

La cicatriz, de Pedro Casariego, un lenguaje dramático de la contemporaneidad

Manuel Pérez

Mi cara es la de un poeta que odia la poesía.

Mi cara es la de un vagabundo que odia los caminos y el polvo.

Mi cara es la de un sacerdote que odia a Dios.

(Pedro Casariego)

La cita que precede a este trabajo pertenece al Acto I de *La cicatriz*, única obra dramática del malogrado poeta y sensible artista Pedro Casariego Córdoba. La razón por la que dichas palabras, extraídas de una réplica del personaje Él, encabezan un estudio sobre la creación dramática del autor estriba en el alto poder revelador de las mismas acerca de las claves ideológicas y estéticas de la obra y, a su través, acerca de la personalidad del dramaturgo.

En efecto, la sucesión de circunstancias que integran *La cicatriz* revela un conflicto cuya progresión pertenece fundamentalmente al ámbito individual, centrándose en la problemática relación de un sujeto con un entorno complejo desde una mentalidad nítidamente teñida de los rasgos de la contemporaneidad.

Casariego estructura su obra en tres momentos cuya relación constituye una suerte de díptico (dos diferentes estados del conflicto: búsqueda y reconocimiento) articulados mediante un momento central cuyo valor funcional es el de enlace o transición.

La primera de estas tres partes (Acto I, Escena 1ª) presenta al protagonista inmerso en un estado de conciencia esencialmente confuso tanto en lo tocante a su propia identidad como en su relación con el mundo. El personaje Él no comprende, en el monólogo inicial, la situación límite, deparada por la condena a muerte, que domina y envuelve el momento actual de su existencia. La disociación entre la conciencia individual del protagonista y el mundo exterior se acentúa extremadamente con la aparición del Guardián, elemento necesariamente antagonico tanto en el ámbito de la anécdota



narrativa como en el enfrentamiento de la visión del mundo del individuo con la realidad exterior. El relato de la fiesta, semántica aunque no explícitamente equiparable a un sueño, intensifica la separación de la conciencia individual con respecto a una visión del mundo convencional en no pocos de sus aspectos.

Con todo, del dialogismo establecido a partir de la presencia antagónica de Él y del Guardián surgen dos de los elementos simbólicos que llegarán a ser centrales en el curso del conflicto: la cicatriz y la mujer maravillosa. El final de esta primera parte viene dado por la concreción en certeza de lo que hasta entonces quedaba en anhelo profundo: Ella, la mujer de los sueños liberadores del protagonista, es la hija del Guardián.

La segunda parte (Acto I, Escena 2ª) es un breve momento de transición en el que, a través del motivo del insomnio y de su concreción como signo escénico en el pijama de rayas rojas, la conciencia del protagonista es presa del anhelo, casi absoluto, de encuentro con la mujer de sus sueños, que otorgará la plenitud a su existencia contingente. Los incidentes anecdóticos del reloj y del retrato acentúan el convencimiento de la radical falsedad del entorno exterior, consiguientemente rechazado por el protagonista:

¡Mi cara es la cara de un asesino a sueldo!

La tercera parte (única escena del Acto II) contiene la expresión, a través de diferentes elementos dramáticos, del encuentro del individuo con su ideal. Se afirma la seguridad como elemento instalado en la conciencia del protagonista y aparece, reforzando el carácter interior de la progresión del conflicto, la alusión al motivo de la tienda, de gran complejidad semántica y connotativa, pero cuya función primordial es mostrar la sintonía anímica existente en la pareja y manifestar el valor primigenio de la intuición como vía de acceso al conocimiento de la realidad. Los juegos metadramáticos prefiguran un desenlace dominado por la fusión integradora de los símbolos centrales de la obra: la mujer maravillosa, Ella, es la cicatriz y viene a ser también, en definitiva, la liberación del condenado.

La construcción dramática de la obra se inscribe en el plano interior de la

¹ Para la teorización sobre el análisis de los planos del espectáculo dramático, elaborada por el profesor Ángel Berenguer, debe consultarse su artículo "El teatro y la comunicación teatral", en *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, núm. 1, Junio, 1992, , Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, pp. 155-179.

concepción del espectáculo teatral.¹ Desde el inicio, el autor nos muestra el punto de vista del protagonista como perspectiva fundamental, como material primario de tratamiento del universo dramático:²

Desde el punto de vista del condenado a muerte, la prisión es la única prisión del mundo y por lo tanto la más terrible de todas.

El conflicto, pues, posee una dimensión fundamentalmente interna, individual (*Quizá me haya condenado a mí mismo, negándome a vivir*), la cual trasciende cualquier otro dato exterior de la anécdota.

El carácter frustratorio de la relación del protagonista con el mundo exterior comporta la presencia del elemento trágico en la expresión dramática de tal relación, como queda patente, entre otros pasajes, en la explicitación de radical incredulidad en los valores humanos que Él lleva a cabo ya en los momentos iniciales de su encuentro con el antagonista:

Su bondad no me importa, no me sirve para nada, sólo quiero su sexto sentido.

Así pues, aunque en el desarrollo del conflicto se juega continuamente con la ambigüedad del sentido común vigente, el tratamiento interior se tiñe con frecuencia de evidentes ribetes de tragedia y de pérdida de perspectiva futura para el protagonista:

(Se acerca al cartel que dice SE PERMITEN REGALOS NAVIDEÑOS.) Se permiten regalos navideños. (Lo arranca.) No estamos en invierno. No veré el invierno. (Vuelve a la cama.)

Tal carácter surge, en último término, del enfrentamiento entre una realidad consabida y convencional, aceptada sin más por el Guardián, y otro orden de realidad que

¹ En el plano interior es objetivo primordial estructurar la representación como una manifestación de sensaciones, ideas, y conceptos que se materializan en la escena, cobrando vida, pero que señalan la existencia de un modo peculiar de comprender el entorno y relacionarse con él. [...] En este caso, el autor-creador materializa en sus obras un orden interno de comprensión, ordenación y realización. (Ángel Berenguer, *op. cit.*, p. 171)



intenta imponerse actuando desde dentro hacia fuera (*Él. – Usted admite que ella existe*). El plano interior ordena de este modo la presentación del universo dramático imaginario:

GUARDIÁN. – (Su sonrisa se fortalece.) Usted quiere a una mujer imaginaria. Eso no es amor.

ÉL. – (Ya no sonríe.) La mujer existe, tiene que existir. Me duele la cabeza, me duele la cabeza.

Este predominio del plano interior de la comunicación teatral en la construcción dramática de *La cicatriz* tiene consecuencias inmediatas en la elección por el autor de los medios expresivos, los cuales intentan, una y otra vez, escapar de los cánones del lenguaje figurativo. Como señala Berenguer, en este teatro *el creador debe construir los medios con que exponer el universo interior que quiere plasmar en la escena*.³

En este contexto, no resulta extraño que Casariego recurra con cierta preferencia a elementos expresivos emparentados con el lenguaje de su poesía, esto es, a recursos de carácter verbal intensamente simbolizadores, insertos en el interior de un código que recurre con notable frecuencia y sorprendente lucidez al empleo de la metáfora y del símil. La profusión y calidad de unas imágenes desgarradas o brillantes, aceradas o profundas revelan, en este sentido, una instrumentalización de los registros verbales establecidos en la creación lírica contemporánea de vanguardia, puestos aquí al servicio de un universo dramático emparentado con un tipo de sensibilidad frecuente en la creación poética actual. La ironía y la amargura, el anhelo y la desesperanza, la audacia y la hondura espiritual son algunas de las principales notas del tipo de sensibilidad que aparece en la obra.

El orden y selección de tal conjunto de imágenes adopta con gran frecuencia una formulación inequívocamente emparentada con la estética surrealista, la cual, si bien sobradamente contrastada en el ámbito general de las artes, hallará en el teatro contemporáneo un desarrollo de singular eficacia dramática a través de la obra de creadores como, entre otros, Fernando Arrabal, con cuyo primer teatro guardan evidentes concomitancias de tono réplicas de *La cicatriz* tales como la siguiente:

³ *Un elemento fundamental del teatro que se produce desde este plano de la comunicación que escenifica el mundo exterior del autor es su carácter de creación en proceso. En efecto, el creador debe construir los medios con que exponer el universo interior que quiere plasmar en la escena. (Op. cit., p. 172.)*



ELLA.— (Con emoción en la voz.) Tus zapatos cantaban canciones que nadie oía, oigo el eco de aquellas canciones y quiero convertirme en ciudad para que tú repitas los nombres de mis calles, de mis plazas, de mis bares.

El valor dramático del evidente parentesco existente entre el discurso verbal de *La cicatriz* y el valor otorgado a la palabra en las obras de Beckett, Ionesco o el propio Arrabal cobra su verdadero sentido a partir de la consideración del objetivo teatral de los maestros del Teatro del Absurdo, quienes, por encima de la destrucción de la estructura teatral, persiguen llevar a cabo la exploración dramática de la incomunicación lingüística.⁴ De este modo, fragmentos significativos del texto de *La cicatriz* aproximan la génesis de la obra a la creación de los maestros del Absurdo citados:

EL.— (Violentamente.) ¡Su hija, no me hable de su hija ahora!

GUARDIÁN.— (Cabizbajo.) Mi hija está enamorada de usted.

ÉL.— ¡Claro, es lógico! (Con amargura.) Las hijas de los guardianes se enamoran de los condenados a muerte.

El descoyuntamiento de la lógica verbal acentúa el mencionado parentesco en réplicas como las siguientes:

GUARDIÁN.— (Asustado y con la mano derecha en la culata de su revólver reglamentario.) Soy bondadoso, pero cuando bebo pego a mi mujer; la pego en morse, porque fui contrabandista. Fui uno de los mejores contrabandistas de la costa sur, un mago haciendo señales.

(El hombre condenado a muerte se levanta. Mira por la única ventana. Sus ojos atraviesan los visillos. Habla.)

⁴ Resulta interesante constatar que las teorías destructivas [...] no serán la vía escogida por los autores surrealistas posteriores. Ellos elaboran una obra construida sobre la incomunicación del lenguaje más que basada en la demolición de los artilugios que sustentan la máquina del espectáculo teatral. (Ángel Berenguer, "Teatro y subteatro en Federico García Lorca", en Reichenberger, K. y Rodríguez López-Vázquez, A. (Ed.), *Federico García Lorca. Perfiles críticos*, Kassel, Edition Reichenberger, 1992, p. 16.)



ÉL.— Veo el ruido de un motor. Oigo la fotografía de un boxeador. El tabaco no me sabe a nada. Mis sentidos se equivocan, se entrecruzan y mienten. Ni siquiera su famoso sexto sentido serviría. Ya nada queda. Márchese. Le odio.

O, en este otro ejemplo:

ÉL.— (Prosiguiendo después de un corto silencio.) Había muchos conejos amarillos. Estudiaban mucho para ser hombres; se matriculaban en las mejores academias y llenaban las universidades. Robaban para poder pagarse los estudios. Los policías se enteraron y seis conejos fueron encarcelados. Los conejos llegaron a esta prisión y no tardaron en morir. Pero uno de ellos tuvo tiempo suficiente para decirme que había en la prisión una mujer maravillosa que besaba a los presidiarios y dejaba cicatrices en sus caras para no ser olvidada jamás. Esa mujer me besó anoche.



Las citas demuestran sobradamente, pensamos, la pertinencia de una filiación estética cuyas raíces, en último término, deben ser buscadas en el predominio del plano interior en la concepción de *La cicatriz*, del cual, como ha señalado Berenguer, *las obras de Samuel Beckett, por ejemplo, representan una manifestación evidente.*⁵ Esta influencia, por otra parte, rebasa el ámbito lingüístico y debe ser extendida, como hemos visto, a los aspectos del conflicto planteado: como en muchas de las obras del Teatro del Absurdo, hallamos aquí también el enfrentamiento entre una situación límite (condena a muerte) y una apariencia de normalidad en los comportamientos externos de los personajes, sujetos en lo superficial a los usos y convenciones sociales:

GUARDIÁN.— Empiezo a sentirme aburrido. Usted no es un hombre atento: fuma y no me ofrece un cigarrillo.

ÉL.— (Disculpándose.) Creí que no fumaba usted estando de servicio, pero le daré el mío. (Se lo da.) Ya no sé por dónde

⁵ "El Teatro y la comunicación teatral", op. cit. p. 172.

iba.

GUARDIÁN.— (*Fumando feliz el cigarrillo de Él.*) *¿Quién sabe por dónde va? (Bosteza.) La historia parece soñada y la vida pide historias reales.*

Como muestra la cita, el tratamiento dramático ahonda y se tiñe —como en los conflictos del Absurdo— de ribetes existencialistas y metafísicos, profundamente trágicos.

Los planos teatrales en *La cicatriz*.

En el texto dramático que analizamos, Pedro Casariego intenta plasmar, como hemos visto, un conjunto de experiencias que manifiestan una relación problemática del individuo con su entorno. Es precisamente este propósito el que ha determinado la especial configuración de su creación como un hecho comunicativo de carácter teatral, atenido por lo mismo a los especiales rasgos de un lenguaje dramático cuyas verdaderas dimensiones, pensamos, conviene poner de relieve a través de los distintos planos que constituyen la esencia de tal acto de comunicación teatral.

Los tres grandes momentos, ya mencionados, del desarrollo de la acción dramática de *La cicatriz* estructuran en la obra el plano temporal, el cual presenta un orden lineal, con unos intervalos expresos entre los momentos consecutivos (unas pocas horas entre primero y segundo, un día entre segundo y tercero). Casariego otorga al plano temporal la extensión mínima suficiente para el progreso de una acción cuyo desarrollo se comprime necesariamente en los límites de una dimensión interna. A esta reducción del tiempo imaginario corresponde la relativa brevedad de un tiempo real que hace del drama una pieza de teatro breve. El predominio de una concepción del tiempo hipotético rigurosamente moderna se manifiesta, si bien brevemente, en la relativización impuesta por el hecho de que el Guardián se adelante, en su aparición, a la llamada del preso, así como en el cuidado por el valor expresivo de las pausas que revelan los comienzos de las dos escenas del Acto I.

La organización del plano espacial se sirve de una división en dos del espacio real de la representación, con una concepción escenográfica precisa en cada caso. El primer acto hace de la prisión un lugar imaginario de carácter neutro e indeterminado, altamente simbolizador por tanto y descrito más que por referencias escenográficas precisas, por didascalias que parecen revelar un diseño espacial más verbal que escénico. Así, los varios



elementos connotativos (florero, televisor, estantería, visillos y barrotes, pájaro silencioso, estrecha cama; y, luego, llaves y revólver del guardián) que mediatizan el carácter casi alegórico de la acción (prisión real como ambiente eficaz para expresar la alienación anímica del sujeto) son remitidos con preferencia al universo dramático imaginado y transmitido por el autor, sin referencias concretas al juego escénico de los mismos. Una serie de elementos posteriores (pijama, foto del alcalde, reloj) contribuyen a potenciar la simbolización, desembocando todos ellos en la linterna como signo escénico que enlaza los tres momentos de la obra y se convierte en símbolo ostensible de la esperanza última del protagonista, en quintaesencia de una escenografía emblemática y no figurativa.

No deja de sorprender agradablemente, en este contexto, la presentación en el segundo acto de un ambiente rigurosa y brillantemente descrito en su concreción escenográfica, que transluce ahora una visión absolutamente escénica por parte del autor. El color azul del pijama de los domingos hace contrastar vivamente su simbolismo con el amarillo de las sillas del encuentro y, sobre todo, con el inmarcesible poder distanciador de una reja (que, paralela al proscenio, atraviesa la escena), la cual se manifiesta como signo escénico que confronta e interfiere una culminación gozosa del conflicto. La sala de visitas, en tanto que lugar de encuentro con un elemento externo tan profundamente interiorizado por Él como lo es el personaje Ella, sustituye así a la celda del Acto I, la cual había funcionado como ámbito adecuado para la disociación entre el protagonista y el mundo exterior representado por el Guardián.

Las precisiones que, bajo forma de didascalias, realiza el autor acerca del plano del movimiento teatral revelan una minuciosidad que constituye una de las notas caracterizadoras de la escritura dramática de *La cicatriz*. Entre estas precisiones, no tanto alusivas al emplazamiento y evolución de los actores en el escenario físico cuanto estructuradas bajo la forma de referencias destinadas a la concreción, en el plano imaginario, de gestos que acompañan las réplicas de los personajes, abundan las didascalias que indican si los personajes se sientan en el suelo, en la cama o, en el segundo acto, en la silla; si se levantan, miran, fuman, encaran al público o caminan hacia él. A veces, realizan actos sorprendentes, como agitar los brazos o lanzar una silla contra el suelo. Con todo ello, el autor parece haber querido rescatar de un estatismo más que probable el desarrollo de una acción mantenida, fundamentalmente, en el plano interior e individual, sencilla por demás en su misma progresión a través de los tres momentos descritos.



La propuesta dramática implícita en el texto de *La cicatriz* no exige el concurso ineludible de difíciles elementos pertenecientes al plano tecnológico para la materialización escénica de una acción atendida en lo esencial, por la misma naturaleza de su estética, a los cánones del teatro pobre. La inexistencia de indicaciones sobre música o efectos sonoros, sobre luminotecnia o elementos escenográficos complicados, legitima la opción de un tipo de puesta en escena que base toda su eficacia en la voz y movimiento de los actores en tanto que imágenes dinámicas sobre el escenario.⁶

Estos actores, por otra parte, deben encarnar tres personajes de contornos nítidamente diferenciados entre sí y con funciones dramáticas siempre relevantes en el plano actoral de la obra.

Así, ÉL ofrece un personaje complejo, polisémico y dotado de las contradicciones del hombre contemporáneo. De apariencia y aspecto físicos normales, pretende representar en su indeterminación (rubio o moreno) al individuo actual, pero, transido de un dolor existencial ciertamente profundo, manifiesta abiertamente (aludiendo, incluso, a la locura) su incomprensión del universo exterior cuya relación se le torna problemática. Más que dialogar con sus antagonistas, este personaje monologa y elucubra imprimiendo un curso ilógico al libre discurrir de su conciencia y de sus obsesiones:

ELLA— (Su voz tampoco tiembla.) No entiendo lo que dices, pero me gusta no entenderte; es como si tuvieras fiebre, como si tu frente ardiera para permitirte viajar dentro de la prisión.

Su posición de marginalidad es evidente (*Tú no eres un buen presidiario*), así como su actitud de continuada búsqueda de una salida a la situación que le oprime:

ÉL— (Pensativo.) Yo era muy joven, no conocía la prisión, callejeaba, yo no era la cicatriz. Mi madre me decía que callejeaba demasiado, que iba por mal camino; yo respondía diciéndole que buscaba un atajo, un camino que me llevara a la estrella más cercana [...].

⁶ Véase Ángel Berenguer, "El cuerpo humano como imagen dinámica de representación en el escenario", en *Teoría y crítica del teatro (Estudios sobre teoría y crítica teatral)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1991, pp. 11-26.



El predominio del plano interior (que hemos descrito arriba) se manifiesta en éste como en ningún otro personaje, mediatizando y ordenando de manera determinante tanto su personalidad como su percepción de la realidad exterior.

El GUARDIÁN aparece revestido de rasgos que lo presentan como el antagonista de ÉL, en tanto que proveniente del universo exterior y más o menos bien avenido con el orden de dicho universo, incluso en su aspecto físico (*"fornido", "afettato y limpio"*, en contraste con la barba de ÉL). Su discurso transpone permanentemente la lógica del sentido común, a veces incluso, con los resabios cientificistas de un positivismo plano:

GUARDIÁN.— (Profesoral.) Las medidas de la cama han sido estudiadas científicamente por un equipo de expertos. Los expertos eran alemanes y llegaron en helicóptero a la prisión.



Aunque el autor no practica una crítica abierta del universo representado por el GUARDIÁN, la negatividad de su entorno queda patente en las descalificaciones con que, en nombre de la cordura, enfrenta las actitudes inconformistas de ÉL (*Yo no admito nada, sólo hablo con un loco. Está usted loco*), así como en el hecho de que el primer elemento que une a ÉL y a ELLA es, precisamente, el odio confesado que ambos profesan al mundo representado por el Guardián.

ELLA, más que antagonista, es el complemento ideal de ÉL, la encarnación del supremo valor que debe dar sentido a su condición de preso. La positividad del personaje se manifiesta ya en la descripción didascálica de su aspecto externo:

(Ella tiene el pelo largo; Ella ha tenido que ponerse un traje de presidiario, pero todos sabemos que es una mujer muy guapa vestida de presidiario.)

En el encuentro entre ambos, ni ÉL ni ELLA tiemblan, mostrando una seguridad que revela la existencia de una ingente fuerza de procedencia interior. El carácter de ideal absoluto del personaje se manifiesta en su identificación final con la mujer maravillosa de los sueños del protagonista y en su fusión con el símbolo máximo de la personalidad de

ÉL:

ÉL – (Sigue de pie.) Tú eres mi cicatriz.

El plano estructurador ofrece, desde la concepción del espectáculo implícita en el texto, un conjunto de claves estéticas e ideológicas que el director de una puesta en escena de *La cicatriz* debería tener en cuenta –en tanto que intérprete creativo de la propuesta del autor– en orden a la correcta interpretación de la teatralidad del drama.

Si en el primer acto un considerable margen de libertad otorga al talento del director la facultad de crear mediante los recursos de su arte una atmósfera intimista y profunda, únicamente sugerida en el texto por un buen número de símbolos verbales, la segunda parte ofrece, por contra, un universo escenográfico preciso, bien establecido y estructuralmente coherente en su capacidad de generar la tensión escénica. Convendrá no olvidar, en todo caso, que la línea establecida por el autor se aparta consciente y repetidamente de lo figurativo, desrealizando la escena a través de una atmósfera de incertidumbre en la que los límites del conflicto resultan polivalentes y altamente connotativos.

Interpretación

Tras el análisis de los elementos que, en tanto que hecho comunicativo de carácter teatral inscrito en el contexto general de la creación artística, articulan el lenguaje dramático de *La cicatriz*, la Teoría de las Mentalidades nos permite establecer la génesis de este lenguaje en el seno de una mentalidad compartida por el autor con otros individuos componentes de un grupo social cuya visión del mundo ha determinado la elección ideológica y estética de la obra.⁷

A través del lenguaje dramático de *La cicatriz*, Pedro Casariego se muestra como un creador rupturista, determinado en su creación por una actitud de alejamiento y por una evidente voluntad de separación con respecto a sectores de mentalidad notoriamente comunes en las cada vez más uniformadas sociedades occidentales.

⁷ Una descripción del método de análisis que hemos llevado a cabo se halla en nuestro trabajo "La dirección escénica como actividad creadora: aplicación de la Teoría de las Mentalidades a la didáctica del teatro", comunicación presentada en el Primer Congreso Iberoamericano de Teatro *Pedagogía teatral. Conceptos y métodos*, celebrado en Cádiz entre el 27 y el 30 de octubre de 1994.



La ruptura que transluce *La cicatriz* no posee, sin embargo, un carácter inmediato ni concreto, puesto que el dramaturgo renuncia a desarrollar el conflicto de su obra en un plano exterior al del mismo sujeto creador y al de su conciencia interna. No cabría, pues, plantearse la cuestión del grado de combatividad ideológica o existencial de la obra y, sin embargo, el cuestionamiento del mundo exterior, la problematización de la realidad que en *La cicatriz* se evidencian, muestran a Pedro Casariego como un individuo creador situado en un contexto de final de milenio en el que la vanguardia artística, antes que combativa o explícitamente condenatoria, se muestra como aceptación integradora del universo exterior, a través del diálogo con otros sectores de mentalidad a partir de los cuales el artista crea —más por diferenciación que por oposición— su propio universo vital y la formulación interna de un sistema de valores personal, complejo y poliédrico.

En efecto, la visión del mundo materializada en *La cicatriz* permite rastrear la huella que, en las mentalidades de los individuos de nuestro tiempo y en la apreciación por estos de su propia y compleja identidad, han ido configurando más de cien años de imparables revoluciones en la vida y en el arte, y de incontenibles momentos de avance y retroceso en la consecución de los proyectos idealistas que han marcado el devenir de la conciencia humana desde las revoluciones liberales y que han ido tejiendo de este modo la estructura conceptual y artística de la contemporaneidad.

A través de su única obra dramática, Pedro Casariego Córdoba se nos revela como un creador plenamente inserto en dicha estructura, tanto por la complejidad de matices del universo creado por el autor como por el evidente polimorfismo de un protagonista tocado, además, por un conjunto de adversidades identificables con un cuadro espiritual característico de la personalidad de nuestro fin de siglo. Todo ello nos presenta a Pedro Casariego como persona y artista dotado de una excepcional sensibilidad, que por lo mismo desea —sin esperanza— hacer del teatro un instrumento privilegiado para la expresión de la misma:

*(No sé por qué, pero espero que no baya demasiados
espectadores sensibles en el teatro.)*

Los importantes trabajos que acompañan a éste en el número que *Barataria* dedica a la obra de Pedro Casariego dibujan con precisión el perfil de un creador literario que es, por encima de todo, un poeta y, por tanto, privilegiado autor de un maravilloso



caudal de codificaciones verbales que constituyen otras tantas expresiones, desde el ámbito etéreo de la palabra, del complejo de actitudes y vivencias que constituyen la personalidad problemática del ser humano de nuestro tiempo.

Nuestro estudio, ceñido a otra de las facetas creadoras del autor, ha renunciado, por razón de su punto de vista eminentemente dramático, a establecer conexiones entre su obra teatral y el resto de las facetas artísticas de Casariego, aun a sabiendas de que únicamente el conjunto total de las mismas puede revelar el auténtico perfil de este creador singular. Tal renuncia, por otra parte conscientemente atendida al propósito que ha animado este trabajo, nos ha deparado, en cambio, la ventaja de haber contemplado esta obra teatral desde una perspectiva también teatral, capaz de mostrar el valor intrínseco de la misma y de contribuir simultáneamente a perfilar la verdadera dimensión de una labor creadora plural, por cuanto necesitada de caminos expresivos tan diversos como la complejidad interior del universo del artista. La profundidad de tal universo, vista al través del análisis específicamente teatral de *La cicatriz*, nos otorga la punzante seguridad de que la temprana muerte del autor malogró, también en el campo del teatro, un sugerente y rico potencial creador.

