose e fiori, eh, putanella?" (p.11) Y las palabras claras y secas de la protagonista: "Fu allora che persi la fiducia nel mondo" (p.11).

Como vemos un comienzo que deja al espectador de piedra, que le hace pasar en apenas unos minutos de la alegría y del divertimento con muchas notas de fantasía a un estado de ansiedad y de tristeza que no le va a permitir ni siquiera llorar. Sin darnos ni cuenta hemos pasado a otro mundo, pero éste no es ni más real ni más imaginario que el anterior. Esa es V, así comenzó su vida entre las rosas y los coches, ya desde el primer momento escindida. Y no podemos no preguntarnos si esa fe en el mundo no sería precisamente esa W que V está buscando ya desde el propio título de la obra y que ha desaparecido misteriosamente, así mientras salía del hospital, sin darse cuenta,

en un segundo. ¿Dónde se ha ido? y sobre todo ¿por qué la ha dejado sola? ¿qué ha ocurrido?

Desde ese momento V será siempre un personaje completamente escindido, fragmentado, perdido, desmoronado, pero vivo, al fin y al cabo. Un ser que va a existir única y exclusivamente en una situación dada y que cambiará en la siguiente. Está completamente vacío. Existe de una manera ficticia, no hay esencia ni personalidad, no se le puede reducir ni a su carácter, ni a su educación, ni a su función social, ni a su historia privada y colectiva, como afirma Abichared cuando habla de los personajes del teatro de los años cincuenta<sup>11</sup>. V entra dentro de la definición que también da de sus personajes Ionesco en *Notas y Contranotas*: "Son personajes sin caracteres. Fantoches. Seres sin rostros. Más bien marcos vacíos a los cuales los actores prestan sus propios rostros, su persona, alma, carne y hueso"<sup>12</sup>.

Y como tales V es un personaje sin autonomía, movido desde arriba, atado con sutiles hilos transparentes pero fuertes que le impiden cualquier movimiento propio, cualquier iniciativa. Pero no llegamos a ver qué es lo que la mueve, está fuera de nuestro ámbito, de nuestra visión, fuera de nuestra realidad. La verdadera vida está en otro lugar, no donde se encuentra el individuo. Además de no verlo, tampoco seremos capaces de comprenderlo con los parámetros racionales humanos. Lo que la mueve no se guía por una lógica. El motor es el absurdo, es lo irracional. Y ante ello, cualquier afán por rebelarse resulta inútil.

Es, por tanto, un personaje solitario. No porque ella lo haya buscado, no porque quiera la soledad como un refugio. Sino

---

(11) Abichared, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, Madrid, 1994, p.379.

(12) Ionesco, Eugène, *Notas y Contranotas. estudios sobre el teatro*, edición Losada, Buenos Aires, 1965, p.152.



porque está separada del mundo, de los demás. Está fuera de la sociedad, e incluso fuera de sí misma. Entre ella y las personas físicamente más próximas hay un abismo insalvable. Es como si se levantase un muro fuerte y alto alrededor de uno mismo. Muchas veces y con desesperación intenta acercarse a los demás, pero el esfuerzo es siempre inútil.

### **En el grado cero de la personalidad**

Ese inicio es la V pasada y nosotros tenemos delante a una V presente, producto, en parte, de ese pasado. ¿Cómo es V? ¿Cómo se presenta a sí misma?: “io sto perdendo l’uso dei cinque sensi, ho improvvisi accecamenti, crisi di sordità, perdita di sensibilità tattile e papillare, non riconosco più odori e questi fenomeni a volte mi prendono separatamente a volte tutti insieme” (p.11).

Pero ¿qué es un ser humano sin los cinco sentidos, sin los que nos permiten, precisamente, entrar en contacto con lo que nos rodea, con la realidad, con el otro, con los otros, lo que nos permite salir de nosotros mismos, realizarnos como persona? Sin sentidos nos vemos reducidos al grado cero de la personalidad<sup>13</sup>, a marionetas, que es precisamente la primera imagen que tenemos de V. Ni ve, ni oye, ni huele, ni puede sentir el gusto de las cosas, ni siente nada cuando le tocan y cuando ella toca.

Y dentro, ¿cómo se siente dentro? Como un volcán en erupción, sin tregua ni calma, a punto de estallar en cada momento, con unos cambios continuos de humor, de opinión, de sentimiento. Sin estabilidad, condenada a ser un ser distinto a cada momento, sin poder controlar lo que va a sentir, querer, odiar, pensar, en cada momento. V no es una, es mil, más: “ho continue variazioni di umore, cioè posso passare da un ottimismo sfrenato a un pessimismo abissale nell’arco di quattro battiti

---

(13) Término acuñado por Abichared, Robert, *La crisis del personaje*, p.381.

cardiaci, otti-pessi, otti-pessi; posso passare da un'indifferenza artica per il mondo a una totale straziata compassione per qualsiasi forma di vita animata e inanimata, posso sentirmi sottilmente felice, mediamente inquieta, ilare poi funebre, catatonica poi iperattiva" (p.12).

V lo llama a esto que ella siente "malessere, malattia" (p.12). Y lo que tiene muy claro es la razón de esta enfermedad: "Io ho perso Vu doppio. Non un pezzo qualsiasi. Non stavo così prima quando l'avevo, ero diversa allora. Prima di perdere questo pezzo fondamentale e insostituibile di cui, ahimè, ricordo solo l'iniziale" (p.12).

Pérdida de memoria llevada hasta tal extremo de no recordar lo que ella considera que es fundamental para sí misma. Lagunas en la memoria que convierten su vida, lo que ha sido hasta entonces su vida, en un vacío del que queda tan sólo el recuerdo de haber estado mejor, de no haber sido como uno es ahora. Pero al espectador, al lector, nos va a quedar siempre la duda ¿no será un recuerdo ficticio, es decir, no se está autoconvenciendo de que tuvo que ser algo bueno, de que las cosas no han podido ser siempre así, tan grises, tan anestesiadas? Y también nos hace preguntarnos: si no recuerda lo que ella considera importante, ¿de dónde vienen esos otros recuerdos que nos está contando?

Seguimos moviéndonos como la propia protagonista en una nebulosa en la que no sabemos ni quiénes somos, ni de dónde venimos ni a dónde nos encaminamos. Nos queda la esperanza de haber sido distintos: "una volta io ero una persona equilibrata non inquisita, non fumatrice, adattissima per l'auditel sondaggi, docile e campionabile... ma ora sono squilibrata come... un'auto senza una gomma, un cinese senza ombra, un coniglio senza orecchio, una W senza la sua metà" (pp.12-13).

A partir de la escena I, donde queda establecida la enfermedad que padece V y su cura secreta ("calmadon duemila") el resto de las escenas<sup>14</sup> van a ilustrar esta enfermedad. De esta

manera el autor va a sacar a la luz distintos temas, la mayoría de carácter social y actual, problemas de la sociedad actual y cómo se enfrenta la protagonista a ellos, siempre en esa doble o múltiple vertiente de personaje escindido, reducido a distintos pedazos heterogéneos entre sí.

Esta fragmentación del ser humano tan claro en las obras de Stefano Benni va a ser llevada a escena. Evidentemente, la opción de hacerlo a través de un solo personaje escindido, nos llevaría al uso exclusivo del monólogo. La dramaturgia nos ha demostrado -caso de O'Neill y otros- que es posible hacerlo a través del monólogo, que el monólogo es dramático<sup>15</sup>. No es esta la única opción por la que se decanta Benni en su teatro, pero en esta obra va a conseguir mostrar la fragmentación del personaje a través del desdoblamiento: es el personaje escindido, un solo personaje que representa distintos puntos de vista. Se trata prácticamente de un Yo que se desdobra en Yo y Él, de V y W.<sup>16</sup>

---

(14) Se trata de 17 escenas que tienen un tema propio que, en algunos casos, se retoma en otras escenas. Por lo demás, las escenas raramente tienen continuidad, se trata más bien de una yuxtaposición: Prólogo: nacimiento de V- Escena I: enfermedad de V -Escena II: vagabundos -Escena III: continuación de la enfermedad -Escena IV: los ancianos, abuelo Wilfredo -Escena V: continuación de los ancianos -Escena VI: confrontación viejo/nuevo - Escena VII: Wolmer - Escena VIII: continuación de Wolmer - Escena IX: la soledad - Escena X: Wilma -Escena XI: Continuación de Wilma - Escena XII: reflexión sobre Wilma y su relación con ella - Escena XIII: enlace - Escena XIV: conejo Walter - Escena XV: Walter y la bomba - Escena XVI: curación -Escena XVII: futuro/pasado. Fin

(15) Szondi, Peter, *Teoría del dramma moderno* (1880-1950), Einaudi, Torino, 1962.

(16) Como afirma Jacquart en su obra en el mismo personaje se yuxtaponen la conciencia que se siente y la conciencia que se juzga: "Chez les nouveaux dramaturges, le personnage principal représente un double point de vue. Nous avons donc affaire à un mode composé où se juxtaposent la conscience qui sent et la conscience qui se juge (...). Le mode 'subjectif' s'imbrique dans le mode 'objectif'." en Jacquart, Emmanuel, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, Saint-Amand, 1974, pp.93-94.

### V y los otros o los pedazos de V

Cuando V se relaciona con los demás, son los otros los que llevan la iniciativa, los que dirigen la relación, los que llevan las riendas. No hay iniciativa por parte de V, se deja siempre llevar, y siempre es positivo lo que venga de esa relación. La acción nunca se da por su parte, las relaciones pasan por ella, la marcan, pero ella no deja huella en los demás, prácticamente se convierte en el otro, se metamorfosea en el otro, se vacía de sí misma, deja de ser ella para pasar a ser la parte prescindible de la otra persona. Por eso, nota su ausencia todavía más cuando se queda sola: está doblemente vacía, hay un vacío a su lado que no puede colmar, pero también hay un vacío dentro de ella que no sabe llenar. Y precisamente lo que más nos impresiona es que estas relaciones no son en ningún momento idílicas, positivas, no terminan nunca de manera satisfactoria, son castrantes siempre para V, no la enriquecen, la empobrecen cada vez más.

Los otros son en primer lugar, su familia, sus amigos y sus compañeros sentimentales. Pero, en general, para estos personajes escindidos o fragmentados, perdidos en un mundo que no entienden, es el mundo de la infancia el que les sirve de referencia<sup>17</sup>. Por eso son fundamentalmente personajes, recuerdos o fantasías que pueblan su infancia las que van a predominar en este recorrido por sus pedazos, por es búsqueda de W desaparecida. El recorrido no va a ser largo, bastan cuatro personajes, ni siquiera todos humanos ni reales. Son su abuelo, su

---

(17) Este mundo de la inocencia, de la pureza, y sobre todo la de potencialidad, de la posibilidad de ser es un tema recurrente en gran parte de la literatura de este siglo y fundamental en el teatro, sobre todo a partir de los años cincuenta : "Todo el nuevo teatro lleva consigo la nostalgia de una vida reconciliada con sus orígenes y el dolor de esta necesidad frustrada. (...) Queda la salida de recuperar las virtudes de la infancia, más allá del tiempo disperso", en Abichared, Robert, *La crisis del personaje*, p.419.

compañero sentimental, su amiga y un pequeño conejito, todos ellos posibles W, partes ya perdidas de V y que van a conformar poco a poco una pesada crítica a la sociedad actual, no sólo a la italiana. Siempre, y a partir de banalidades, salta la feroz crítica a la sociedad, una sociedad que no permite que V crezca, que se enriquezca, que dé lo mejor de sí misma.

V hace un repaso a su vida, es lo que Heidegger<sup>18</sup> denomina “inventario de objetos o expoliación del personaje”. Se trata de un irse desprendiendo progresivamente de lo que se tiene, tanto en el sentido material o físico –de algo tangible<sup>19</sup> –, como también de símbolos o de aspectos psíquicos de la persona. Se trata de desnudarse y desprenderse poco a poco de todo lo que se tiene, se ha tenido o se tendrá. Este inventario de objetos aparece de manera destacada en la mayoría de los autores del teatro del absurdo<sup>20</sup>. Hacer un inventario consiste en mirar a su alrededor, ver lo que hay en su ambiente, en su contexto y lo que tiene relación con uno mismo. La búsqueda de objetos se convierte en el rechazo de cada uno: todos los objetos –o en este caso personas que han formado parte de nuestra vida- que se presentan en el inventario desaparecen – el abuelo muere, el novio la deja, la amiga primero la deja y luego se muere, y al conejito lo matan-; desaparecer en el sentido de que el personaje no va a poder volver a ellos una vez que han pasado por él. Es como ir quemando partes de nuestra vida, de nuestra histo-

---

(18) Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1998.

(19) Como veremos al final de la obra en la que se va a desprender poco a poco de la silla de ruedas para dejar fuera un triciclo.

(20) Inventario de objetos con gran aceleración sobre el escenario lo encontramos en Ionesco, *Las sillas*, y en Beckett, *Oh, les beaux jours!*, o la mutilación de miembros y la privación de facultades en Beckett o en Arrabal, *Fandy y Lis*. A la privación de facultades, en este caso de todos los sentidos, de la protagonista de la obra que nos ocupa, ya hemos hecho referencia en este artículo.

ria. Es un revivir por un momento algo para perderlo definitivamente, para siempre, sin posibilidad de volver atrás. La última oportunidad. Y una vez que agotamos todos estos objetos - materiales o no-, una vez que hemos pasado revista a todo, el propio personaje se habrá ido agotando a su vez. Si se ha identificado por completo con estos objetos, cuando éstos desaparezcan, también será el final del personaje, también él desaparecerá. Es su intento desesperado por entretener el tiempo, por retrasar o por no sufrir ante la espera del momento final, una lucha por confirmar su propia existencia y también la existencia de las cosas que le rodean y con las que se identifica. Pero, evidentemente, ningún objeto puede ser el espejo de toda una existencia -por vacía que ésta esté. Nada llena plenamente. Se pierde cada uno de los objetos y, con ellos, un poco de la vida.

El pasar balance a los objetos o posesiones del individuo siempre supone una expoliación del propio individuo. Estamos ante el paso previo al momento definitivo. Al final del inventario, cuando ya no queda nada alrededor, el personaje se presenta desnudo y con las manos vacías. En el caso de V, como veremos, no se llega al momento final, como ocurre en casi todas las obras del teatro del absurdo, por lo que se deja espacio a la esperanza. V va a intentar seguir luchando, tras pasar revista a su vida, ha encontrado una rendija que le permite seguir viviendo, seguir buscando un sentido a la vida, a su ser, a su existencia.

### **Primera W: su abuelo**

La historia de sus pedazos comienza con los recuerdos -¿reales o imaginados?<sup>21</sup> - de su infancia y sobre todo de su abuelo Wilfredo. Otra vez nos encontramos en el límite entre la

---

(21) Ya desde el principio de la narración, Benni nos pone en sobre aviso de que lo que V nos va a contar es, evidentemente, lo que ella recuerda, pero no tiene por qué ser estrictamente la realidad: "Quando ero piccola avevo un rapporto

realidad y la fantasía<sup>22</sup>. De nuevo la historia comienza desarrollándose de una manera idílica: el abuelo y la nieta que, de la mano, van a buscar el dinero de la pensión con el que siempre le compra un helado. Pero ese recuerdo de ternura queda truncado por un hecho real: horas y horas de cola, cada vez el precio del dinero es menor hasta que el pobre abuelo con su paga no puede ni siquiera comprarle un helado a la nieta. Al final del párrafo nos encontramos con una cruda realidad: "lui –il nonno morì tra le mie braccia!" (p.18), narra V. Seguimos en la misma tónica de toda la obra: toda ilusión, toda posibilidad de una relación fructífera para V queda truncada por la cruda realidad, por una sociedad que no piensa en ti, que no te ampara: "da quella volta ho pensato che forse siamo tutti come vecchi nella fila della vita (...): vecchi fastidiosi in coda, che sbarriamo a qualcuno più forte di noi che vuole passare avanti" (pp.18-19).

Esa es la realidad con la que se enfrenta V. ¿Qué hacer al respecto? ¿Acepta ser viejecitos en la cola de la vida? ¿Hay

---

ambivalente con i miei genitori, nel senso che io li amavo e loro mi odiavano, ma questa ambivalenza era compensata dall'affetto per i nonni. Avevo centosessanta nonni, tra veri e immaginari, ma il mio preferito era nonno Wilfredo, con la Vu doppia!" (p.17). Wilfredo ha formado parte de su vida, es verdad, entonces poco importa si es uno de esos inverosímiles 160 abuelos o un abuelo de verdad.

(22) Y, de esta manera, la narración adquiere otro espesor, entra en otra dimensión que no es menos real para el personaje y que, además, le permite ir más allá en la comprensión de la realidad: "el imaginario se apodera del tiempo sin ningún freno, le libera del yugo de la verosimilitud y le confiere un valor nuevo", en Abichared, Robert, *La crisis del personaje*, p.399.

(23) Desde el principio de la obra Benni realiza de la mano de su protagonista grandes listados de cosas, de posibilidad más bien: posibilidades de ser, de no ser, de acción, de pasividad. Se trata casi de una tormenta de posibilidades que terminan casi ahogando a V porque sí existen muchas maneras de acción, de pensamiento, pero a la hora de la verdad la mayoría son posibilidades que se encuentran exclusivamente en el campo de la hipótesis porque la realidad no te va a dar

más posibilidades? V las enumera<sup>23</sup> y analiza las ventajas y los inconvenientes: “possiamo anche scegliere di stare dalla parte di quelli più forti, di quelli che sbuffano e spingono. Ma allora dovremo lottare ferocemente per il primo posto, mentire. (...) Allora meglio essere il cassiere che sta allo sportello (...) meglio essere il carabiniere che interviene, perché nella vita non si può andare d'accordo con nessuno” (p.19).

¿Será el abuelo Wilfredo la uve doble desaparecida? Parece que no, porque V no se ha curado: “perché se doppio Vu non era nonno Wilfredo sarà qualcosa d'altro e io sono ancora in tempo a trovarlo...” (p.21).

### **Segunda W: su amiga**

Estamos de frente a una V con cierto optimismo que, todavía en la infancia, continúa en busca de su W: “Pensandoci bene, rimpiango non un amore ma un'amicizia. Si può forse avere più di un amore ma solo una sarà l'amica, l'amica del cuore, che ti sarà confidente, sorella, madre” (p.26). Esta amiga será Wilma. Pero, de nuevo, ya desde el inicio de sus recuerdos nos encontramos con elementos contradictorios<sup>24</sup>: por un lado, como V la quiere recordar, es decir, la parte más idealizada, la de la amiga del alma; por otro, los recuerdos que afloran del

---

una gama tal de posibilidades, la elección que se te va a permitir, como ha podido comprobar V, es entre muy pocas cosas, casi todas relacionadas con el consumismo y con las apariencias, con las convenciones sociales. Fuera de ahí, las posibilidades se hacen remotas, casi inalcanzables, y la lucha por reindicarlas y por conseguir las en última instancia es casi imposible

(24) De nuevo estamos ante una tormenta de información, ciertamente contradictoria, y caracterizadora de la relación entre las dos amigas. Contradictoria porque esa información proviene de distintas fuentes: por un lado, el afán de dar un sentido a su vida, a sus pedazos, hace que V idealice una relación lejana en el tiempo, por otro lado, los propios recuerdos reales afloran, sin querer, y salen a la superficie matizando la información anterior; y, finalmente, los otros, la gente que



subconsciente, en este caso la maestra riñéndoles: "Niente risatine e commentini, piantatela di toccarvi, troiette!" (p.26) De un plumazo desaparece todo candor de su relación. "Troiette siamesi" porque estaban todo el día juntas, porque "c'era una simbiosi tra noi". Poco a poco iremos descubriendo la naturaleza de esta simbiosis: es Wilma la que lleva siempre la voz cantante, la que actúa, la que se mueve. Es ella la que tiene novio, mientras que V está "felice delle sue briciole di felicità" (p.27).

¿Qué es lo que Wilma le aporta? "Lei sapeva farmi sognare" (p.27). Normalmente soñar se refiere a cosas positivas, enriquecedoras de alguna manera. Pero veamos cómo se comporta con V, además de utilizarla para copiar los deberes: "Tu ce la farai perché sei unica, sei insignificante in modo del tutto particolare. Tu hai delle grandi chance deduttive con quel fisico umanoide, hai quel corpicino cadaverico che suscita un turbamento mortuario, da reliquia di santo. (...) Che buona amica, insuperabile, lei mi faceva sentire unica, poi la scuola finì e ci perdemmo di vista" (p.27). Un comentario brutal que nos sitúa a V en una situación desesperada porque esa relación la echa de menos V, de hecho, sus años posteriores a Wilma se reducen a una lista de cosas que no ha hecho: "Intanto io non mi feci una famiglia, non feci dei figli, non trovai lavoro, ero insomma ormai una donna irrealizzata, ma del tutto irrealizzata" (p.27).

De nuevo V valora su vida en relación con las pautas sociales, con lo que uno debe hacer, y otra vez, se da cuenta de que está al margen, de que no consigue entrar en esa normalidad, en esa convención, que no consigue realizarse como persona, en la sociedad en la que se encuentra. Esa realización a la que

---

está a su alrededor, que evidentemente perciben a esas dos personas y a esa relación de manera distinta. Autocaracterización y heterocaracterización –si utilizamos la terminología de Spang, en Spang, Kurt, *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1991, aunque ambas vengan de la misma persona, sola en el escenario.

aspira, ese convertirse en persona con todo el sentido de la palabra, ese encontrarle el sentido a la vida, a su vida en particular, le tiene que venir de fuera, de otra persona a través de la que vivir. Y cuando no existe esa persona, en este caso Wilma, los años pasan sin dejar huella, sin aportar nada. Son años vacíos de los que sólo se pueden salvar los momentos de reencuentro, esos momentos efímeros, que para V están llenos de gran valor porque son los únicos. Pero en realidad son momentos en los que no hay romanticismo alguno, en los que V nos describe imágenes de Wilma con su novio en el restaurante con todos los detalles más morbosos y envueltos en una bruma de irrealidad, onírica (p.28). ¿Son realidad o se los imagina?

Su vida transcurre sin más sobresaltos hasta que mucho tiempo después Wilma reaparece, ya mayor y esta vez para quedarse con V: “Mi raccontò anni di sconfitte e delusioni, anni di giorni e notti al fianco di Paolini Nasoni. E io la consolai. Era stata così buona con me, come non ricambiare?” (p.29). La ironía, tan típica de Benni, se deja notar en toda la obra, pero especialmente en estos comentarios que realiza la protagonista. Ahora los papeles se invierten, es V la fuerte, Wilma la derrotada, los papeles de verdugo y víctima se intercambian<sup>25</sup>: “le dissi quanto era invecchiata, ma le rughe ti stanno bene, sembri

---

(25) En otras obras de Benni –como en *La Topastra*, *Pinocchia*– nos encontramos también con la contraposición de verdugo y víctima, de fuerte y débil, ya sean éstos individuos, grupos o la sociedad en general y, además, el papel que se adjudica a cada uno no es perpetuo, sino que los personajes se presentan a la vez como verdugos y como víctimas, en metamorfosis continua, como si cada uno llevase dentro de sí al verdugo y a la víctima; además, cuando se es víctima, se asume completamente esa condición de débil y no se rebela. Puede ser consciente de la injusticia que se comete, pero en ningún momento –salvo en fantasías, o en sueños– optará por liberarse de esa opresión de la que está siendo objeto. De igual modo, los opresores sienten que son lo que son por su condición de fuertes y que el hacer sufrir a los demás es su único instrumento de opresión.

una cartina geografica (...) lei si mise a piangere e allora capii che la nostra amicizia era diventata totale, perfetta. Eravamo pari!" (p.29). Y es entonces cuando muere Wilma.

### **Tercera W: su amante**

Otra de las W de V, es Wolmer, su último novio, el que la ha convencido de ser su media mitad, su parte racional –de nuevo se trata de otro pedazo de V y, otra vez, fuera de ella, por eso “perdendo lui ho forse smarrito questa parte così necessaria all’equilibrio” (p.21). Así sintetiza Vu la relación con él: “ Son stata con Wolmer sei anni e due mesi, di cui veramente insieme, diciamo nell’area di dieci metri quadri, tre anni e sei mesi, compreso il dormire nello stesso letto. Abbiamo totalizzato 12.346 baci e 854 coiti con una media di orgasmi per lui del cento per cento per me del sedici per cento, media complessiva secondo lui cinquantanove per cento, che non è male.(...) Di questi sei anni e due mesi, un anno è stato entusiasmante, un anno e due mesi piacevoli, due anni routine e due anni un inferno” (p.23). A eso se reduce su relación, probablemente la relación más importante de su vida, de nuevo a un listado exclusivamente de cifras.

¿Por qué termina? Tampoco es ella la que habla sino por boca de Wolmer: “tra di noi non ci sono più sorprese. Abbiamo perduto anche il gusto di scontrarci. Sarebbe meglio dirsi delle cose terribili, invece di questa desolata palude di silenzi. Non siamo neanche più capaci di insultarci.” (p.24) Pero la poca reacción de V, de insultarle, de echarle, ya no sirve de nada, es él el que ha tomado la decisión, V, como siempre, al margen. Y la deja con estas palabras: “Come puoi vivere senza me, come puoi perdere la tua metà, perché la V è la metà di Vu doppio” (p.24)

### **Cuarta W: su conejo**

La búsqueda continúa: “Ma non era lui Vu doppio. Era qualcosa di più dolce, di più lontano, quando avevo tutti i miei

piccoli pezzi a posto. Di quando ero più piccola" (p.25). Se vuelve otra vez al pasado, a V niña y ahora comienza la historia de otra W, el conejo Walter ¿historia real o imaginaria? V dice que soñó esa noche la trágica muerte del conejo por culpa de un hermano que lo puso en manos de un dragón. Una muerte sangrienta, cruel, traumática para una niña pequeña que supo sólo, pero en vano, esconderlo para salvarlo del peligro. De esa muerte, otra reflexión: "Allora scopri che il piacere di alcuni è il dolore per gli altri e il dolore di alcuni è il piacere per gli altri e dolore e piacere sono spesso uniti ma chi ce l'ha sotto la coda sono i conigli e gli innocenti..." (p.32).

### **Ma cosa cerca, cosa scava?**

Una escena crucial en la obra es la XIII, la única que aparece con un título, "Raccordo" –empalme, enlace, conexión. Se trata de una escena muy breve que aparece después de la muerte de su amiga Wilma, a causa de los calmantes y el alcohol. Al final de la anterior escena, por boca de la protagonista hablan dos señoras "maligne" sobre la muerte de Wilma y sobre V. Esta conversación termina con una valoración sobre la protagonista y una pregunta que seguramente también se la hace ella misma: "Quella Vu chissà come finirà, guardala. Le ics, gli ipsylon, i vu doppi? Uno di questi giorni la vengono a prendere. Ma cosa cerca, cosa scava? Ma cosa cerca, cosa scava?" (p.30), preguntan con insistencia.

El "chissà come finirà" tiene su continuación en esta escena XIII, escena que tiene poco de real y mucho de onírica, de pesadilla sacada de lo más hondo del inconsciente de la protagonista. Una pesadilla resaltada por una "luce rossa, piena": "Entro in questo circo vuoto dove c'è odore di leone, di piscia e di sudore, si sentono pianti e ruggiti e un domatore, vestito verde insetto, grosso peloso baffuto come il mio babbo, sghignazza, un po'iena un po' Wolmer. Mi dice: la tua amica Wilma l'ha mangiata il calmadon che è un animale bianco senza occhi, spa-

ventoso, luminoso nel buio. Ma non era Wilma il tuo doppio Vu, qua siamo nell'inconscio, qua è tutto vero, lo spettacolo è assicurato, qua si cade dal filo e si mette la testa nelle fauci del calmadone. Venghino a vedere le ombre cinesi giganti e il numero dei pesci ciechi, venghino a vedere la piccola bimba Vu, che salta sul trapezio e dall'altra parte ah ah ah ah non c'è nessuno, salta sul trapezio e dicci chi era Vu doppio, o ti faccio venire a prendere dai pagliacci pompieri che taglia i pezzi, siori e siori senza rete e senza bugie ecco a voi la bella e spericolata Vu semplice ...(fa finta di saltare tra due trapesi, vola, cade)" (pp.30-31).

### **"Butta la bomba bel musin"**

En la escena XV vuelve a su infancia: "Avevo solo dieci anni quando vidi esplodere la prima bomba delle numerose che mi toccarono e toccheranno in vita" (p.32) Se trata también de una escena más bien onírica en la que V niña se imagina de pie al borde del cráter dejado por la bomba, rodeada de generales y pseudogenerales, y allí ve "sul fondo dieci o forse dodici cadaveri sghembi, storti come burattini rotti (...) e in fondo al cratere c'era una bambina morta che assomigliava a me, con un coniglio bianco tra le braccia, e anche il coniglio era morto, naturalmente" (p.33).

En un mundo destruido, corrompido, esa niña V y ese conejito no tienen cabida. De forma muy gráfica se ve a sí misma destruida de la manera más radical, más ilustrativa, más brutal, con una bomba, y sabe que es ella, que algo en ella ha muerto, le ha sido destruido por completo, por eso ya esa niña muerta no es completamente ella, sólo se le parece.

Se trata de una escena rápida, concentrada, llena de humor y de crueldad, de rabia condensada y filtrada a través del humor y que termina con una canción "Butta la bomba bel musin", una canción que ya conocemos, que se la enseñó su abuelo Wilfredo, "una bella canzone anarchica", y que ahora la enlaza con la historia de su conejito:

“Il coniglietto Walter bum! Butta la bomba bel musin/un bel giorno sposò/una coniglietta bianca che più bianca non si può/bum!/E misero alla luce/Dopo un solo amplesso bum!/Mille coniglietti, chissà dove sono adesso.../Doppio Vu/Chissà dove sei tu” (pp.33-34).

V en busca de su identidad, de su media parte, la busca fuera de ella, en el otro, sin darse cuenta de que es dentro de ella misma donde se encuentra su otro yo, que sólo dentro de sí misma ella puede encontrar a esa otra parte perdida, esa V pura, inocente, que cree en el mundo, que no ha sido dañada en lo más profundo, un ser libre. Hay una insatisfacción y un rechazo patente y constante de una parte de su ser. V constata la dificultad, la casi imposibilidad, de ser “uno”.<sup>26</sup>

#### “Ditemi che devo essere”

Ya desde el principio vemos que habla de su enfermedad, pero también habla de que la van a venir a coger: “voglion cambiarmi i pezzi, presto verranno a prendermi; e dio calmadon, non voglio andare con loro: ti cambiano tutto, anche l’ombra” (p.16). La sombra, que poco antes hemos visto que es uno mismo, que sólo somos eso, una sombra pegada al suelo, ni siquiera una sombra china, original.

Continúa hablando de lo que significa perder, se puede perder de todo: desde la tranquilidad económica hasta la inocencia, desde la primavera hasta el valor de la virginidad o la democracia. “Ma io ho perso di più, molto di più. Ho perso il

---

(26) Sobre esta imposibilidad de ser “uno” se manifiesta también Maestro al analizar *El Público* de Lorca: “La declaración de ser ‘uno’ es una declaración de utopía, una formulación imposible (...); la esencia del individuo se anula en la variedad infinita de sus metamorfosis”, una observación que es completamente válida, a pesar de la distancia en el tiempo, para la obra que analizamos. Maestro, Jesús G., “El personaje teatral”, p.49.

mio pezzo Vu doppio e quando mi dicono che ogni cosa si può sostituire, che l'assortimento è vasto, basta cambiare pezzo perché ognuno è uguale all'altro io vi dico che Vu non era come gli altri. (...) Vu doppio era...era" (p.17). Y es así que comienzan de nuevo los recuerdos.

De nuevo en la escena XVI seguimos con la persecución de V, vienen a buscarla: "poveri miei pezzi, stati tutti assieme, mi raccomando, nessun pezzo si allontani. Ma è inutile che veniate a prendermi, sono guarita, ho capito! Se Vu doppio, vuole dire viva, vincere, io sto con i vincitori" (p.34). Es ahora cuando entendemos finalmente a qué se refiere, quiénes son los vencedores, a qué se debe esa lucha interna de V: significa convertirse en siervo, en esclavo, es más, significa buscar un amo, un señor a quien servir sin trabas, sin límite; significa obedecer sin rechistar a los nuevos líderes "una bandiera, un crocefisso, un'antenna televisiva" (p.34). En un momento de profunda soledad y desesperación, V llega a una sola conclusión que gritará al mundo: "Ditemi come devo essere, volete che prenda più tranquillanti? Li prendo, li compro solo da voi. Volete che non veda? Ecco sono cieca, (...) sono sorda. (...)Datemi da mangiare merda, sangue, no sento né il gusto né l'odore" (p.35).

Se trata de una escena muy fuerte, enérgica, brutal tanto en el contenido como en la forma, casi en forma de grito, con desesperación. Pero también aquí, de nuevo, nos encontramos con esa otra V que no puede no salir a flote, cuando el discurso ha llegado a su punto álgido, cambia completamente de sentido y la protagonista termina susurrando: "so vivere in strada, ho amici nascosti...se sarò buona...oh sì, sarò buona e disubbidiente, non posso essere altro, sono solo una povera donna con tutti i suoi pezzi, tutti i suoi pezzi a posto, (susurrando) bastardi..." (p.35). Es una verdadera guerra la que se está librando en V.

**“Sono solo una povera donna con tutti i suoi pezzi a posto”**

La escena XVII, la última, proyectada en un primer momento hacia el futuro<sup>27</sup>, parece como si se tratara de un deseo, de algo más que un deseo, casi de un sueño, de cuando tendrá una hija, que vendrá al mundo entre maravillas, como ella. Se trata de unas pocas líneas en las que se utiliza el tiempo futuro. Y de repente, continúa donde lo ha dejado pero empieza a usar los verbos en el pasado, en un pasado remoto “dopo qualche anno andai a trovarla” (p.36). A pesar del cambio de tiempo, la narración sigue en un ambiente onírico, positivo, etéreo, tanto el lugar donde se encuentra su hija -un jardín con muchas connotaciones positivas, empezando por la propia naturaleza, es un lugar natural, no artificial, casi salvaje, como si nadie hubiese entrado allí durante años-, como el tiempo que les acompaña -es verano pero hay sombra natural donde reparase- y como la propia hija: “Era un dio senza altare e senza sacrifici, era un dio perché non aveva ancora perso nulla, se qualcosa perdeva mille altre cose scopriva in un solo giorno” (p.36).

V es como esa silla de ruedas que le ha acompañado durante casi toda la actuación, una silla de ruedas sí, para una incapacitada, para alguien que no se puede mover por sí misma, que necesita de unas ruedas, de algo que se encuentra fuera de sí misma para desplazarse. Una silla de ruedas que siempre relacionaremos con incapacidad, con discapacidad, con vejez,

---

(27) En algunos momentos a lo largo de la obra nos resulta imposible saber en qué tiempo nos movemos, en qué dimensión, si es presente, pasado, futuro; si es sueño o realidad, si es fantasía o no; la movilidad del personaje es total, nada le inmoviliza, nada le obstaculiza, es “imposible distinguir los días de los años, discernir entre el pasado y el presente, reconstruir la trayectoria de una existencia en términos de biografía. (...) el personaje puede así desplazarse sin trabas por el tiempo -que se le da por completo y se le retira totalmente-, volver a su infancia o vivir su porvenir.”, Abichared, Robert, *La crisis del personaje*, p. 398.



con falta de movimiento, con incapacidad de movimiento, con artificio, con precariedad, con falta de futuro. Todo eso es la silla de ruedas. Todo eso se siente V. Ha buscado fuera de sí misma un apoyo, un sostén, una posibilidad de moverse, y se ha encontrado atada a una silla de ruedas sin posibilidad de movimiento, sin capacidad de crecer por sí misma.

Pero eso es lo que V ha sido durante mucho tiempo. Ahora, sin embargo, empieza a desmontar la silla hasta que aparece un triciclo que estaba escondido dentro. Es el triciclo que le dieron cuando nació. Sigue siendo un medio de locomoción como la silla de ruedas, pero la diferencia con ésta es sustancial. El triciclo está lleno de connotaciones positivas. Sí te ayuda a moverte, a desplazarte, pero eres tú el que le da a los pedales, el que pedalea, eres tú el que tienes la fuerza y el que se la pasas para moverte. No implica incapacidad de movimiento por tu parte. Sólo indica que estás aprendiendo, que luego serás capaz de montar en bici, ésta es la primera bici, con tres ruedas porque se presupone que el que aprende es una persona sana, sí, pero de poca edad, alguien que todavía tiene un futuro por delante, que está en su primer estadio de conocimiento de sí mismo y del mundo, algo que va a crecer, que va a desarrollarse, alguien que será y que puede hacer muchas cosas. Y es así lo que siente V que hay en su interior, escondido bajo la silla de ruedas.

La otra mitad de V, de W es el triciclo que aparece, es esta niña, esta hija de V, esta otra mitad que tanto buscaba y que se confunde cada vez más con sí misma: "Le dissi che ero felice di averla ritrovata, e la strinsi tra le braccia ed era vera, era la signorina Vu, amica mia, madre mia, mia sorella, mia sposa, e tutte le perdite e i dolori non avevano prodotto su di lei una sola ruga. Non aveva perso nulla, nessun vecchio o nuovo tiranno poteva portarle via la libertà, nessun fucile puntato, non avrei ascoltato i loro discorsi mai più. Perché sentivo che per ogni cosa che perdevo un'altra entrava in me, come nei movimenti del respiro" (p.36).

La búsqueda de la identidad no puede no ser difícil, dura, penosa, llena de trampas, de falsas puertas, de caminos cerrados. Pero hay que seguir buscando “vengono a prenderci, finché ci fermammo” (p.36), aunque cansados, sin dormir, aunque tengamos que renunciar a casi todo “con una valigia piccola, con le poche cose che non volevamo abbandonare” (p.36), pero de la mano de los amigos. Hay que subirse al triciclo, como dice el autor, y pedalear. Hay que asomarse al precipicio y continuar, como hace V: “Mi sporsi sull’orlo del cratere e dissi: Spero che non ci perderemo qui, ma ci rincontreremo ancora” (p.36)

MILAGRO MARTÍN CLAVIJO  
*Universidad de Oviedo*

