

CADERNO PEDAGÓXICO

Xardín suspenso

 centro
dramático
galego
SALONTEATRO

<http://blogs.xunta.es/xardinsuspenso> centrodramatico.org agadic.info

Dirección: Cándido Pazó

XARDÍN SUSPENSO

de Abel Neves

Escenografía e figurinismo: Carlos Alonso

Composición musical: Manuel Riveiro

Iluminación: Afonso Castro

Maquillaxe: Martina Cambeiro

CÉSAR CAMBEIRO ✦ MELANIA CRUZ
ROCÍO GONZÁLEZ ✦ LUISA MERELAS
SANTI ROMAY ✦ ANA SANTOS

AGADIC  Agencia Galega das
Industrias Culturais

 galicia



 XUNTA
DE GALICIA

 GOVERNO DE
PORTUGAL
SECRETARIE DE ESTADO
DA CULTURA

 TEATRO
NACIONAL
D. MARIA II

XUNTA DE GALICIA

Caderno pedagógico. Xardín suspenso

EDITA: Agadic. Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia

REALIZA: Afonso Becerra de Becerreá

DESEÑA: Trisquelia

CADERNO PEDAGÓGICO

XARDÍN SUSPENSO

AXENCIA GALEGA DAS INDUSTRIAS CULTURAIS
Santiago de Compostela, 2015



Contido

1. Claves da obra. Un xogo de enigmas	7
2. A cor das palabras	15
3. A sensorialidade no desenvolvemento dramático.	17
4. A (in)comunicación	19
5. A idealización, a ilusión, os sonhos	25
6. Lucía, Luncinda... e as inflexións da luz	27
7. Pisar o xardín ou andar polo ar?	31
8. Do persoal ao social	37
9. Os movementos invisibles	41
10. Os bicos	43
11. A promesa e o desenlace funesto	47
12. Ficha artística	61
13. Proposta de actividades didácticas e lúdicas arredor do universo de <i>Xardín</i> <i>suspenso</i>	63
13.1. Manifestacións plásticas e obxectuais das promesas de amor . . .	63
13.2. Manifestacións literarias e musicais das promesas de amor . . .	63



1. Claves da obra. Un xogo de enigmas

Desde o propio título ata a fábula, pasando polo emprego de múltiples símbolos e a creación de atmosferas desacougantes, *Xardín suspenso* é unha obra que nos introduce nun labirinto e nos propón un xogo de enigmas.

Trátase de estimular a nosa cooperación investigadora, detectivesca e reflexiva a partir da contemplación dunha paisaxe humana que, de súpeto, se atopa suspendida a causa dun suceso inexplicable que semella escapar da lóxica e do control das persoas (personaxes) implicadas.

A orixe de todos os enigmas atópase nesa «suspensión» propiciada polos abismos interiores, nesa zona neboenta entre o inconsciente e os sentimentos, alén da vontade.

A orixe de todos os enigmas áchase dentro de nós, aló no fondo dos fondos.



Velaí o «xardín suspenso», en oposición e íntima relación co «xardín das delicias», esoutra paisaxe pictórica de Hieronymus Bosch (O Bosco) que nos leva do Edén primeiro (na parte esquerda do tríptico) ao Inferno final (na dereita).

O Edén primeiro, o paraíso orixinal, está nas primeiras miradas da infancia, cando se comeza a configurar o mundo, cando a curiosidade nos empurra a ver e reparar en todo, a probar, a tocar, a morder... porque desexamos saber e coñecer empregando todos os nosos sentidos. Por iso os rapaces o observan todo cheos de expectación, queren tocalo todo, saborealo... O Edén primeiro tamén está nos

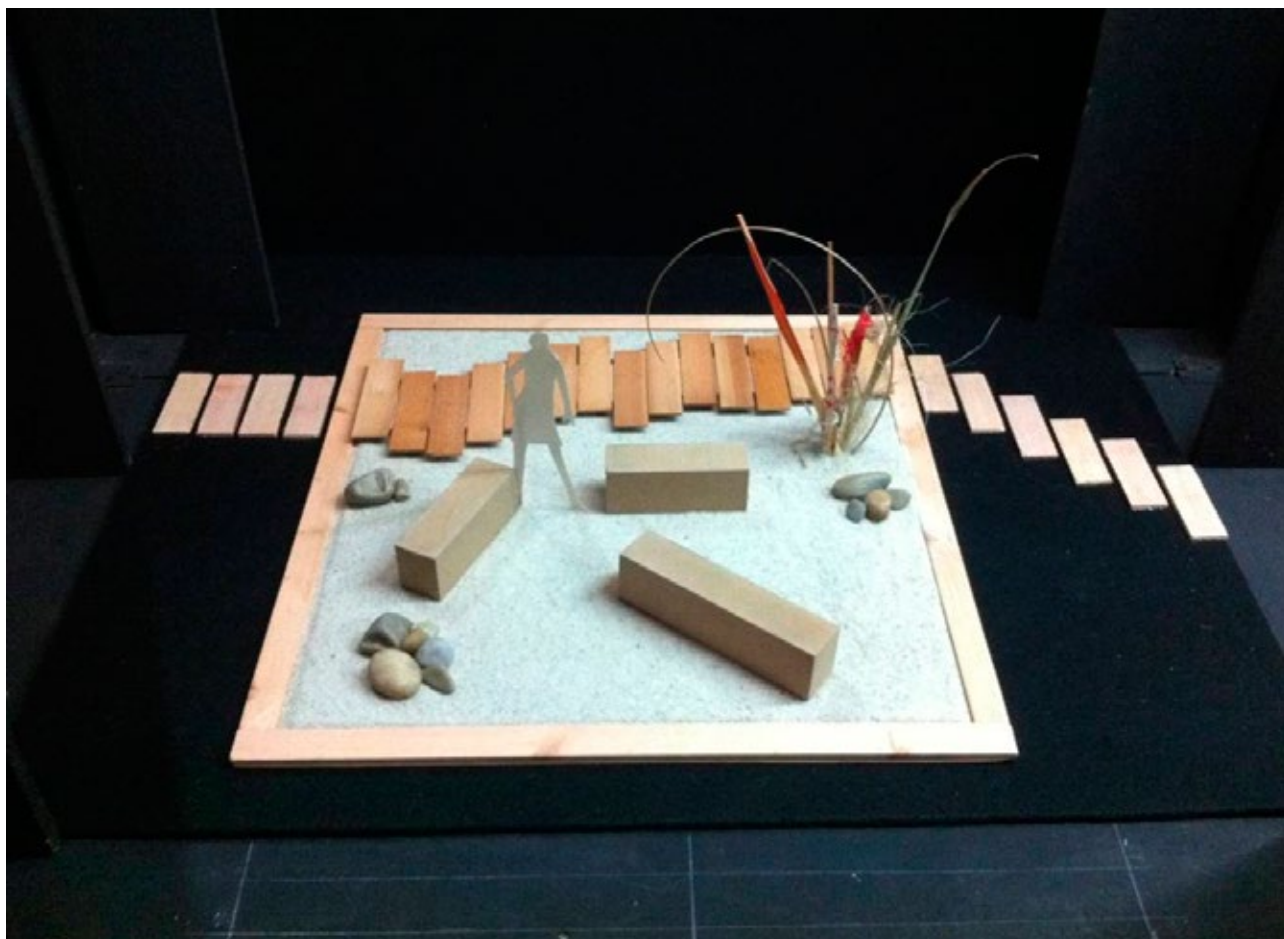


soños e nas promesas coas que selamos os nosos primeiros compromisos.

O *Xardín suspenso* de Abel Neves sitúanos, en oposición ao do tríptico pictórico e simbólico do Bosco, nun xardín zen, de estilo xaponés. Mentres o do Bosco aparece ategado de figuras e elementos, nunha especie de «horror vacui», o xardín zen caracterízase por unha tendencia ao baleiro, un espazo diáfano e minimalista composto principalmente de area ou grava e pedras ou rochas.

Dise que a area representa o mar, quizais por iso non se pode pisar; as rochas representan montañas e poden simbolizar o corazón ou a mente. Arredor das

© O *xardín das delicias* (ca. 1500-1505).
Hieronymus Bosch (O Bosco)



© Maqueta da escenografía de Carlos Alonso para *Xardín suspenso*

rochas angázase a area ou a grava en círculos que imitan as ondulacións do mar; no resto do xardín angázase en liñas paralelas á plataforma desde onde se contempla, xa que se trata, como no teatro, dun espazo dedicado á mirada e á contemplación.

A mirada e a contemplación como fontes de pracer e (auto)coñecemento, en conexión coa práctica da meditación que se afina nas sensacións inmanentes do «hic et nunc» (aquí e agora), consagrada á potencialidade do presente.

Segundo a filosofía budista trataríase de suspender as hipotecas de pasado e futuro, para arraizarnos no presente.

Nun escrito do Dalai Lama pódese ler: «There are only two days in the year that nothing can be done. One is called *yesterday* and the other is called *tomorrow*, so today is the right day to love, believe, do and mostly live.» (Hai dous días no ano nos que nada se pode facer. Un chámase *onte* e o outro chámase *mañá*, así que hoxe é o día mellor para amar, crer, facer e, sobre todo, vivir.)

A meditación é unha práctica que consiste, basicamente, en experimentar os beneficios da conexión co aquí e o agora minimizando as preocupacións, as tensións e ansiedades derivadas do recordo ou dos plans e obxectivos de futuro. Un afianzamento no corpo e na respiración, unha aceptación do momento presente afastada do sufrimento da resignación ou da angustia que promove a esperanza (quen espera desespera).

Velaí o conflito no que se ve inmersa a personaxe central desta obra, chamada Lucía, unha arquitecta de vinte e sete anos, que foi quen construíu o xardín no que se suspende a acción.

Lucía aínda vive na casa dos pais, Lucinda e Alberto, como case toda a moci-



dade de arestora, á que tanto lle custa independizarse, atopar un traballo acorde coa súa formación que lle permita saír da casa dos pais.

Nese ámbito é onde Lucía dispón o xardín zen. Un xardín minimalista, desprovisto de prantas e árbores, un xardín escenográfico que abeira esta obra ao denominado «teatro estático» ou simbolista, no que priman os movementos da ánima, as pulsións interiores, a creación de atmosferas.

Por iso en *Xardín suspenso* ten tanta relevancia a acción lumínica e sonora que envolve o espazo dese xardín seco ou xardín zen, para estimular a parte máis sensitiva e mobilizar as nosas enerxías internas a partir da temperatura e do cromatismo, a partir da acústica.

Ⓢ Escenografía de *Xardín suspenso* xa montada no escenario

Escena 1: Luz de fin da tarde. Escuro. Escena 2: Aínda coa luz acolledora do crepúsculo. Escuro. Escena 3: Hai tons da noite no crepúsculo e os personaxes aparecen agrupados, sentados ou de pé, «inmóviles, nunha posición case pictórica. [...] Miran o xardín, diante deles, cunha luz suave.» Escuro. Escena 4: Noite de luar no xardín. Escuro. Escena 5: Vai rompendo o día até se facer mañá. Escuro. Escena 6: A luz sobe. Día. Escuro. Escena 7: A luz camiña cara ao crepúsculo. Escena 8: Crepúsculo. Escuro. Escena 9: Ambiente nocturno. Escuro. Escena 10: Luz. Día, mañá. Escuro. Escena 11: A luz sobe e, ao final, baixa. Escena 12: A luz sobe. Os personaxes fican «inmóviles, nun “cadro de xardín”. [...] Miran ao... vacío. [...] Todos cristalizan. A luz baixa, lentamente», mentres se escoita zoar o vento. Escuro final.



© Abel Neves

No ámbito sonoro altermase o ruído que fai un veciño co trade eléctrico a perforar paredes, nunha simboloxía que remite ao buraco no que se van metendo os personaxes, xirando, como aneis mariños arredor das rochas nas que baten, en torno ao personaxe central de Lucía.

Tamén o son de paxaros gravados porque no xardín non hai árbores con pólas nas que pousarse, nin herbas e grans que atraían aos paxaros reais. A metonimia sonora de paxaros que se oe de xeito intermitente, na busca dunha paz que lles axude aos personaxes a saír do buraco no que se achan afundidos.

Os silencios, como eses baleiros entre o son articulado das palabras coas que os personaxes intentan entender a situación trágica que paira por enriba deles. Ou os murmurios inaudibles que saen dos labios de Lucía nos momentos próximos ao desfalecemento.

E coroando a obra, o zoar do vento e o sopro co que se espáren as cinsas.

Aquel po namorado do amor constante máis aló da morte que cantou Francisco de Quevedo e que pode resumir parte dos segredos que se agochan neste *Xardín suspenso* de Abel Neves.

[...] su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

Segredos que teñen que ver coas promesas de amor que creban e precipitan a catástrofe nesta peza.

A raíz do toxo verde é moi mala de arrincare,
os amoriños primeiros son moi malos de olvidare.

No xogo de enigmas que se tece neste *Xardín suspenso* hai un equilibrio entre a intriga derivada da evolución da fábula, por unha banda, e o estatismo contemplativo e o simbolismo das atmosferas e dos elementos escénicos (verbais, coreográficos, obxectuais e espaciais), pola outra.

Entre o «drama estático» de Pessoa ou o «drama simbolista» de Maeterlinck, que conxugan un xeito lírico de traxedia, o *Xardín suspenso* de Abel Neves flota pendurado nos abismos que nos constitúen.

E o enigma da historia que nos propón acabará por descubriarnos algunhas cousas de nós mesmas/os e hao facer con ese tremer que suscita a experiencia do teatro, onde todo vibra diante de nós, de xeito visible ou invisible.





2. A cor das palabras

1. Entrada da nébeda

MARIANA. [...] Eu entusiasmábame sempre con aquela maneira que tiña de gustar das cousas, de falar delas. Estimulaba a intelixencia. El dicía o que fose a propósito de calquera cousa e eu sentía como a intelixencia me estalaba de pracer. Seguro que non sabes o que é iso, que a intelixencia che estale de pracer. Teu pai falaba coma ninguén. Encantáballe falar. Abría as palabras, facía que delas saísen cousas inesperadas. Sabía darlles a cor que teñen cando se din con gusto. Xa non hai aquel pracer de falar, iso é o que pasa, e escondemos ese colorido que hai nas palabras, mesmo naquelas que ás veces son difíciles de oír por feas ou ásperas. Se soubésemos estar atentos e escollésemos as mellores palabras para o que queremos dicir, mellor non sería. Pero haiche moita présa no mundo, moita présa. [...]

Non vale con gustar de algo, cómpre saber expresar e poñer en palabras o gusto para que se multiplique e floreza.

O teatro emprega a acción verbal buscándolles a cor e o corazón ás palabras, ao que corre por debaixo delas e ao que se asoma nos silencios entremedias, nas suspensións... nas interrupcións, nos solapamentos de palabras, no murmurio, no berro, na interxección... O teatro toma as palabras e fai que nos toquen porque lles dá tempo e espazo, dálles corpo.

Esta obra busca esa alquimia que anime enriba do palco as liñas deseñadas por Abel Neves. Velaí o traballo que está a facer Cándido Pazó co elenco actoral e co equipo artístico no CDG.

Como podemos observar, xa no mesmo inicio de *Xardín suspenso*, faise mención do pracer que proporciona a intelixencia. O pracer da elocuencia.

O teatro como espazo privilexiado da expresión máis elocuente: da palabra que colle corpo e se volve sedutora.

«A intelixencia a estalar de pracer» cando as palabras se abren e delas sae o inesperado.

A sinestesia da boa escrita dramática consiste en atoparlle a cor, o sabor, o tacto... á palabra.

Para que a palabra guste necesita ter cor.



3. A sensorialidade no desenvolvemento dramático

1. Entrada da nébeda

MARIANA. É curioso... non vai frío. De mañá está o tempo así como húmido, mais con sol. Á sombra vai fresco, e logo está o vento... Non se sabe como te has vestir.

O teatro en xeral, e a dramaturxia de Abel Neves en particular, adoita traballar coas sensacións físicas para conectar con estados anímicos e emocionais, incluso con certas ideas que se poden vincular a esas sensacións físicas. Por exemplo, o frío encóllenos, pode entristecernos se non temos con que quecer, pode remitirnos a unha certa idea de desolación ou mesmo de soidade.

A importancia da climatoloxía ambiental nas atmosferas que envolven as relacións humanas van inducíndonos a algúns aspectos do conflito dramático.

A luz da tarde e o frío no comezo de *Xardín suspenso*, na presentación, xa supoñen, en por si, un adianto, un mecanismo de preparación respecto ao desenlace da peza.

Cómpre reflexionar sobre como a luz, o vento, o frío, a climatoloxía e a paisaxe inflúen nos nosos estados anímicos a través da sensorialidade.

Cómpre reflexionar sobre como unha sensación física pode producir unha emoción ou un conxunto de emocións que alteren a nosa percepción e mesmo as nosas decisións.

1. Entrada da nébeda

MARIANA. Vós, todos. A todos vos viña ben oír máis música. Oír, comprendes? Fechar a boca e abrir os oídos todo o que dean. Abrir... abrir... abrir... deixar entrar os sons. Unha preguntíña, meu fillo: a día de hoxe, cantas veces te paraches a oír? Sentar, como eu estou agora, e simplemente iso, oír... sen pensar en máis nada. Oír... É tan necesario saber oír. (Pausa. Alberto senta.) Hai xente que nin se dá conta de que aínda hai árbores e que nas árbores hai paxaros e que os paxaros cantan. E as follas! Dime, sinceramente: algunha vez te sentaches como agora, só para oír calquera cousa? (Breve pausa.) Se oímos ben, respiramos mellor.

Velaquí unha reivindicación da importancia de redescubrir os sentidos. Unha busca da sensibilización perdida nas urxencias do cotiá.

A comunicación sensorial, alén do pensamento ou de calquera comenencia ou instrumentalización.

Escoitar por escoitar.

Gozar da escoita sen condicións.

«Se oímos ben, respiramos mellor.»

Mindfulness ou conciencia plena no aquí e agora, afincada na propiocepción

das sensacións, na respiración, na escoita, sen estarmos hipotecadas/os por ansias e proxectos ou penduradas/os dos recordos do pasado.

O teatro, malia a todas as evocacións que poida xerar, é a arte da acción aquí e agora, nese presente compartido das actrices, actores, espectadoras e espectadores. Nesa confluencia é onde ten lugar o acto teatral.

Calquera xogo, incluso o xogo artístico do teatro, require desa dispoñibilidade, desa concentración arraizada no aquí e agora.



4. A (in)comunicación

1. Entrada da nébeda

ALBERTO. Sempre estás a cambiar de tema.

MARIANA. Que eu cambio de tema?

ALBERTO. Cambias, si.

MARIANA. Es ti que te pos nervioso se falamos moito tempo do mesmo tema.

ALBERTO. Viñamos falando do xardín e de repente saltaches para ópera.

Cambiar de tema, cambiar de asunto. Débese ao desacougo entre nai e fillo? Débese ao desacougo que xera ese xardín aparentemente ermo, pero que fai emerxer aquilo que se atopa soterrado nas consciencias dos personaxes?

Ou trátase, máis ben, dunha falta de concentración e de profundización na comunicación entre pais e fillos? Un xeito de fuxir?

A comunicación entre os personaxes na dramaturxia de Abel Neves revélase como un medio fráxil que non acaba de contribuír a un verdadeiro ou satisfactorio intercambio. Isto entronca, dalgún xeito, con esa xeira da incomunicación, tan abordada polo teatro contemporáneo e que se pode declinar de infinitas maneiras.

En todo caso, as obras de teatro que empregan a forma dialóxica como base ou matriz da acción, ou sexa, o intercambio verbal entre os personaxes, cando se enfrontan ao ámbito da incomunicación xa están ficando de pleno na cerna dun dos conflitos principais do ser humano: a necesidade de entendérmonos nas relacións enormemente dinámicas das que necesitamos para existir, para gozar dunha certa saúde.

Cando nos pasa algo e non sabemos o que é, comezamos a preocuparnos. Tamén cando vemos que lle pasa algo a algún ser querido, entón comezamos a indagar e a buscar, necesitamos falar, necesitamos atopar a lóxica. E «lóxica» vén de «logos» e «logos» é un termo de orixe grega que vén a significar «palabra». Velaí as cualidades terapéuticas da palabra. En canto achamos a palabra que define aquilo que nos pasa, entón semella que comezamos a acougar e a estar máis tranquilas/os.

Veremos, en *Xardín suspenso*, como tamén se produce unha «suspensión» e un «suspense» respecto ao que lle acontece á personaxe principal, Lucía, en torno á que xira a acción da obra.

A avoa, a nai, o pai, aproxímanse e intentarán establecer un diálogo prospectivo que os leve a coñecer as causas que somen a Lucía nese estado no que se acha.

E non se trata de que as palabras consigan desvelar os misterios da vida. Non. Os verdadeiros misterios da vida, o amor entre eles, resultan moi difíciles de describir, diagnosticar ou explicar mediante palabras, a menos que empreguemos as transgresións máxicas das que se serve a poesía, a través dos tropos e figuras retóricas, a través do ritmo e da musicalidade, a través da textura e da alteración



normativa, pragmática, informativa e cotiá do uso das palabras.

Nesta obra de teatro habemos atopar algúns deses procedementos que nos axudan a alumar as zonas escuras diso intanxible e inefable que algunhas persoas denominan «alma».

Un dos clímax que sosteñen a estrutura de tensións rítmicas da obra acontece ao final da escena «3. Nós os sen pecado», xusto despois de que teña lugar o punto de xiro ou «peripecia» que propicia a «anagnórise» ou revelación de que Mateo vai casar dentro dun mes con Paula, rompendo así a súa promesa secreta de amor con Lucía.

Neste momento crucial da obra imos atoparnos cunha secuencia de acción entre Alberto (o pai) e Lucía (a filla) que pon de manifesto as dificultades de comunicación e de entendemento no seo da familia.

Trátase dunha pequena escena contida dentro da escena 3 que segue unha estrutura de conflito dramático apoiada na contraposición protagonista/antagonista.

Imos observar, aquí, como Alberto, o pai, desexa averiguar que lle pasa á súa filla Lucía. Necesita saber por que se atopa nese estado de postración, por que non está alegre nin celebra a inauguración do seu xardín e o anuncio de casamento de Mateo, que vén sendo como un membro máis da súa familia.

Imos observar as estratexias de acción de Alberto, o pai, para presionar á súa filla na busca de que ela lle conte que é o que lle pasa.

E imos decatarnos do difícil que resulta, ás veces, falar ou exteriorizar aquilo que nos roe por dentro, aínda que sexa ante os nosos seres queridos.

ALBERTO. Queres falar? *(Ela nega coa cabeza.)* Estamos felices, é verdade.

Pensas que non debiamos estar felices, é iso? Pensas que non temos



dereito de estarmos ben coas persoas que queremos? A ti que che pasa? *(Ela non responde.)* [...] Fuches educada para responder cando se che pregunta. Xa non es ningunha cría. Queres facer o favor de responder!

LUCÍA. Non quero falar diso. Vale?

ALBERTO. Non, non vale. Quero que me respondas. *(Ela non reacciona. Sempre mirándoa en fite, Alberto entra lentamente no xardín, pisando a area.)*

LUCÍA. Sae de aí!

ALBERTO. Queres responder?

LUCÍA. *(Alto.)* Sae de aí!

ALBERTO. Queres responder?

LUCÍA. Queres saír de aí? *(Berrando.)* Que saias de aí, cona!

ALBERTO. *(Andando sobre a area.)* Non me parece ben que me berres desa maneira, Lucía. Nin a mín nin a ninguén.

LUCÍA. *(No seu ton normal e tapando o rostro coas mans.)* Por favor, papá, sae de aí... non me obrigues a berrar... a ver se o entendes... non me obrigues a berrar.

ALBERTO. Pero que che pasa, Lucía? Só quero saber que che pasa?

LUCÍA. Sae de aí... por favor...

ALBERTO. Responde, só quero que respondas.

LUCÍA. Sae de aí.

ALBERTO. Falas comigo se saio de aquí? *(Ela non responde.)* Falas? *(Ela di que si coa cabeza. Alberto sae do xardín e achégase a ela. Abrázaa e ela déixase abrazar. Bruscamente, Lucía apártase dos brazos do pai e sae. Alberto mira arredor. Entra no xardín e vai sentar na area, recostándose nunha pedra. Pouco despois entra Lucinda.)*



LUCINDA. Lucía saíu da casa a todo correr. Que pasou?

ALBERTO. E eu que sei o que pasou! Non o sei.

LUCINDA. Pisaches o xardín. (*Lucinda entra no xardín.*) Hai cousas que me gustaría entender. Eu fago o esforzo pero... non entendo. [...]

Coa entrada de Lucinda, a nai de Lucía, constátase esa falta de entendemento que, malia ao amor materno e paterno, separa os proxenitores da súa filla.

Nin as estratexias de recorrer á autoridade paterna, nin a chantaxe invadindo o xardín, despois de que a propia Lucía lles fixera saber que ese tipo de xardín non estaba feito para ser pisado senón para ser contemplado, nin os rogos e o abrazo acadan a consecución do obxectivo que perseguía Alberto, o pai, de comprender e axudar á súa filla Lucía. Algo que irá «in crescendo» ao longo do que resta da obra.

Cómpre sinalar tamén ese nivel simbólico que adquire o espazo do xardín zen respecto ao núcleo do conflito que latexa na peza.

Aquí, ese nivel simbólico do espazo no que se desenvolve a acción recolle a imaxe e a emoción dunha forma superior de realidade que semella escapar dos parámetros lóxicos e racionais e, por tanto, da súa manifestación a través do diálogo dos personaxes.

Tamén resulta patente a articulación de liñas de forza contrapostas en función da territorialidade, asociando o xardín zen a ese espazo interior da persoa, neste caso de Lucía. Un espazo ao que non se pode acceder pola forza nin desde premisas baseadas nunha comenencia instrumentalizada, ou sexa: non ten que ver con aquilo que nos dita a razón ou o denominado *sentido común*.

Xardín suspenso, como o seu propio título implica, vainos levar cara aos terreos alén do «normal», alén do «ordinario»... para recuncarmos nunha zona

extraordinaria, de reminiscencias míticas, como as daquelas historias exemplares primixenias que foron adaptadas para o teatro por Esquilo, Sófocles e Eurípides nos comezos da dramaturxia occidental.

Un xardín non é unha leira na que se sementen prantas ou árbores cunha finalidade rendible ou para adquirir un proveito material. Trátase, pola contra, dun lugar para o recreo, para o goce e o esparcemento, para o relax... para o amor.

O amor ten máis que ver, desde unha perspectiva humanística, co ideal dun intercambio desinteresado, en certo modo altruísta, coa busca da comunión con outra persoa, cun compartir íntimo e gozoso que nos afaste da dor e da soidade.

Certamente, esa idea do amor vai chocar coa realidade e as súas miserias. Os erros, os equívocos, os malentendidos, as diversas formas do medo, o desgaste, a desilusión... que tamén cómpre aceptarmos.

Crece, dalgunha maneira, implica aceptar e saber incorporar as decepcións, implica aprender dos erros e ensanchar a nosa tolerancia ao fracaso. Tamén saber ceder e facer concesións.

Só as heroínas e os heroes das traxedias se manteñen inflexibles respecto ás súas conviccións e aos valores que ostentan, por iso rematan mal, por iso as súas historias resolven de xeito funesto.

Lucía ten algo de heroína ou de personaxe de traxedia. Ben podería representar a constancia inflexible en relación a aquela vella promesa de amor que selara con Mateo na infancia. Lucía ben podería ser unha personaxe arquetipo da constancia e fidelidade, como aquel príncipe da traxedia *El príncipe constante* de Pedro Calderón de la Barca.

Sen dúbida, esa actitude de fidelidade absoluta aos ideais, a un soño ou a unha promesa de amor vai dificultar a comunicación nun mundo no que é mes-ter adaptarse e readaptarse continuamente aos bandazos da vida e ás mil e unha continxencias que se nos presentan.



5. A idealización, a ilusión, os sonhos

2. Saída da nébeda

ALBERTO. A ver, a ver... Vale que fuches ti a fixo o xardín, a que o idea-ches e tal, pero a casa é de todos. Non ten sentido que...

O choque da idealización, neste caso dun xardín zen, fronte aos usos cotiás e á realidade que non sempre está á altura dos sonhos vai ser, como se sente e intúe, un dos centros neuráxicos desta obra.

Cara ao final do cadro «3. Nós os sen pecado», Lucinda, a nai de Lucía, reflexiona:

ALBERTO. De vez en cando colle unhas rabechas que non hai quen as entenda. Parece unha cría.

LUCINDA. Pois si. Creo que inda non perdeu a inxenuidade. Iso é bo... é malo... non cho sei. [...]

Os pais pensan que Lucía non perdeu a inxenuidade, que segue a ser como unha cativa.

Aquí amósase outro conflito temático relacionado co feito de valorar a idade adulta e a perda desa primeira mirada da infancia.

Un pouco máis adiante, xa no peche do cadro terceiro, volvemos atopar eses pensamentos arredor da utilidade e a inutilidade en concordancia co gusto. Un asunto certamente controvertido nos tempos que corren, onde case todo parece mediatizado pola súa produtividade e rendibilidade económica, desde a adquisición de coñecementos e o enfoque da educación e da formación ata esa lousa que considera as artes escénicas unha industria.

ALBERTO. Podo aceptar que o patio acabase así, e mesmo pode chegar a gustarme, pero, para ser sincero, creo que se converteu nunha cousa totalmente inútil.

MARIANA. E non será diso do que estamos precisando todos, de cousas inútiles?



6. Lucía, Lucinda... e as inflexións da luz

A incidencia simbólica da acción lumínica vai graduando o desenvolvemento dunha historia que semella centrarse arredor de Lucía.

Podemos establecer, por tanto, unha certa analoxía entre as gradacións e inflexións da luz respecto aos estados de ánimo da protagonista.

Fixémonos como en case todos os inicios das escenas, Abel Neves, comeza por sinalar aspectos relacionados coa luz:

1. Entrada da nébeda

Luz de fin da tarde. [...]

2. Saída da nébeda

Aínda coa luz acolledora do crepúsculo. [...]

3. Nós sen pecado

Hai tons da noite no crepúsculo. [...], inmóbiles, nunha posición case pictórica. Transcorre algún tempo. Miran o xardín, diante deles, cunha luz suave.

4. O riso do pescador

Noite e luar no xardín. Lucía entra. Senta contemplativa. [...]

5. Pomar e xardín

Vai rompendo o día até se facer mañá. [...]

6. Humor e morte

A luz sobe. Día. [...].

7. Liberdade de máis

[...] A luz camiña cara ao crepúsculo.

8. Vésperas

Crepúsculo. [...]

9. Nocturno

Sempre os paxaros. Ambiente nocturno. [...]

10. Primeiro final: Lucía non come a papa

Luz. Día, mañá, sen paxaros. [...]

11. Segundo final: O cinerario

A luz sobe. [...] Mariana érguese e achégase a Lucinda. Colle o cinerario. Mete unha man, que saca chea de cinzas e sopra nelas, espallán-

doas. Un vento sutil, que non se sente, invade o xardín, axitando os lenzos. [...]

12. Terceiro final: A vida continúa

A luz sobe. Aínda os paxaros. Mariana, Lucinda, Alberto, Paula e Mateo están inmóbiles, nun «cadro de xardín», semellante á composición case pictórica de «Nós sen pecado», na escena 3. [...]

A elocuencia da proxémica e das posicións que ocupan os personaxes no espazo adopta composicións «case pictóricas».

En Abel Neves hai unha escrita do espazo que busca unha lectura visual.

Non se trata, nesta dramaturxia, da captación do que se di, senón tamén do que se ve.

A inscrición do discurso visual na obra mestúrase, en didascalias, integrado co discurso verbal.

A *inmovilidade* á que, ás veces, se fai alusión, así como a súa creba, fai que asome un ton do nomeado *teatro estático* ou *teatro simbolista* de Fernando Pessoa. Hai momentos de *inmovilidade* que piden de nós unha recepción contemplativa que se deixe imbuír polas atmosferas plásticas para capturar os movementos anímicos, eses que non son explícitos.







7. Pisar o xardín ou andar polo ar?

3. Nós sen pecado

LUCINDA. (*A Lucía, quebrando o inmovilismo da composición.*) É bonito, o xardín é bonito. Mira, aínda fuches quen de facer algo como é debido. Non esperaba algo así. Estou moi contenta. Estamos todos contentos, a que si? Grazas. Xa podemos andar por el? Vou pisar. Podo? (*Breve pausa. Lucinda entra no xardín, andando sobre a area.*) Eu creo que xa podemos todos. Veña, vai, non tería sentido termos un xardín e non podermos desfrutalo. (*Entran todos no xardín.*)

Para todos os personaxes, excepto para Lucía, que é a autora dese xardín zen, gozar do xardín implica pisalo, andar por el.

No entanto, Lucía dispón o xardín como un espazo para gozar desde a contemplación.

Trátase dun lugar abeirado a eses sitios máxicos que piden de nós unha transformación.

Quizais este *Xardín suspenso* non sexa máis que o símbolo do espazo do teatro, onde as espectadoras e espectadores non precisan pisar o escenario para entrar nel, non precisan pisar o escenario para que se dea unha comunicación fonda e incluso unha transformación.

Na mesma escena asistimos á constatación, feita por Mariana, a avoa de Lucía, de que o tempo non pasa. Trátase, seguramente, dunha sensación producida polo xardín, que suspende o tempo igual que a protagonista que o trazou, Lucía, tamén fica suspendida naquela promesa de infancia na que Mateo lle xurara que nunca se ía separar dela.

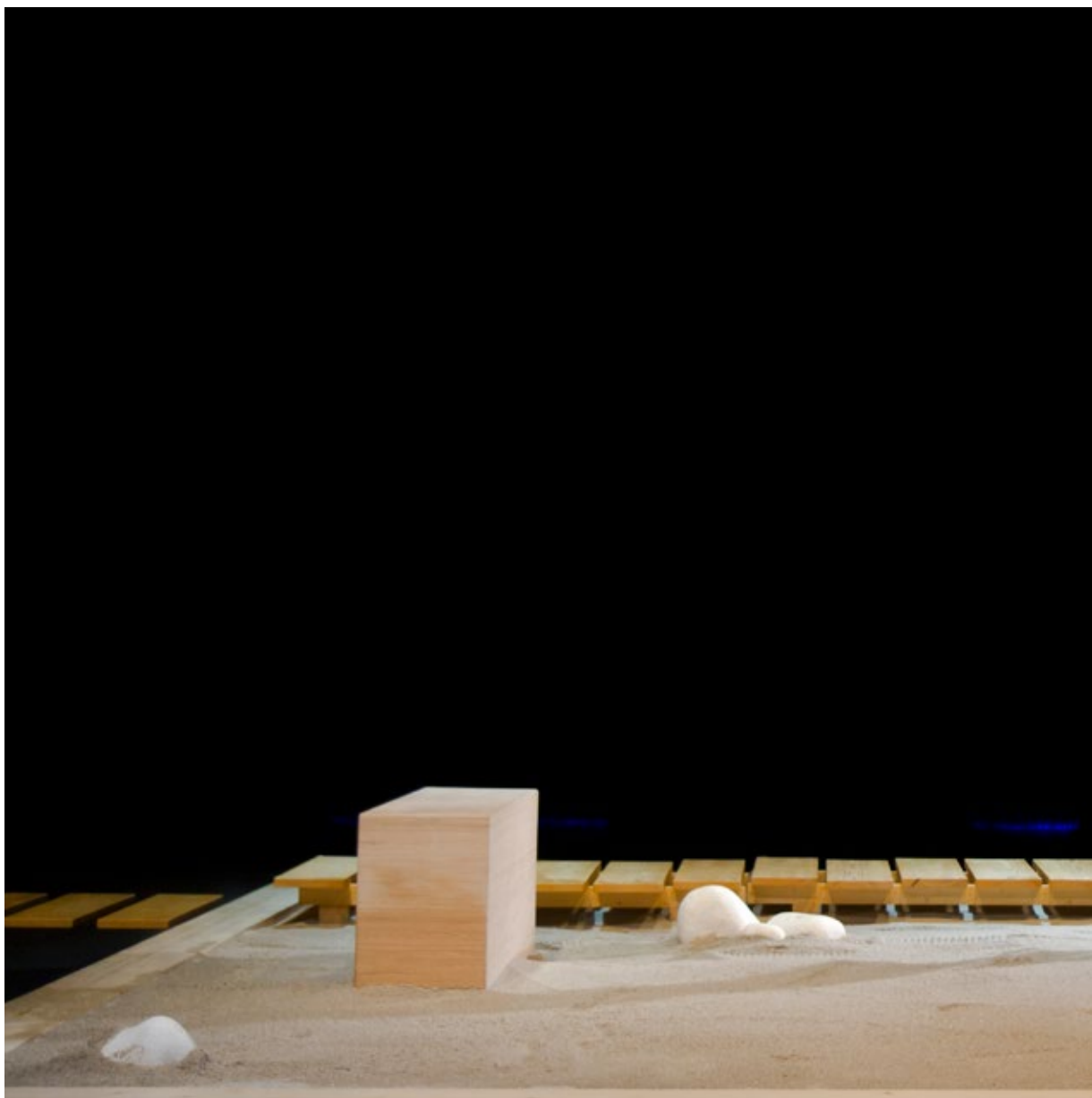
A detención do transcurso do tempo oponse á progresión ou desenvolvemento lóxico da acción, dentro dos canons da forma dramática, e presupón unha poética teatral tendente ao simbolismo ou a unha certa ritualización do drama.

Isto acabará por conferirlle unha aura haxiográfica á obra. Incluso podemos relacionala coa estrutura do «drama en estacións» expresionista ou do «auto sacramental» medieval, nos que se dispoñían diferentes cadros ou escenas contiguas nas que asistimos a unha especie de «via crucis» no que un protagonista se confronta a diversas situacións agresivas ata a súa aniquilación.

Non obstante, volvamos a esa sensación de empozamento da acción.

MARIANA. (*Mirando arredor*) Aquí parece que o tempo non pasa. Síntome ben.

LUCINDA. (*Abrazando a Mariana.*) [...] Este xardín é tan agradable. (*A Lucía.*) E mira, non podíamos pór uns paxariños cantando? (*Lucía non responde*) Hai quen os pon. Poñen nas árbores uns altosfalantes escondidos entre as follas e séntense os paxaros, gravados, claro. E iso atrae a moitos paxaros de verdade. E mestúranse os sons. Non se podía facer algo así aquí?



LUCÍA. Tí vesme cara de paxareira?

LUCINDA. E logo? Unha arquitecta non pode gustar dos paxaros?

Lucía é arquitecta. Curiosamente, nesta obra, o espazo non se viste con sofisticados dispositivos escenográficos, senón que se ispe facéndoo propicio aos movementos da ánima.

Neste senso a dimensión espacial, por veces, parece abolir a dimensión temporal.

En calquera obra de arte a tensión rítmica que fai abrollar a beleza e o movemento depende de mecanismos de contraste que ocasionen un xogo de contrapesos e equilibrios.

Así, por exemplo, no marco que establece a situación dentro do xardín e nos seus arredores, na extraescena, atopamos o contrapunto cómico que introducen outros personaxes como pode ser o de Lucinda, a nai de Lucía, quen manifesta despreocupadamente que a intención de Alberto, do pai, era a de facer unha horta de cogombros no lugar no que a súa filla acabou por construír un xardín zen.



LUCINDA. Mellor brindarmos primeiro por este xardín encantador. Antes isto era unha pobreza. Foi unha idea fantástica, Lucía. Se non fose por ti, teu pai había de seguir porfiando nesa teima súa da horta, cos seus cogombros e todo iso.

ALBERTO. Que horta, ho! A idea é que fose tamén un xardín. Xa tiña os trebellos comprados. Pero teño que dicir que estou moi satisfeito coa túa obra, Lucía. E hai un detalle moi interesante en todo isto. Non sei se reparastes nel. *(Pausa. Seguindo o impulso de Alberto todos, menos Lucía, observan o xardín.)* Ninguén se dá conta? Non imos gastar auga!

Por outra banda, o exotismo dese xardín, co seu aspecto austero, exento de elementos superfluos ou que poidan entreter os sentidos, posúe unha contención que ben podería erixirse nunha analoxía respecto a ese estado no que Lucía se interna nesta obra.

Trátase, por tanto, dun terreo esvaradío ou no que non se pode facer pé.

Da mesma maneira, o resto de personaxes da peza, aínda que o intentan, non



acaban de acomodarse a ese xardín zen. Un espazo extraño, incluso insólito e extravagante. A todos eles cústalles entender a filosofía que envolve ese tipo de xardín, igual que non acaban de entender a Lucía.

Lucía encarnaría, desde este punto de vista, o arquetipo do cripticismo e da rebeldía adolescente, aínda que xa teña unha idade duns vinte e sete anos.

LUCINDA. (*Mudando o ton.*) Propoño que pasemos á sala. Está refrescando. (*Sorrindo e tratando de bromear.*) Xa que non se pode andar libremente polo xardín...

LUCÍA. (*Brusca.*) Isto non é para andar! Non é ningún hipódromo. É tan difícil de entender?

ALBERTO. Lucía, non sabiamos que ías facer un xardín polo que non se pode andar. [...]

Neste xardín os personaxes borran as súas pegadas físicas da area co rodo. Estamos ante un recinto onde as únicas pegadas son aquelas que non se ven, pero que se senten e inflúen de xeito determinante nas persoas.



Escoitemos e visualicemos na nosa imaxinación o seguinte fragmento que pecha o cadro terceiro:

MARIANA. [...] Deberíades respectar a vontade de Lucía. O xardín non é para pisar nel, polo menos mentres ela non diga que se pode. *(Vai na dirección onde está o rodo e cólleo. Alberto e Lucinda levántanse.)*

[...]

MARIANA. De nena tiveron un rodo parecido a este, máis pequeno, para tirar a borralla do forno. Miña nai deixábame mexer no lume. *(Alberto e Lucinda saen do xardín mentres Mariana entra e alisa a area. Finalmente sae, borrando tamén as súas pegadas. Entrega o utensilio a Alberto, que o vai gardar.)*



8. Do persoal ao social

No encontro que o teatro propicia case sempre vai, máis ou menos implícito, un certo carácter assembleario, non de balde o teatro é un acto público. Estamos ante unha arte que xunta ás persoas dunha colectividade e lles propón un xogo no que se implican emocións, como nos deportes máis espectaculares, pero tamén pensamentos que poden inducirnos á reflexión e incluso ao cambio.

Xardín suspenso, como obra teatral, inclúe entre os parámetros da acción que diseña o texto ese carácter que volve social e político o persoal ao revelalo enriba do escenario.

As actitudes dos personaxes e as súas reaccións ante os conflitos nos que se ven involucrados reflicten algunhas das maneiras e mecanismos que os seres humanos empregamos na dialéctica cotiá das relacións.

Por suposto, esa especie de folga de fame que emprende a personaxe central de Lucía, cando descobre que Mateo rompeu a súa promesa de amor con ela para casar con Paula, sitúanos ante unha actitude ou reacción alarmante e conmovedora que podemos interpretar de diferentes xeitos, dentro dun abano de posibilidades. Por exemplo: cando rompen as ilusións ou creban os sonhos que lle daban sentido á vida, esta parece perder a importancia. Ata que punto unha forte decepción vital pode levarnos a adoptar actitudes suicidas ou autoaniquiladoras? Ata que punto o idealismo (marcarse ideais) non supón unha condena ou unha enaxenación respecto ao día a día e a materialidade cotiá?

Sen dúbida, a actitude persoal de Lucía ante o conflito do desamor, ou máis concretamente da promesa de amor incumplida por parte de Mateo, estende unha reflexión complexa, de alcance filosófico, arredor dos beneficios e prexuízos de idealizar calquera relación humana. Ademais tamén entra en xogo o papel da sociedade respecto a unha persoa que, de súpeto, asuma unha actitude suicida ou de autolesión.

En *Xardín suspenso* ficamos certamente suspendidos de todos os intentos que os pais Alberto e Lucinda, a avoa Mariana, o amigo-amado Mateo e a noiva deste, Paula, fan para axudarlle a saír da tobeira a Lucía, sen conseguilo.

A obra sitúanos, pois, ante un abismo ao que nos asoma e no que nos deixa suspendidos.

Aí a vida é ese xardín daquel paraíso perdido lendario, que agocha zonas escuras ineludibles e difíciles de comprender.

Ese cóctel, o do paraíso perdido (da infancia, quizais, das primeiras promesas e dos primeiros namoros) acaba por orixinar «melancolía».

Entre sentimento e temperamento, a melancolía implica unha certa suspensión respecto á realidade circundante, para dirixir a mirada cara ao interior, cara ao pensamento e cara ás inmensidades misteriosas do ser.

Velaí o gravado alegórico do pintor renacentista Alberto Durero titulado «Melancolía I», no que unha especie de anxo feminino e alado permanece ensimesmado, rodeado de elementos simbólicos, moitos deles relacionados coa xeometría e a arquitectura.



© Melancolía I (1514). Alberto Durero

Dáse a casualidade de que Lucía é unha moza arquitecta e que deseña un xardín zen, no que predomina unha certa concepción xeométrica e minimalista, ademais desa función ligada á contemplación, á meditación.

Abel Neves dispón, xa que logo, unha atmosfera na que a melancolía ten un peso específico e a historia énchese de tons alegóricos.

No entanto, a articulación do persoal cara ao social ou político tamén se pode apreciar nas actitudes de Lucinda respecto á prometida de Mateo, Paula.

Nun momento do diálogo da escena «3. Nós sen pecado» imos atopar a seguinte contraposición entre as expectativas de Lucinda e a actitude e as reaccións de Paula, que van poñer en evidencia un asunto de plena actualidade e transcendencia social e política:

LUCINDA. (A Mariana.) Paula está investigando na área da bioloxía.

PAULA. Agora traballo nunha librería.

LUCINDA. Pois Mateo díxome que estiveras en Londres facendo unha especialización.

PAULA. Fun de paseo. Gústame Londres. Especialiceime na limpeza de casas.

LUCINDA. É unha cidade encantadora.

MARIANA. O meu marido adoraba o Convent Garden... a Royal Opera House. Nunca máis volvín por alá. Como está todo aquilo?

PAULA. Segue igual, supoño. Londres é Londres. Cos psicópatas de sempre.

LUCINDA. Entón estás a traballar nunha librería, non é?

PAULA. É, si.

LUCINDA. E que fas, se non é moito preguntar?

PAULA. Cando alguén quere comprar un libro, tírolle a etiqueta que ten pegada no interior, rexistro o prezo, o cliente paga e eu doulle o libro. Ás veces métollo nunha bolsiña.

MARIANA. Perdoa... daquela cambiaches a bioloxía polo mostrador dunha librería?

PAULA. Tamén traballei nunha lavandaría. E nunha tenda de flores. En Londres fixen cousas moi diversas, pero especialiceime na limpeza de casas. Encántame limpar casas. Traballas, cobras e non tes que pensar moito.

Fronte á Lucía idealista, romántica, melancólica, pensativa, ensimesmada... achamos a Paula, a noiva de Mateo, pragmática e, incluso, prosaica.

Paula representa unha visión do mundo anti-idealista. Os sonhos e os contos de fadas parecen non ir con ela nin co seu talante.

Esta actitude vital contrasta plenamente coa de Lucía para xerar unha tensión temática e, por suposto, dramática. Temática, no que atinxe ao mundo das ideas e das perspectivas arredor da existencia. Dramática, no que atinxe ao vector actancial de antagonista que ocupa Paula respecto a Lucía. Non esquezamos que Paula é a rapaza pola cal Mateo rompe a súa vella promesa de amor con Lucía. Unha ruptura que podería significar un paso, por parte de Mateo, cara á idade adulta, ao desprenderse daquilo que o enlazaba a un amor de adolescencia e todo o que iso poida supoñer.

Asemade, no fragmento de diálogo que acabamos de reproducir entre Lucinda, Paula e Mariana, resulta flagrante a emerxencia do tema social da mocidade cunha alta formación académica que, polas deficiencias estruturais e políticas do país, vese abocada a emigrar e a traballar en calquera outro oficio para o que non foi preparada.



A contradición de investir na formación da xente nova para despois non lle ofrecer a oportunidade de exercer aquilo para o que está cualificada.

A perda do investimento realizado na educación e na formación tradúcese, ademais, na perda de desenvolvemento e progreso socioeconómico dun país que desaproveita a potencialidade da súa xuventude.

Malia iso e como demostración e rebelión, Paula representa un pragmatismo máis acó dos soños ou das ilusións. A súa descrición do traballo que fai nunha librería, despois de ter estudado bioloxía, está exenta xa de amargura. Hai como unha aceptación da situación, unha clara renuncia aos ideais e ás utopías.

Mellor non pensar moito, segundo Paula, para non se amargar, nunha sociedade que non lle fai un lugar axeitado á súa mocidade. Nunha sociedade que semella abdicar dos ideais de progreso e mellora da cualidade de vida.

E o teatro tamén está aí para confrontarnos con iso, para poñérnolo diante, como acontece en *Xardín suspenso* de Abel Neves.



9. Os movementos invisibles

Cara ao final da escena «3. Nós os sen pecado», cuxo título nos introduce nunha aseveración de resonancias relixiosas, vai aflorando á superficie do diálogo o tema das dores da alma, como un centro magnético que despreza unha enerxía moi especial en toda a obra.

MARIANA. Nunha época en que a auga é un luxo, doe na alma
malgastala.

LUCÍA. O que doe na alma son outras cousas.

Case como un mecanismo dramático de preparación, pouco despois de que Lucía afirme que a alma doe por asuntos que están máis aló do material, Mateo anuncia o seu casamento con Paula, crebando así unha promesa secreta entre el e Lucía. Isto desencadea un forte impacto na protagonista, unha ferida da cal xa non será capaz de repoñerse.

Fiquemos, por un intre, nese momento de xiro da acción:

MATEO. (A Lucía.) Estou moi contento de poder estar aquí contigo celebrando este bonito xardín feito por ti con todo o amor que sei que tes por todos nós. Grazas. *(Breve pausa.)* Anuncio oficialmente a miña voda con Paula. Será o mes que vén. *(Mariana asómbrase. Lucía non pode crelo. Mateo e Paula abrázanse.)*

Dalgún xeito, podemos afirmar que a obra aséntase nunha «novidade» que resulta un punto de xiro.

Hai novidades que nos alteran a vida!

LUCINDA. É que a Lucía non sabía nada. Era por ela.

ALBERTO. Está ben, logo. *(Mariana sorrí. Lucía mira para Mariana, despois para Mateo.)* Chinchín! *(Brindan e beben, agás Lucía, que non deixará de mirar para Mateo [...].)*



10. Os bicos

En lingua galega un bico pode ser un cumio, a parte máis alta de algo. Por exemplo, subir ata o bico dun monte. Ou admirar un paxariño cantando no mesmo curuto dunha árbore, como no poema de Uxío Novoneyra:

No bicarelo do bico do brelo
canta o paxariño.
No mesmiño
bicarelo do bico do brelo.

Pero, en lingua galega, «bico» tamén pode ser unha expresión de agarimo e de amor que se caracteriza por un xesto de aproximación e contacto dos beizos.

Curiosamente, o lugar dos bicos, ou beixos, parece determinar o tipo de relación de agarimo ou de amor entre aquelas/es que se bican, sen que haxa ningunha normativa escrita ao respecto. Por exemplo, un bico nas meixelas parece cousa de amizade, un bico na fronte dá un rol materno/paterno filial e un bico con lingua, no que se xungen dúas bocas adoita delatar os amantes.

Precisamente, un dos cumios (clímax) de *Xardín suspenso* ten que ver cun bico, no principio do cadro «4. O riso do pescador».

Velaquí outra escena cunha clara estrutura actancial protagonista/antagonista, onde a protagonista, Lucía, desexa que Mateo lle dea un bico. É probable que ese bico puidese supoñer a restitución da promesa rota e, por tanto, unha certa vitoria dese amor selado hai tempo entre os dous.

No entanto, leamos e visualicemos o confronto nesta escena do bico:

Noite de luar no xardín. Lucía entra. Senta contemplativa. Pouco despois entra Mateo, que viste pantalón de pixama e camiseta..

MATEO. Chegaches agora?

LUCÍA. Que pregunta máis estúpida.

MATEO. Onde estiveches?

LUCÍA. Teño que responder?

MATEO. Responde se queres.

LUCÍA. Fun tomar unha copa e estiven na praia. Onte tamén. Fun eu a que trouxo o peixe, onte. É que eu ás veces vou á compra, sabías?

E, parece que non, pero tamén traballo. *(Breve pausa. Ela levántase.)*

Abrázame. *(Claramente a contragusto, Mateo abrázaa.)* Bícame.

MATEO. Lucía...

LUCÍA. Bícame.

MATEO. Non.

LUCÍA. Bícame.

MATEO. Non.

LUCÍA. Antes bicábasme. (Lucía tenta bicalo e el evíttaa. Ela téntao de novo e el afástaa.) Está ben. Non te bicarei nunca máis. Nunca máis. (Bruscamente contra el e, agarrándoo, consegue bicalo. Con dificultade, el záfase e acaba por apartala. Ela téntao de novo.)

MATEO. Lucía! Para con iso! (Ela non para e, violentamente, el afástaa para o xardín. Lucía axeónllase na area. Pausa.) Queres falar?

LUCÍA. Para que? Estou farta de falar.

O que acabamos de ler e visualizar no teatro da nosa imaxinación é unha escena de acción no sentido máis coloquial da palabra, ou sexa: unha escena na que prima o movemento, a coreografía ou escrita (grafía) dos corpos (coreo).

Está claro que a acción verbal (pedir, rogar, ameazar, acusar, preguntar, negar, afirmar etc.) non o é todo, nin na vida nin no teatro. Non podemos bicar, nin acariciar, nin, pola contra, matar ou dar unha labazada, con palabras. Non, non podemos ou, en todo caso, só podemos nun sentido metafórico: «O que me dixou deixoume morto».

Abel Neves dispón no texto esas acoutacións ou didascalias nas que describe esoutras accións plenamente xestuais e corporais que escapan dos dominios dialóxicos da verba.

Certamente o amor pódese dicir e incluso cantar, e resulta ben bonito, pero tamén se pode facer e na acción aínda vai resultar máis... pracenteiro, emotivo e mesmo... orgásmico, non si?

A escena á que acabamos de asistir representa a negación do amor, polo menos dese amor con dimensións eróticas. Unha lousa que acabará por enterrar á amante Lucía.







11. A promesa e o desenlace funesto

Dúas persoas que queren facer casa, vivir xuntas e compartir unha intimidade: casar, antes adoitan «con-prometerse», selar un compromiso. Algo que xa soa moito a facer promesas.

Toda promesa resulta un acto prospectivo que nos empurra cara a diante, que nos proxecta cara a un futuro, como unha especie de *flashforward* ou «prolepse».

Toda promesa conleva unha visión de futuro. Un pacto.

Ese vai ser o xermolo que estoure en *Xardín suspenso* e provoque a catástrofe.

Despois da escena do bico, no mesmo cadro catro, asistimos á revisión do xuramento que Mateo lle fixera a Lucía:

LUCÍA. (*Sorrindo.*) Xuráchesme que nunca te irías da casa.

MATEO. Máis tarde ou máis cedo tiña que irme.

LUCÍA. Xuráchelo ou non?

MATEO. Cando o xurei?

LUCÍA. Xuráchelo ou non?

MATEO. Eramos nenos, Lucía.

LUCÍA. Xuráchelo ou non o xuraches?

MATEO. Co paso do tempo, non se lle pode dar valor a un xuramento que se fixo cando un era neno. Que pasa, que ti non creciches?

LUCÍA. Non, non crecín, polo visto non. Sempre tiveches cinco anos máis ca min. Nunca fuches un neno.

MATEO. Lucía... (*Ela levántase e bótase de novo contra el tentando beixalo pero sen conseguilo. El apártaa e ela déixase caer na area.*)

LUCÍA. Lembras cando eu tiña catorce anos e meu pai dicía que parecíamos feitos un para o outro?

MATEO. Non, non lembro.

LUCÍA. Seguro que estás a pensar: xa está esta! E a min que me importa?

Xa debía ter sentido, é o que todos din, e que tería de esforzarme por afrontar a vida... e todo iso, e... para afrontar a vida eu preciso de ti.

Que lle vou facer? Sempre foi así, e así seguirá sendo. Pensabas que me había de esquecer daquel xuramento, pero que lle queres, non me esquecín. Sei como vai ser a miña vida. O xardín era para nós.

Lembras que un día che dixen que había de facer un xardín para nós? Non lembras. Non queres lembrar, non importa. Os demais non teñen por que saber que fixen isto para nós. Hai quen fai igrexas, templos, hai quen non fai nada... Son tan estúpida...

MATEO. (*Senta cabo dela.*) Lucía...

LUCÍA. (*Interrompéndoo.*) Non me veñas untar agora con palabriñas moles.

MATEO. Pódesme crer se che digo que aínda gusto moito de ti? (*Ela sorrí.*)

Pero a vida non consiste só en gustarnos uns dos outros. Sábelo ben.



LUCÍA. Eu só sei que quero seguir contigo, e máis nada. Iso é todo canto quero. Ti es a miña vida, comprendes? Creo que non comprendes nada, nunca comprendiches nada. (*Esaxerando a fala de Mateo.*) «Pódesme crer se che digo que aínda gusto moito de ti?» Non entendes nada. Marchei tres veces desta casa para poder sobrevivir e por tres veces me pediches que volvese. E volví. Pedíchesme tres veces que volvese e volví. Pedíchesmo tres veces. Tres veces! E eu tres veces volví. Iso é amor, ou non? É amor, non? Responde!

MATEO. Tamén eu debín marchar de aquí.

LUCÍA. Iso para min ten importancia. Non sei o valor que lle dás ti. (*Breve pausa.*) De repente, hoxe, apareces coa túa... prometida, dicindo que...

MATEO. (*Interrompendo.*) Vou casar! Algún día tiña que ser. (*Lucía sorrí.*)

Non che parece que todo isto é un pouco infantil?

LUCÍA. É o que é. (*Breve pausa.*) Que imos facer?

MATEO. Como que que imos facer?

LUCÍA. Si, que queres facer?

MATEO. Non entendo.

LUCÍA. Non imos vernos máis? É iso?

MATEO. Lucía... mete ben isto na cabeza: vou casar. Unha persoa cando casa fai a súa escolla. (*Pausa.*) Non dis nada?

LUCÍA. E que queres que diga?

MATEO. Non estiven toda a noite á túa espera para agora deixar a conversa así, sen máis. De aquí a nada vou traballar. O mal de todo isto vén de eu ter vivido tanto tempo nesta casa. Pero xa sabemos que as cousas son como son. Quero que esteas ben, comprendes? (*Lucía sorrí.*)



LUCÍA. Estas conversas son sempre igual, sempre a mesma trampa. Parece que ninguén é capaz de inventar unha maneira de falar destas cousas sen que che quede unha pedra aí no estómago... Merda! Non quero falar máis. Non quero, entendes? Penso no que me gustaría facer e non vai poder ser. Só iso. Que é o que vou facer? É triste, non? Es un merdas, non entendiches nada. E xa está, non quero falar máis.

MATEO. *(Pousando o brazo sobre o ombro dela e sorrindo.)* Tes razón, non lle imos dar máis voltas. Case mellor que non queiras falar máis. Creio que... imos ter forza... e ánimo para... seguirmos sendo bos amigos.

LUCÍA. Xa me tardaba a merda esa da amizade! Non quero falar máis, entendes?

MATEO. Entendo, Lucía, entendo. O único que quero é que... esteas ben.

LUCÍA. Grazas pola túa bondade. Estás máis aliviado? Ódiote. *(El retira o brazo. Breve pausa.)*

MATEO. O xardín está bonito co luar.

LUCÍA. Pois si, o luar é o que ten. Miras para a Lúa, acreditas non sei en qué e despois... O luar é cabrón. *(Pausa.)* Non me deixes, por favor.

(Breve pausa.) O que me gustaría é que me prometeses en serio, que fose de verdade, entendes? Serías capaz? Prométesme...? *(Breve pausa.)* Pon o brazo. Gústame cando me pos o brazo. Mesmo parece de verdade. *(Ela espera que el poña o brazo pero el non o pon.)* Se non es capaz de darme o brazo, non es capaz de nada. Onte fun á praia...

MATEO. Si?...

LUCÍA. Estaban alí as barcas. Non sei se sabes, as redes sóbenas con tractores. O peixe aínda estaba na auga e eu xa tiña o diñeiro na man para unha bolsa de sardiñas. Están alí, a saltar na rede, e nós a ver



para elas, naquela agonía estúpida, pero sen repararmos na morte. Un pai estaba a xogar co fillo, aí, cunha sardiña de boca aberta, a estremecer. Púxolla diante da cara. O neno acariñoulle o lombo. «Os peixiños son os nosos amigos», díxolle o pai. Un pescador colleu unha xarda que tiña un peixe pequeno na boca, co rabo de fóra, e comezou a rir. Aquel riso quedoume aí metido, aínda teño aquel fillo de puta a rir dentro da miña cabeza. *(Breve pausa.)* Pon o brazo, anda. Unha vez máis. Só unha.

MATEO. *(Levantándose.)* Veña, vamos. Tí poderás traballar só de tarde, ou de noite, pero eu teño que estar no mercado de aquí a unhas horas, se non atopo o que quero para o restaurante. Dá traballo. Facer as cousas ben dá traballo.

LUCÍA. Hai cousiñas tan ridículas estragándonos a vida... o mercado!

MATEO. A miña vida está feita de cousas así... ir ao mercado todos os días. Non é ridículo.

LUCÍA. Boa viaxe. *(Breve pausa.)* Bícame. *(Mateo, de pé, non se move.)* Bícame. Só unha vez máis... unha. *(Mateo pásalle a man polo pelo a Lucía.)* Abrázame... por favor... só unha vez máis. Prometo que non che pido promesa ningunha. Abrázame, por favor? *(Mateo afástase e desaparece. Lucía canta, baixinho.)*

Quen me dera ser serea
nas augas do meu xardín.
Son luar, son area
Onde hai pedras hai xasmín.
Son eu tamén o mar.



Espida de todo, espida de min.
Eu sempre quixen amar,
desde o principio até a fin.

Lucía reclámalle a Mateo o cumprimento dunha promesa que vén case da infancia, cando el lle xurou que nunca saíría da casa e que sempre estaría á súa beira.

Mateo retruca que crecer supón romper coas crenzas da infancia: «Mateo. Co paso do tempo, non se lle pode dar valor a un xuramento que se fixo cando un era neno. Que pasa, que ti non creciches?».

No entanto, Lucía non se rende e faille unha declaración de amor a Mateo: «para vivir preciso de ti», mentres lle recorda o cumprimento da promesa que se fixeron de cativos. Ela cumpriu a súa parte construíndo o xardín para eles dous.

O xardín está consagrado ao seu amor. Un amor que non ten cura, como unha enfermidade crónica: «Que lle vou facer? Sempre foi así, e así seguirá sendo», dille Lucía.

Mateo intenta consolar a Lucía confesándolle que aínda lle gusta moito, pero que iso xa non é suficiente.

«Es a miña vida», declara Lucía empregando un concepto romántico do amor baseado na entrega da vida, na dependencia.

Neste punto, e antes do desenlace funesto, estaría ben reflexionar sobre a idolatría e o amor idealizado. Esa idolatría que a leva a construír un xardín en nome do amor. «Hai quen fai igrexas, templos [...]», di Lucía.

Ata que punto é positivo que a vida dunha persoa, a súa saúde e benestar, dependa da aquiescencia e aceptación doutra persoa?

Ata que punto *Xardín suspenso* non nos está a confrontar ante a traxedia que supón unha dependencia emocional?



Na traxedia clásica unhas forzas superiores impoñíanse, en forma de «fatum» ou destino, ao individuo e a súa vontade precipitándoo á desgraza.

A paixón que padece Lucía semella un impulso que a priva da súa capacidade para decidir e para sobrepoñerse.

Mateo chega, incluso, a culpar a Lucía de ser infantil, de non aceptar os cambios que trae consigo o tempo e a idade: «Non che parece que todo isto é un pouco infantil?»

Unha das aprendizaxes máis relevantes consiste en aceptar a mutabilidade de todo o que existe. Nada permanece fixo, todo cambia, todo se transforma.

Aínda que doa, persoas e sentimentos adoitan mudar.

O conflito aquí, máis aló da ruptura dunha promesa de amor temperá, reside na incapacidade para adaptarse aos cambios, para asumir que algo se pode esgotar ou gastar... que o amor, como un perfume, tamén pode evaporarse e perder o seu recendo.

É tamén interesante constatar como as palabras quedan curtas, nestes casos, para mitigar a dor ou para atoparlle un sentido salvífico: «Lucía. Estas conversas son sempre igual, sempre a mesma trampa. Parece que ninguén é capaz de inventar unha maneira de falar destas cousas sen que che quede unha pedra aí no estómago...»

Parece, ademais, que en vez de atenuar a dor só consigan agravalala.

Outro desafío ao que nos impele *Xardín suspenso* e esta escena que acabamos de reproducir consiste na cuestión arredor de se é posible converter a paixón amorosa e o seu lume en amizade.

A protagonista rexeita, de pleno, reducir o ámbito do seu sentimento amoroso por Mateo a unha amizade cordial.



MATEO. [...] Creo que... imos ter forza... e ánimo para... seguirmos sendo bos amigos.

LUCÍA. Xa me tardaba a merda esa da amizade! Non quero falar máis, entendes?

Hai, xa que logo, unha enorme distancia entre o amor erótico ou paixón amorosa e o amor platónico ou a amizade? Que implicacións e compromisos conleva cada un deles? Existen unhas formas de amor estandarizadas, uns comportamentos amorosos predeterminados ou hai tantas maneiras de amar como persoas existen no mundo?

Nalgún momento aludimos á forte carga poética e simbólica desta dramaturxia de Abel Neves. Se volvemos sobre esta escena que forma parte do nó da peza imos ver que ten lugar no xardín zen, pola noite, baixo a pálida luz do luar.

Velaí unha atmosfera de alta densidade simbólica que actúa, ademais, como un mecanismo de preparación do noso inconsciente de cara ao desenlace funesto.

A lúa, por exemplo en García Lorca, é a alegoría da morte, quizais polo simbolismo da súa prateada cor.

Non está de máis lembrar os ecos desta atmosfera simbólica premonitoria nun referente de grande elocuencia a este respecto: «Cantiga» (1869) de Manuel Curros Enríquez, cuxo tema é a tristura e, finalmente, a traxedia causada pola separación dos amantes, neste caso por mor da miseria e da emigración dun deles.

No xardín unha noite sentada
ó refrexo do branco luar,

unha nena choraba sin trégoas
os desdéns d'un ingrato galán.
I a coitada entre queixas decía:
«Xa no mundo non teño ninguén,
vou morrer e non ven os meus ollos
os ollos do meu doce ben».
Os seus ecos de malenconía
camiñaban nas alas do vento,
i o lamento
repetía:
«¡Vou morrer e non ven ó meu ben!»

Lonxe dela, de pé sobre a popa
dun aleve negreiro vapor,
emigrado, camiño de América
vai o probe, infelís amador.
I ó mirar as xentís anduriñas
cara a terra que deixa cruzar:
«Quen puidera dar volta —pensaba—,
quen puidera convosco voar!...»
Mais as aves i o buque fuxían
sin ouír seus amargos lamentos;
sólo os ventos
repetían:
«¡Quen puidera convosco voar!»

Noites craras, de aromas e lúa,
dende entón ¡qué tristeza en vós hai
prós que viron chorar unha nena,
prós que viron un barco marchar!...
Dun amor celestial, verdadeiro,
quedou sóio, de bágoas a proba,
unha cova
nun outeiro
i un cadavre no fondo do mar.

En *Xardín suspenso* a beleza do luar é como a das promesas e os sonhos que se creban. A lúa non ten luz propia senón que reflicte a do sol. Por tanto, non se trata dunha fonte de calor nin dunha entidade fiable, senón dunha especie de espellismo. Un astro nocturno que ilumina coa súa luz indecisa, tal cal sinala Juan Eduardo Cirlot no seu *Diccionario de símbolos*.

Cirlot tamén apunta que nun Tarot antigo aparece a imaxe dun arpista que, no claro de lúa, lle canta a unha moza que desata os seus cabelos ao bordo da fiestra. Unha imaxe que alude ao carácter mortuorio da lúa, xa que o arpista é símbolo indubidable da ánima.

Seguindo coas reminiscencias desa atmosfera lunar, Cirlot advirtenos que a «vía lunar» está relacionada coa intuición, a imaxinación, a maxia, distinta á «vía solar», que ten que ver coa razón, a reflexión e a obxectividade.

Tamén podemos lembrar o carácter inconstante ou infiel que, nalgúns casos, se lle pode atribuír á lúa. E se non, escoitemos o que lle di Xulieta a Romeo na famosa obra de William Shakespeare (en tradución ao galego realizada por Miguel Pérez Romero e publicada pola Editorial Galaxia):



Romeo. Xuro pola sagrada lúa
 que coroa de prata as copas desas árbores...
 Xulieta. Non xures pola lúa, pola inconstante lúa
 que cambia cada mes a súa órbita;
 non sexa que o teu amor resulte tan variable.
 Romeo. Por quen hei de xurar?
 Xulieta. Non xures. Ou, se queres,
 xura por ti mesmo,
 que es o deus que idolatro,
 e creceite.

Sexa ou non sexa cego o amor, todo parece indicar que si que se constrúe sobre promesas, xuramentos, crezas... e se expresa tamén en múltiples símbolos de alianza.

Rota a promesa e crebada a ilusión, Lucía decide deixar de comer.

Toda a familia vólcase para intentar comprender que lle pasa á moza e para axudarlle, pero ela vai ficando nunha illa da que, pouco a pouco, se afastará ata non volver ao xardín máis que en cinsa.

[...] Non sei o que é, e quizais ninguén o saiba, pero tes que entender que non podemos deixar morrer unha persoa que decide deixar de comer. [...], dille a súa avoa Mariana, no cadro «5. Pomar e xardín», ao que Lucía responde: «Avoa... (Breve pausa.) É diferente o que coñecemos cos sentidos do que coñecemos coa alma. [...]

O que a protagonista coñeceu coa súa «alma» produciulle tal decepción que, a partir de entón, decide deixar a vida.



MARIANA. Pero que che pasa, miña nena?

LUCÍA. Non o sei. Aínda que cho quixese dicir... xa non o sei.

Velaí ese camiño sen retorno que esperta os ventos daquel antergo «fatum» tráxico que escapa da nosa vontade e nos guinda aos abismos. Aquel inmemorial «fatum» tráxico do que o ser humano nunca logrou desprenderse de todo, malia aos avances e progresos.

No cadro «6. Humor e morte» achegámonos a esoutra parte da desesperación na que é necesaria a ironía e o riso.

Humor vén de «humus», terra.

O humor axúdanos a establecer unha distancia de protección respecto aos momentos máis dolorosos ou complicados.

Por exemplo, a comparación que fai Alberto, o pai de Lucía, entre a xente que pasa fame noutros lugares do mundo e a actitude da súa filla, que se illa no xardín e deixa de comer, pon de relevo como a infelicidade dos seres humanos non depende unicamente dos bens materiais e económicos ou do sustento, pon de relevo a vulnerabilidade das persoas sometidas non só aos sufrimentos do corpo senón tamén da ánima, e faino establecendo un contrapunto humorístico.

ALBERTO. (*Enérxico.*) [...] tanta xentiña a pasar fame e que sería capaz de se matar por conseguir unhas migallas do que ti desprezas e aí estás, a pasmar, mirando para unhas pedras, cada día máis fraca, máis ensumida, e sen que ninguén poida arrincarte desta merda de xardín! Sen que ninguén entenda polo menos que demo che pasou para acabares nese estado! [...] O Mateo vai casar de aquí a tres días e ti o

único que sabes facer é beber auga de vez en cando e estares aí, coa vista perdida, a mirar para o infinito, para o vacío ou... eu que raio sei! Xa me dixo a túa avoa que lle tiñas falado do vacío. O vacío! [...]

Ficar no baleiro para Lucía é unha cousa e para o seu pai é outra. El fala da masacre que viviu na guerra, empregando, de novo, unha comparación que está a moita distancia do que acontece coa súa filla.

Non é posible establecer paralelismos entre os baleiros de cadaquén. Quizais porque ese estado existencial se acha demasiado fondo dentro de cadaquén como para que os demais poidan entrar ou asomarse a eses abismos e arranxar algo ou axudar.

Así que, nin as ordes do pai, nin as presións, van conseguir que Lucía abandone ese estado. Non hai xeito de facerlle comer.

Dise que un suceso traumático pode producir un trastorno da conduta chamado anorexia que leva a un estado de inanición.

A catástrofe de *Xardín suspenso* podería abeirarse a algo semellante, aínda que o tempo que transcorre desde a decepción ata o final non sexa suficiente, quizais, para tal diagnóstico.

Nos intentos que fan o resto dos personaxes por axudarlle a Lucía, Paula, a noiva de Mateo, é a máis directa, a que rompe calquera asomo de misticismo. A súa intervención introduce a polémica de se se trata dunha «morte estúpida» a que pretende Lucía ao deixar de comer.

PAULA. [...] A túa vida é túa, e fas con ela o que queiras, [...] Só che vou dicir unha cousa máis, que pode que che axude. É unha estupidez morrer así. Durante uns días trataremos de entender que foi realmente o que che pasou. E despois esqueceremos. Non vale a pena. [...]

Na intervención de Mateo volve haber un intento porque Lucía acepte a fin daquela historia entre eles dous, que acepte a caducidade das promesas e mesmo dos sonhos, pero xa é demasiado tarde. A protagonista comezou un camiño sen retorno.

MATEO. [...] Apetéceme sacudirte. Traerte á realidade. Porque estás metida nun buraco que non é real. Inventaches un puto buraco, metíches-te nel e agora non queres saír. Pero tes que saír, Lucía. Nós estamos a darche a man para que saias desa merda. Só tes que pensar que aquí se está mellor do que aí. (*Lucía sorrí.*) Inventaches un buraco e o buraco comeza a ser real. Vaste perder nel. E nós non queremos que pase iso. Queres perderte, Lucía? Estamos vivindo unha situación absurda só por esa túa decisión de non querer comer. Que queres que faga eu? (*Lucía sorrí.*) A nosa historia chegou ao seu final. Aquel tempo pasou, Lucía. Tes que te esforzar por vivir un tempo novo, non para morrer coa lembranza dun que xa foi. [...]

No cadro sete ponse en causa a liberdade. Pode unha persoa ter a liberdade para decidir quitarse a vida?

A traxedia está pairando con máis intensidade, nesa acumulación que xa se albiscaba desde o inicio da obra. Agora expande a dor ao entorno.

LUCINDA. Ten liberdade de máis. Todos temos liberdade de máis. A liberdade non debería chegar a estes extremos. Ten que haber algo

para impedir que isto acabe en traxedia. Porque se ao final acaba, a traxedia non é dela. É nosa.

ALBERTO. O mal de todo isto sabes cal é? Non debiamos ter sentimentos. Os sentimentos estragan a vida.

Mateo e Lucía criáronse xuntos, pero non son irmáns. É á altura do cadro sétimo cando descubrimos que a sororidade non é tal, cando se nos revela que Alberto e Lucinda, os pais de Lucía, se fixeron cargo do cativo Mateo ao morrer a súa nai Leonor, e do pai de Mateo non se sabe nada porque desapareceu antes del nacer.

Aquí decántase unha liña de tensión que viña activa case desde o inicio do conflito en torno á promesa de amor.

O crepúsculo do cadro oitavo, titulado «Vésperas», encétase con ese leitmotiv arredor dos misterios.

Hai cousas que escapan da lóxica comprensiva, como a actitude límite que está adoptando Lucía.

Outra vez os abismos do ser humano inexpugnables para un mesmo. Esas reaccións, ante determinados sucesos, que somos incapaces de controlar, de entender.

Ante tal situación a incredulidade é un dos recursos. De feito, ata o derradeiro momento, a familia de Lucía dubida. Pensan que Lucía come ás agachadas. Non queren aceptar a situación porque os supera.

Mateo, no cadro oitavo das vésperas, certifica a cualidade de heroína de traxedia de Lucía ao asignarlle como obxectivo o imposible:

MATEO. Non necesito falar moito. Cóntase cunha palabra. Lucía sempre quixo o imposible.

MARIANA. Ah, si? É non é bonito iso? E ti? *(Pausa breve.)* Está ben. Admitamos que Lucía inventou... algún futuro contigo. E ti... ti non lle alimentaches a ilusión? [...]

Mateo vai confesarlle a Mariana, a avoa de Lucía, o que sente. Fálalle dunha «vida secreta»:

MATEO. Penso nas mans de Lucía e... cústame aceptar que nunca máis vou poder tocalas como antes. Só quen ten unha vida secreta pode entender o que eu sinto ao perder a Lucía.

MARIANA. Vida secreta? Que romántico, meu fillo! Estás así, nese estado, só porque agora ves que ela se afasta de ti.

MATEO. É que ela non se afasta só de min, e é iso o que me asusta. Vivimos sempre moi próximos, e iso acabou por confundila. Caín moitas veces preso nas súas mans, é verdade.

Mateo casou con Paula, Lucía delira nos límites da inanición, estamos no décimo cadro, titulado «Primeiro final: Lucía non come a papa».

A última imaxe que imos ter dela é cando desfalece nos brazos de Mateo.

MATEO. *(Avanzando decididamente cara á Lucía co xesto de abrazala.)* Lucía... *(Bícaa sen que ela teña reacción ningunha.)*

LUCÍA. *(Baixo.)* Grazas por vir. *(Como se asistísemos ao nacemento do mundo, Lucía desfalece e cae nos brazos de Mateo. [...])*



No cadro número once, titulado «Segundo final: O cinerario», xa só resta a despedida das cinsas.

E o derradeiro cadro, o número doce, titulado «Terceiro final: A vida continúa», é un apéndice que, dramaturxicamente, rompe co final funesto da traxedia para engadir esa ironía que o propio título indica e que xa fora anunciada polo pragmatismo de Paula, cando unhas escenas atrás lle advertiu a Lucía que esa morte ía ser unha estupidez, que pouco despois a vida ía seguir o seu rumbo.

O xardín zen, de area e pedras, vai mudar. Alberto, o pai, pensa poñer uns regos de cogombros e berenxenas, tamén algunhas margaridas.



centro
dramático
galego

SALONTEATRO

<http://blogs.xunta.es/xardinsuspenso> centrodramatico.org agadic.info

Desenho: Inês Pina | Fotografía: galego e xardín | D.L.C. 3/2015

Dirección: Cándido Pazó

XARDÍN SUSPENSO

de Abel Neves

Escenografía e figurinismo: Carlos Alonso

Composición musical: Manuel Riveiro

Iluminación: Afonso Castro

Maquillaxe: Martina Cambeiro

CÉSAR CAMBEIRO ✦ MELANIA CRUZ
ROCÍO GONZÁLEZ ✦ LUISA MERELAS
SANTI ROMAY ✦ ANA SANTOS

AGADIC



Agencia Galega das
Industrias Culturais

galicia



XUNTA
DE GALICIA



GOVERNO DE
PORTUGAL

SECRETARIO DE ESTADO
DA CULTURA



TEATRO
NACIONAL
D. MARIA II

12. Ficha artística

**Unha produción do
Centro Dramático Galego (CDG)**

AUTORÍA
Abel Neves

DIRECCIÓN
Cándido Pazó

VERSIÓN GALEGA
Cándido Pazó e Manuel Guede Oliva

ELENCO
(por orde alfabética)
Alberto: César Cambeiro
Lucía: Melania Cruz
Paula: Rocío González
Mariana: Luisa Merelas
Mateo: Santi Romay
Lucinda: Ana Santos

ESCENOGRAFÍA E FIGURINISMO
Carlos Alonso

ILUMINACIÓN
Afonso Castro

PRODUCCIÓN
Fran Veiga

CADERNO PEDAGÓXICO
Afonso Becerra de Becerreá

FOTOGRAFÍA DO CARTEL
Graciela Vilagudín

DESEÑO GRÁFICO E COMUNICACIÓN
Trisquelia

COMPOSICIÓN MUSICAL
Manuel Riveiro

MAQUILLAXE
Martina Cambeiro

ASISTENTE DE DIRECCIÓN
Belén Pichel

FOTOGRAFÍA
Miguel Fernández

PRENSA
Ana Rosales, Ana Miragaya (Comunicación Agadic)



13. Proposta de actividades didácticas e lúdicas arredor do universo de *Xardín suspenso*

En relación aos núcleos temáticos da obra que nos axudan a entrar dentro do seu universo dramático (acción) e semántico (historia ou fábula, máis todas as posibles interpretacións e significados que se poidan deducir), imos a propoñer agora algúns xogos de aproximación.

No tocante á acción, en *Xardín suspenso*, o incidente desencadeante do conflito que activa a historia xira arredor dunha promesa de amor.

Busca manifestacións onde se fixen promesas ou declaracións de amor con vontade de permanencia.

13.1. MANIFESTACIÓNS PLÁSTICAS E OBXECTUAIS DAS PROMESAS DE AMOR

Busca ou diseña tatuaxes alusivas.

- Cales son as túas preferidas e por que?
- Cales se poderían adaptar mellor á historia de Lucía e por que?

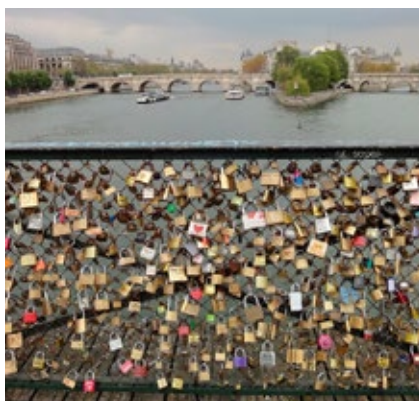


Busca ou realiza un graffiti ou inscrición no chan ou nunha parede.

- Cales son os teus preferidos e por que?
- Cales se poderían adaptar mellor á historia de Lucía e por que?



Busca imaxes de candados nos que se gravan os nomes dos namorados e se penduran nas pontes, para simbolizar que, por riba do fluír do río da vida, o amor vai permanecer cinguindo a esas dúas persoas.



Despois tamén se pode discutir ata que punto é positiva esa imaxe do amor como algo que se pecha, como algo posesivo, en vez de concibilo como algo que che dá alas e liberdade.

Pensar e razoar as paixóns é un bo exercicio que, sen dúbida, tamén provoca a obra de Abel Neves Xardín *suspense*.

13.2. MANIFESTACIÓNS LITERARIAS E MUSICAIS DAS PROMESAS DE AMOR

Poemas de amor e de desamor.

Din que as historias malogradas e os amores imposibles, como aquel de Romeo e Xulieta, da traxedia escrita por William Shakespeare, son as que máis interese suscitan e as que máis obras de arte orixinan. Quizais porque a arte tamén posúe unha certa dimensión terapéutica ao axudarnos a comprender aqueles conflitos que nos asolagan na vida ou, simplemente, a facernos sentir que non estamos sós nas penas e nas desgracias.

Velaquí exemplos de poemas de amor. Busca ou escribe ti os teus.

«Ondas do mar de Vigo» de Martín Códax (Cantiga de amor medieval)

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
E aí Deus! se verrá cedo?
Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
E aí Deus! se verrá cedo?
Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
E aí Deus! se verrá cedo?
Se vistes meu amado,
por que hei gran coidado?
E aí Deus! se verrá cedo?

«Unha vez tiven un cravo» de Rosalía de Castro

Unha vez tiven un cravo
cravado no corazón,
i eu non me acordo xa se era aquel cravo
de ouro, de ferro ou de amor.
Soio sei que me fixo un mal tan fondo,
que tanto me atormentou,
que eu día e noite sin cesar choraba
cal chorou Madanela na pasión.
«Señor, que todo o podedes
—pedínlle unha vez a Dios—
daime valor para arrincar dun golpe
cravo de tal condición».
E doumo Dios, arrinqueino,
mais... ¿quen pensara...? Despois
xa non sentin máis tormentos
nin soupén que era delor;
soupén só que non sei que me faltaba
en donde o cravo faltou,
e seica, seica tiven soidades
daquela pena... ¡Bon Dios!
Este barro mortal que envolve o espírito
¡quen o entenderá, Señor...!

Busca ou compón cancións sobre as promesas de amor cumpridas e sobre as promesas de amor rotas.

Pensa nalgunha que lle vaia ben como banda sonora á obra *Xardín suspenso*.

«All You Need is Love» de John Lennon e Paul McCartney («Todo o que necesitas é amor»). http://www.dailymotion.com/video/x5wuws_all-you-need-is-love-the-beatles_music

(Love, love, love)
(Love, love, love)
(Love, love, love)
There's nothing you can do that can't be done
Nothing you can sing that can't be sung
Nothing you can say but you can learn how to play the game
It's easy
There's nothing you can make that can't be made
No one you can save that can't be saved
Nothing you can do but you can learn to be you in time
It's easy
All you need is love
All you need is love
All you need is love, love
Love is all you need
(Love, love, love)
(Love, love, love)
(Love, love, love)
All you need is love
All you need is love
All you need is love, love
Love is all you need
There's nothing you can know that isn't known
Nothing you can see that isn't shown
There's nowhere you can be that isn't where you're meant to be
It's easy
All you need is love
All you need is love
All you need is love, love
Love is all you need
All you need is love, all together now
All you need is love, everybody
All you need is love, love
Love is all you need
Love is all you need
Love is all you need
Love is all you need

«Love is in the air» de John Paul Young («O amor está no ar»)
<https://www.youtube.com/watch?v=wPMa5yc4Nko>

Love is in the air
Everywhere I look around
Love is in the air

Every sight and every sound
 And I don't know if I'm being foolish
 Don't know if I'm being wise
 But it's something that I must believe in
 And it's there when I look in your eyes
 Love is in the air
 In the whisper of the trees
 Love is in the air
 In the thunder of the sea
 And I don't know if I'm just dreaming
 Don't know if I feel sane
 But it's something that I must believe in
 And it's there when you call out my name
 (Chorus)
 Love is in the air
 Love is in the air
 Oh oh oh
 Oh oh oh
 Love is in the air
 In the rising of the sun
 Love is in the air
 When the day is nearly done
 And I don't know if you're an illusion
 Don't know if I see it true
 But you're something that I must believe in
 And you're there when I reach out for you
 Love is in the air
 Everywhere I look around
 Love is in the air
 Every sight and every sound
 And I don't know if I'm being foolish
 Don't know if I'm being wise
 But it's something that I must believe in
 And it's there when I look in your eyes

E un clásico sobre o desamor:

«Ne me quitte pas» de Jacques Brel («Non me deixes»)

<https://www.youtube.com/watch?v=Ui8OBv6jelg>

Ne me quitte pas
 Il faut oublier
 Tout peut s'oublier
 Qui s'enfuit déjà
 Oublier le temps
 Des malentendus
 Et le temps perdu
 A savoir comment
 Oublier ces heures
 Qui tuaient parfois
 A coups de pourquoi
 Le coeur du bonheur
 Ne me quitte pas

Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Moi je t'offrirai
Des perles de pluie
Venues de pays
Où il ne pleut pas
Je creuserai la terre
Jusqu'après ma mort
Pour couvrir ton corps
D'or et de lumière
Je ferai un domaine
Où l'amour sera roi
Où l'amour sera loi
Où tu seras reine
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Je t'inventerai
Des mots insensés
Que tu comprendras
Je te parlerai
De ces amants-là
Qui ont vu deux fois
Leurs coeurs s'embraser
Je te raconterai
L'histoire de ce roi
Mort de n'avoir pas
Pu te rencontrer
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
On a vu souvent
Rejaillir le feu
De l'ancien volcan
Qu'on croyait trop vieux
Il est paraît-il
Des terres brûlées
Donnant plus de blé
Qu'un meilleur avril
Et quand vient le soir
Pour qu'un ciel flamboie
Le rouge et le noir
Ne s'épousent-ils pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas

Je n'vais plus pleurer
Je n'vais plus parler
Je me cacherais là
A te regarder
Danser et sourire
Et t'écouter
Chanter et puis rire
Laisse-moi devenir
L'ombre de ton ombre
L'ombre de ta main
L'ombre de ton chien
Mais
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas.

