



TENDENCIAS

Patrice Pavis. José Sanchis Sinisterra. Manuel Pérez

PRESIDENTE DE HONOR
Antonio Buero Vallejo

PRESIDENTE
Jesús Campos García

VICEPRESIDENTE
Domingo Miras Molina

SECRETARIO GENERAL
Santiago Martín Bermúdez

TESORERO
José Manuel Arias Acedo

VOCALES
Fernando Almena Santiago
Ignacio Amestoy Eguiguren
María Jesús Bajo Martínez

David Barbero Pérez
Fermín Cabal Riera
Poli Calle Soriano
Ignacio del Moral Ituarte
Salvador Enríquez Muñoz
Miguel Murillo Gómez
Paloma Pedrero Díaz-Caneja

Alfonso Plou Escolá
José Sanchis Sinisterra
Virtudes Serrano García
Miguel Signes Mengual
Rodolf Sirera Turó

CONSEJO DE REDACCIÓN
Ignacio Amestoy Eguiguren
Fermín Cabal

Jesús Campos García
Ignacio del Moral
Salvador Enríquez
Santiago Martín Bermúdez
Domingo Miras
Virtudes Serrano
Miguel Signes Mengual

EDITA
AAT

DEPÓSITO LEGAL
M-6443-1999

ISSN
1575-9504

DISEÑO, MAQUETACIÓN E ILUSTRACIONES
Martín Moreno y Pizarro
www.mmptriana.com

IMPRIME
J.A.C.

PRECIO DEL EJEMPLAR
3 €

SUSCRIPCIÓN ESPAÑA (4 NÚMEROS ANUALES)
9 €

OTROS PAÍSES
12 €

REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y PUBLICIDAD:
C/ Benito Gutiérrez, 27-1.º izq. 28008 Madrid
Tfno.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92
E-mail: aat@aat.es
http://www.aat.es

Las puertas del drama
(Cabecera inspirada en una frase de *El público*
de Federico García Lorca)

Queda rigurosamente prohibida
la reproducción total o parcial
de esta publicación
por cualquier medio o procedimiento
sin la previa autorización por escrito
de sus autores y de la AAT

S U M A R I O

3. Tercera [a escena, que empezamos]

Tendencia al suicidio

Jesús Campos García

4. ¿Representar la calamidad? Puesta en escena y *performance* en Aviñón 2005

Patrice Pavis

19. Narraturgia

José Sanchis Sinisterra

26. Sobre la dramaticidad atenuada en el teatro actual

Manuel Pérez

30. Casa de citas o camino de perfección

31. Cuaderno de bitácora

La boda

Carmen Resino

36. Libro recomendado

Cartas a Olga: correspondencia entre

Antón Chejov y Olga Knipper, de Antón Chejov

Fermín Cabal

38. Reseñas

Farsas contemporáneas, de Antonio Martínez Ballesteros.

Por M.ª Pilar Jódar Peinado

Alonso de Santos y Quevedo, de José Luis Alonso de Santos.

Por Domingo Miras

*Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación y
Fiestas gordas del vino y el tocino*, de Miguel Romero Esteo. Por Luis Riaza

43. El teatro también se lee

Antonio Martínez Menchén

44. Aniversarios no todos redondos:

Shakespeare, Ibsen, Pirandello

Ricardo Bada



(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



¿Representar

PUESTA EN ESCENA Y *PERFORMAN*



Incluso antes de la inauguración del quincuagésimo noveno «Festival de Aviñón», al leer la prensa o al escuchar a los espectadores más habituales, la cuestión estaba clara: no habría teatro, ni clásico, ni contemporáneo; la puesta en escena dejaría su lugar a la *performance* y todos los espectáculos estarían tocados por la misma desesperanza, afligidos por todas las calamidades del mundo.

la calamidad?

C E E N A V I Ñ Ó N 2 0 0 5

[Patrice Pavis]
Universidad de París VIII

Sin embargo, tal previsión catastrofista merecería una verificación: ¿había verdaderamente desaparecido la puesta en escena teatral y había llegado a ser la calamidad el nuevo tema universal?

Es cierto que, sobre el papel y quizá también en el espíritu de los directores del Festival, Hotense Archambault, Vincent Baudrier, y del artista invitado, Jan Fabre, la ocasión era propicia para los «artistas de la escena» que «interrogan, a través de sus creaciones, nuestra cualidad de ser humanos en su dimensión espiritual y animal» e «interpelan la relación que mantenemos con nuestro cuerpo y nuestros fantasmas, nuestra vinculación con la belleza, pero también con la violencia, que a veces coexisten en nosotros» (Programa del Festival, p. 1).

Comprobaremos esta presencia de la violencia en el análisis de ocho espectáculos presenciados durante la primera semana del Festival. La calamidad es un *leitmotiv* suficientemente general para facilitar las comparaciones. Y mientras que la catástrofe es un acontecimiento puntual e irreversible, la calamidad es más bien un estado duradero, casi permanente: una plaga que alcanza a las cosechas, un desastre ecológico que azota una región, una desgracia o una ruina que afectan a un pueblo. Bien sea natural o bien causada por los hombres, la calamidad produce en muchos artistas un estado prolongado y duradero de postración. Sus obras, no obstante, muestran con frecuencia una voluntad de superar aquel bloqueo, buscando una salida ficcional y estética a la crisis. Como siempre, sus respuestas son individuales y, por ello, es mejor analizar sus resultados que sus discursos, sus comentarios

o los procesos intencionales que las acompañan y, a veces, las preceden.

1. «Que lloren nuestros cuerpos / para evitar una catástrofe» (p. 37), reclama el Caballero de la desesperanza en *La historia de las lágrimas*¹, el espectáculo de Jan Fabre que abre el festival, algunos días antes de la reposición de *Yo soy sangre*. Este *leitmotiv* del espectáculo constituye también una de las claves para la mayor parte de las obras del Festival *in*. La libre expresión de un cuerpo acosado hasta el extremo, más digno de compasión que heroico: tal es la exigencia de la mayor parte de los espectáculos para salvar a la humanidad de la calamidad en la que se encuentra sumida. El cuerpo desprovisto de lenguaje verbal y la danza, más que el arte dramático, parecen, a primera vista, aptos para cumplir esta exigencia. Sin embargo, para representar la calamidad difieren las respuestas de uno a otro artista. Se ofrecen grosso modo estas dos soluciones: la puesta en escena y la *performance*. La primera recurre a la ficción dramática, a la representación; la segunda lleva a cabo y presenta en directo una acción no repetible, real y en modo alguno ficticia. Los ejemplos que hemos seleccionado oscilan entre estos dos polos teóricos, lo que dificulta la diferenciación entre ambos.

La historia de las lágrimas es, sobre todo, una coreografía, un espectáculo organizado como movimiento en el espacio. En el patio de honor del Palacio de los Papas, el espectáculo reúne a músicos percusionistas, a bailarines y a actores. Estos últimos, en número de tres, que interpretan al Caballero de

¿Había verdaderamente desaparecido la puesta en escena teatral y había llegado a ser la calamidad el nuevo tema universal?

¹ Jan Fabre, *L'histoire des larmes*, París, l'Arche, 2005.

Ante una filosofía tan escasamente creíble, y dadas la belleza y la fuerza de las imágenes, se siente uno tentado de hacer abstracción de las palabras para sumergirse en la sensualidad de las imágenes visuales y sonoras.

la Desesperación, al Perro (Diógenes el Cínico) y al Peñasco, están dotados de palabra. El caballero actúa en el centro del escenario, el filósofo corre de un extremo al otro y el peñasco, *obscenam in mulierem*, mujer obscena, habla desde una ventana de la fachada, algo en verdad no muy obsceno, es decir, según una etimología fantástica, delante de la *scaena* latina y, por tanto, en el límite del juego. Los tres intervienen de manera regular mediante monólogos bastante extensos, pero el espectáculo no reposa, sin embargo, sobre esta dramaturgia hablada. La composición es espacio-temporal y se halla integrada por el inmenso espacio del patio de honor y de las fachadas, así como por las evoluciones de los grupos y de los objetos, y por el desarrollo temporal de la partitura musical (arpa renacentista, percusiones, voz cantada barroca). Con un gran sentido de la composición arquitectónica y pictórica, Fabre coordina escenas de estilo diferente, pasa de una *performance* individual a un ballet para seis u ocho bailarines, con acciones simultáneas y coordinadas. Como en un cuadro de Jerónimo el Bosco (pensamos en su *Juicio final*²), los elementos se hallan yuxtapuestos con una cierta autonomía, pero el observador puede percibir la figura en su conjunto, tanto más fácilmente cuanto que las percusiones de los inmensos tambores, el arpa situada en el centro de la escena y la composición musical de Eric Sleichim producen un *continuum* sonoro que permite apreciar mejor la composición espacio-temporal, la simetría y el desorden de los motivos. Se percibe fugazmente la alusión a las figuras grotescas del Bosco, a sus escalas dispuestas para el asalto de inmensas paredes, a las formas monstruosas, tales como esos edredones montados sobre patas que surcan el escenario. Una imagen atraviesa a veces el espectáculo: el vidrio soplado mediante largos bastones; los recipientes de vidrio sobre los que se estiran los bailarines son manifestaciones a la vez concretas y abstractas, y por tanto alegóricas, de las lágrimas humanas. La composición sonora, pictórica y coreográfica, la aparición y el desarrollo de los motivos visuales tienen siempre su propia lógica, sin quedar sumidos en el texto. Hasta tal punto, además, que las intervenciones verbales producen el efecto de cuerpos extraños al conjunto de la com-

posición, especialmente las del Caballero, pronunciadas con un ligero acento y con una cierta distancia, como separadas de la imagen y del acontecimiento visual y sonoro. Nada de la imagen cuidada, coagulada y global a la manera de un *Gesamtkunstwerk* wagneriano, sino momentos explosivos, flases de luz, alusiones fugaces a la pintura medieval. Jamás toma cuerpo el sistema cerrado de una puesta en escena coherente con relación a un proyecto dramático o a una filosofía. Este espectáculo no tiene nada de «historia de las lágrimas» tal como la hubiera considerado Roland Barthes: «¿En qué sociedades, en que tiempo se ha llorado? ¿Desde cuándo no lloran ya los hombres (y no las mujeres)? [...] Quizá “llorar” es demasiado fuerte; tal vez no es necesario referir todos los llantos a una misma significación»³. Jan Fabre, por su parte, no contempla las lágrimas en el marco de una historia cultural de las emociones. Antes bien, las considera simple secreción acuosa, junto al sudor, a la orina y eventualmente al esperma, a estas «lágrimas doradas [que] componen cantos de amor y de sinfonías de alegría» (p. 35-36), como lo expresa de manera tan poética el Caballero.

Pero ¿de dónde sale este Caballero? ¿De entre los caballeros andantes de nuestra época, es decir, los artistas? Y ¿qué filosofía representa? En cualquier caso, hay algunas ideas bien asentadas en los fluidos del cuerpo y, sobre todo, en las lágrimas: «El cuerpo que llora / puede preparar / una transformación mágica del mundo» (p. 32). Este pensamiento mágico se halla empapado de idealismo: «El pensamiento es una herencia del alma» (p. 39). Con frecuencia declamatorio, explícito y hablador, el Caballero se muestra inquieto por la extenuación de los seres humanos, pero su mensaje permanece oscuro. ¿Responde el llanto a lo trágico de la existencia o a la necesidad biológica de que se hidraten cuerpo y espíritu? Ante una filosofía tan escasamente creíble, y dadas la belleza y la fuerza de las imágenes, se siente uno tentado de hacer abstracción de las palabras para sumergirse en la sensualidad de las imágenes visuales y sonoras.

Lejos del teatro de texto, este espectáculo heteróclito se compone de fragmentos coreográficos y musicales extraídos de impro-

² Alta Pinacoteca de Munich.

³ *Fragments d'un discours amoureux* (1997), *Oeuvres complètes*, París, Seuil, vol. 3, p. 627.

visaciones y reelaborados por Fabre, con momentos de *performance* que se producen a través de la repetición de una acción o de su prolongación improvisada. Los contrapuntos irónicos son siempre posibles, como sucede con el riego final que recuerda al de Gene Kelly en *Cantando bajo la lluvia*, tras la queja por el fracaso y por la muerte que se esconde bajo las risas.

2. En *Yo soy sangre* volvemos a encontrar los mismos principios de composición, sobre todo por la coordinación entre las acciones escénicas y el texto final, marcadamente didáctico. Este espectáculo, creado en 2003, versa, como indica su título, sobre la sangre, elemento vital por excelencia según el pensamiento medieval. En opinión de Fabre, dicho carácter vital resulta cruelmente ausente en nuestra época. La letanía final «yo soy sangre», «*sanguis sum*», es repetida por el coro de los bailarines tras la aspersión de un líquido rojo, más vino que sangre, como para retomar el contacto con un ritual dionisiaco y con una vitalidad que el Renacimiento y el proceso de la civilización habrían hecho caer en el olvido. Así, esta reivindicación de una sociedad que no reprimiera los instintos recuerda extrañamente a Nietzsche y su nacimiento de la tragedia. *Yo soy sangre* mantiene un equilibrio entre la armonía de las formas y la violencia tumultuosa de la sangre; también aquí, lo dionisiaco y lo apolíneo, «las dos pulsiones del arte se ven obligadas a desplegar sus fuerzas en una proporción rigurosamente recíproca y según la ley de una justicia eterna»⁴. Lo que amenaza a la humanidad de aniquilamiento sería precisamente la muerte de los instintos, la cordura de los cuerpos, la anemia ligada a la civilización en los tiempos modernos. Pero —¿causa o consecuencia?— lo que el espectador percibe es, en definitiva, la violencia, la castración, la pérdida de sangre. En el espectáculo, la calamidad es programada («el planeta azul se volverá rojo»), parodiada («el tango de los carniceros de la Villette»), estetizada, y todo ello pese a que se produce la representación realista de la violencia: muñones sanguinolentos, órganos sexuales seccionados, mujeres que bailan con las manos atadas al

tronco, cuerpos martirizados por la tortura y vaciados de su sangre. En este caso, el texto asombra por su ingenuidad demasiado directa: «amo mi impotencia», «el goce más allá del goce», «soy un hombre herido, al que nada le interesa». De manera bien afortunada, el acontecimiento escénico remonta siempre el vuelo sobre las urgencias textuales. Así, la aparición de nuevas imágenes, los choques visuales, la imaginación plástica desbordante, el virtuosismo y la energía de los bailarines relanzan una y otra vez el espectáculo.

Nada hay de perverso o de decadente en este cuadro de la destrucción y de la reconstrucción si no es una energía vital desbordante que no se deja canalizar, ni a través de las venas, ni de las palabras, ni del espacio escénico; y que se mantiene a flote, mientras la sangre se inscribe sobre el color negro del escenario y sobre el blanco de los vestidos de las novias. La calamidad, bien sea la ausencia de agua o bien la de sangre, no es nunca el estado final, porque todos luchan contra ella, y la palabra emergente, por directa que resulte, viene a ser también una fuerza de reacción y de superación de uno mismo.

3. *Dios y los espíritus vivientes*, con texto y puesta en escena de Jan Decorte, es una experiencia desconcertante por varias razones. La anécdota es poco comprensible, y la presencia muda de Decorte en figura de monje soldado no resulta mucho más esclarecedora. Incluso si, como se dice en el texto y en el programa, «se trata de escritura, no de biografía», y si «la manera de escribir no tiene nada que ver con la escritura automática, siendo más bien una escritura dirigida en todos los sentidos», el lector busca instintivamente un significado, una dirección que imprimir al relato. Decorte lo explica en el programa: «*Dios y los espíritus vivientes* mezcla enormemente los asuntos: el bien y el mal, el lenguaje, el mundo y tantas otras cosas; pero es, sin duda, un texto sobre el homicidio. Es una especie de anatomía, de filología o de enciclopedia del homicidio. Algo vuelve loco de rabia a este hombre que se nombra la Sangre, el Lobo y el Diablo. Loco de rabia hasta el punto de desear matar». Si la calamidad es anónima, el homicidio, por su parte, es «personal»;

La cuestión de la calamidad, en oposición a la de la catástrofe trágica, ha estado siempre en el centro de las investigaciones de la Societas Raffaello Sanzio de Claudia y Romeo Castellucci y de Chiara Giudi.

⁴ *La naissance de la tragédie*, Gallimard, París, 1997, p. 142. (Hay edición española: Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, núm. 456, 1973 1.^ª).

El teatro de imágenes necesita la mano férrea de un director escénico, que no puede desviarse de la línea general, ni permitir la menor caída de la tensión, para no sacar al espectador de su sueño desvelado.

pero todavía es preciso comprender sus móviles; por aquí ignoramos incluso si se trata de un homicidio perpetrado. Esta circunstancia no sería redhibitoria si la acción escénica captara la atención del espectador para hacerle soñar. Pero, durante los primeros veinte minutos, este únicamente presencia la caracterización completa —de pies a cabeza— del actor. Durante este interminable introito, el espectador espera el verdadero comienzo, el primer fogonazo de una ficción, pero la *toilette* no tiene otra función que someter a prueba la paciencia del público, lo cual provoca su cólera o su desinterés. A los espectadores no les queda más que la posibilidad de considerar este largo episodio como una acción provocadora, como una *performance* destinada a hacerles reflexionar sobre sus esperas, sus límites y su impaciencia. La única cosa que evita el rechazo definitivo es la música lancinante de Arno, que constituye una base continua e inquietante. De igual manera, el público aprecia el solo de danza de la gran coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker, que aparece, sin justificación dramática, como un *impromptu* dotado del virtuosismo y del estilo de los años ochenta. La caracterización, la música y la danza constituyen *performances* autónomas en el seno de una representación que aspira a «despegar», a crear la ilusión de un mundo posible. De igual manera, resulta una «*performance* de actor» el trabajo de Sigrid Vinks, consistente en decir el texto de modo que consigue retener la atención mediante el carácter extraño de su intención, el acento discretamente extranjero de su voz, la relación de falsa confianza alucinada que mantiene con el público, su manera de inclinarse o de abrir las palmas de las manos hacia el espectador, creando con todo ello una intimidad y una tensión que no deben nada a la ficción del texto. Se produce así un efecto de *performance*, inesperado porque se presenta al principio como la historia de un homicidio, como surgiendo de una puesta en escena tradicional.

Podemos emitir un juicio seguro sobre la calidad de esta *performance* bastante mediocre a la vista de todo lo que deja de lado: la belleza de un espacio mal aprovechado, la inanidad del texto, la provocación que se

agota y nos agota, la monotonía de los brinco del monje. El desastre es completo y llegamos a lamentar las obsesiones de un Fabre.

4. La cuestión de la calamidad, en oposición a la de la catástrofe trágica, ha estado siempre en el centro de las investigaciones de la Societas Raffaello Sanzio de Claudia y Romeo Castellucci y de Chiara Giudi. Desde el año 2002, ellos han creado once episodios de la *Tragedia Endogonidia*, una tragedia destinada a desarrollarse por escisión y que ya ha dado una decena de retoños en diversas ciudades europeas.

B. 03 Berlin, representada en el teatro municipal de Aviñón, es, según el programa, «un episodio que vuelve a trazar la parábola de la vida y de la muerte de una mujer que conoce la maternidad, el crimen, la confusión entre el poder de la vida y el de la muerte. Su anonimato, que se confunde con el del público, la privación de la palabra, la debilidad ante la ley, el dolor intransferible constituyen las condiciones esenciales de esta tragedia, que integra también el rol del espectador mediante la metáfora de un parterre habitado por conejos». ¡Comprenda el que este texto embrollado! ¡Lo esencial se halla en el espectáculo! La lectura de estos textos de escolta o de las reflexiones teóricas de Castellucci no hace más que confundir inútilmente al espectador de buena voluntad. Tanto más cuanto que los Castellucci definen aquí la tragedia con criterios que nos parecen corresponder mejor a los de la calamidad: el anonimato, la ausencia de palabra, la confusión entre la vida y la muerte. Está claro, en todo caso, que no se trata de la tragedia ática griega, sino de una tragedia «inhumana» que está por llegar, la cual es precisamente el objeto de sus investigaciones teatrales. «Siento, dice Romeo, que será una tragedia fría, transparente y limpia, innominada. Siento que nadie tendrá conciencia de hallarse frente a una tragedia, y esto será la mejor prueba de su eficacia.»⁵

Vayamos ahora con lo esencial: la puesta en escena en tanto que investigación de esta nueva tragedia a través de los acontecimientos que son presentados en el trabajo escénico.

Si nos basamos solamente en las imágenes que aparecen sobre la escena en *B. 03*

⁵ Materiales de trabajo, leídos en Aviñón, el 13 de julio.

Berlin, diríamos que se perciben una serie de cuadros en constante evolución, de figuras que se perciben turbias a causa del telón de tul (o de plástico) que separa el escenario de la sala. Hay siempre, tanto en lo directo como en lo figurado, una pantalla entre la acción y nosotros. Nunca se accede a la percepción clara de los objetos y de los cuerpos, que parecen figurar siluetas, sombras, formas o fantasmas. Únicamente *King Kong*, gorila mítico, o bien, oso pardo berlinés, se acerca al primer plano de la escena, con su aparejo ritual, para manipular los cadáveres ahorcados de conejos que evocan las conocidas imágenes de los campos de concentración. Tras el telón, más o menos translúcido según la iluminación, se adivinan las torturas y los cuerpos enredados de los amantes, sin que resulte fácil distinguir en cada caso. El crimen, la venganza, la masacre de los inocentes se perciben claramente en lontananza, pero no tenemos acceso a ellos, la realidad se nos escapa como un espejismo. La calamidad consiste, así, en la imposibilidad de colorear la realidad, no viendo en ella más que sombras, y no (al menos, todavía) en percibir lo trágico, en carecer de los instrumentos para juzgar y aceptar el destino. Esperamos lo trágico, para saber al menos con quién estamos tratando, pero únicamente caemos en la calamidad, esta cabeza de medusa con caballos de serpientes.

Poner en escena consiste aquí en proponer una sucesión de figuras, de objetos o de seres humanos en constante evolución. Estas figuras antropomórficas se transforman continuamente, sin un destino final. Para describirlas e interpretarlas, podríamos inspirarnos en la iconología de Panovsky⁶. La iconología identifica la obra como objeto formal, pero también como portadora de significación convencional (conocimientos de los códigos de la representación) y, finalmente, como símbolo y síntoma de las mentalidades y de la época, lo que equivale a una visión del mundo. Consideremos este objeto que recuerda a una estela, a una tumba, o quizá a las tablas de la ley de Moisés. Lo identificamos en primer lugar como una forma que ha podido ser invertida; pensamos enseguida en la forma conocida de las tablas de la ley que Moisés, furioso, arroja a los ju-

díos; cuando aparece una niña, en un momento de apaciguamiento, esta vuelve a poner un poco de orden sobre la escena de las calamidades y endereza maquinalmente la tabla: la ley es restablecida y esta imagen viene a ser la síntesis condensada de la concepción judeocristiana.

Esta interpretación iconológica permite comprender la manera en que las figuras, objetuales o humanas, no cesan de transformarse y de escapar a los creadores y a los espectadores a la vez, sin llegar nunca a un punto final. En cada momento, es necesario adivinar por dónde va el relato o qué figuras humanas son las que aparecen. El enigma no se resuelve nunca y se convierte en el motor de la puesta en escena, que viene a ser, de esta forma, «una figura fulgurante: ahora percibida, ahora fugitiva. En sí, reúne simultáneamente una evidencia mayor y una complejidad máxima» (Claudia Castellucci).

El teatro de imágenes necesita la mano férrea de un director escénico, que no puede desviarse de la línea general, ni permitir la menor caída de la tensión, para no sacar al espectador de su sueño desvelado. Castellucci y Guidi se desenvuelven bien en este terreno, siempre que el espectador acepte la lentitud de las mutaciones, el flujo prolongado de las figuras, la incertidumbre narrativa. Saben exactamente en qué momentos debe la imagen congelarse para mostrar un significado posible, antes de continuar su progresión. Dominan muy bien la progresión de las imágenes escénicas: por ejemplo, después de la prolongada formación de una imagen vaporosa y gris, incierta y onírica, hacen descender de repente un arco iris de vivos colores, que produce un contraste y cambia el ritmo del relato. En otros momentos, relativizan el flujo de la imagen por medio de ruidos realizados sobre la banda sonora. La frecuente utilización de elementos exteriores no se halla, sin embargo, desprovista de oportunismo: las citas en alemán («maniféstate», «cruza el puente», «ven aquí», «más cerca», «come mis cenizas», «come mi metal», «bebe mi agua») no tienen justificación alguna en el paisaje sonoro, excepto el recuerdo de que la obra, financiada por la ciudad de Berlín, alude a Alemania (a su bandera, al oso blanco berlinés y, una vez más, a la inagota-

El espectador, más bien oyente, no ve nada más que el cuadro y la luz de los atriles; puede así concentrarse en escuchar la Biblia en todo su esplendor estilístico y en su crueldad desvergonzada.

⁶ *Studies in Iconology*, 1939.

El problema es el de saber si la *performance* puede pasar sin ilustración alguna por parte de la puesta en escena y si pueden ser ignoradas en este aspecto las capacidades y las necesidades del público.

ble referencia a los campos de la muerte). La puesta en escena no permanece constantemente fiel a su idea de mantener vivo el enigma, y acaba por relatar una historia y, sobre todo, por concluir con una nota de inocencia y de esperanza. Entre un concierto de voces celestiales, aparece la niña, una especie de Alicia en el País de las Maravillas, que levanta las tablas de la ley, mira a través del telón translúcido, busca la salida —breve aportación in extremis de una nota de inocencia infantil—, mientras el telón se cierra sobre una música apaciguadora.

A diferencia de los espectáculos precedentes, como *La Orestiada* o *Génesis*, la escena no contiene ningún elemento perturbador: ningún animal, ningún *freak*, ningún bebé lloroso, ningún elemento imprevisible. Llegado del mundo de la *performance* llega a poner en peligro la armonía visual y estética. Al no peligrar esta iconología a través de la puesta en escena, el espectáculo, de gélida belleza o frío calculado, resulta intachable: ¿se critica un sueño, por ser este demasiado ligero, banal o subjetivo? O bien, ¿está reprochando a la figura del director escénico su visión demasiado personal, ilegible e incommunicable? Este teatro de imágenes es el resultado del teatro de arte y de la puesta en escena occidental. Su organización posee la sutileza y la belleza de una tela de araña, pero también su fragilidad.

Falta por saber si tal puesta en escena está emparentada con esta «tragedia fría, transparente y limpia, innominada», a la que, por nuestra parte, hemos denominado «calamidad», por contraste con la tragedia clásica griega. La calamidad es justamente lo innominado, lo no imaginable todavía, lo aún innominado, quizá lo innombrable. El trabajo de los Castellucci consiste en acercarse a las imágenes. La imagen lucha con la materia para alcanzar una cierta figuración mimética, una representación concreta. La alcanza en el caso de *King Kong*, el mensajero de la calamidad, o en el de la niña, regreso a la inocencia, mientras permanecemos despavoridos o asombrados, como los conejos del parterre.

5. Con *Anatema*, el Groupov de Jacques Delcuvellerie propone una manera diferente de abordar la cuestión de la calamidad. Se trata del anatema que el Dios del

Antiguo Testamento lanza sobre los pueblos que no se someten a su voluntad: de él derivan masacres, ejecuciones colectivas, diluvios, plagas.

El anatema es, en griego bíblico, la maldición o el objeto maldito. Es, al mismo tiempo, la condenación total (para los cristianos, la excomunión) y la persona o el pueblo maldecidos por Dios.

Este espectáculo de dos horas y cuarenta y cinco minutos consiste en una lectura en voz alta, realizada por un grupo de seis personas, de textos seleccionados del Antiguo Testamento que relatan las masacres, los genocidios, las matanzas colectivas que resultan del anatema divino. Durante hora y media el público se halla situado frente a un cuadro clásico que reproduce un paisaje idílico, oyendo simultáneamente a los lectores que, colocados sobre una plataforma elevada, enumeran aquellas destrucciones, mientras que a la derecha tres cantores repiten algunas palabras que forman la composición musical de Garrett List y Jean-Pierre Urbano. El espectador, más bien oyente, no ve nada más que el cuadro y la luz de los atriles; puede así concentrarse en escuchar la Biblia en todo su esplendor estilístico y en su crueldad desvergonzada. La dicción es poco coherente: contenida y cuidada hasta el extremo en el caso de las mujeres, dramática y ampulosa en el de los hombres. Los espectadores tienen dificultades para permanecer concentrados durante este oratorio interminable; muchos abandonan la sala, al límite de sus fuerzas o de sus nervios. La lectura continúa, sin embargo, durante casi una hora, hasta que unas quince personas hacen su aparición sobre el escenario, una tras otra. Proceden del fondo de la escena, a través de un tamiz. Medio asombrada, medio desafiante, cada una de ellas mira fijamente al público y después se desnuda sistemáticamente según el mismo ritual, quitándose pausadamente joyas, objetos y vestidos, antes de recomponer tras algunos segundos un cuadrado luminoso en el que todos los recién llegados permanecen de pie asidos hasta el fin del ceremonial. Se produce la impresión de que se trata de personas «reales» llegadas desde la calle o de entre el público, y no de actores profesionales. En efecto, no interpretan ningún papel, ni representan

ningún personaje; se instalan y esperan, contemplando al público. Sin embargo, este desnudarse no es un acto gratuito, sino que adquiere todo su sentido en relación con la letanía de los anatemas. Es percibida como la ilustración de esa masacre de los inocentes, como la última asamblea antes de la *sboab* o de la cámara de gas. En este sentido, la acción escénica de desnudarse, bien sea real o bien ficcional, no solo tiene un impacto directo y sorprendente sobre el público, sino que es también un mensaje muy fuerte sobre la violencia de la religión, la locura homicida del ser supremo, el estrecho vínculo que parece ligar monoteísmo y genocidio. El mensaje, si se nos permite el término, el punto culminante de esta manifestación es la yuxtaposición de un relato terrorífico, armoniosamente (o casi) declamado o cantado, y de una acción muda, digna de una *performance*, de un *happening* o de un *sit-in*. Tal yuxtaposición, sin embargo, no podrá ser duradera. Con toda su contumacia y su lasitud, la lectura de la Biblia no llega a ser, para el público, más que un ruido de fondo, una enumeración mecánica de violencias que pesa bien poco frente a la presencia del cuerpo desnudo. Estos cuerpos, en efecto, no son desnudos artísticos, sino los de personas de todas las edades, de todas las corpulencias, de todos los aspectos. Su exposición pública no tiene sentido en sí misma, aun incluso si el malestar fuera el efecto buscado. Es también un efecto de *performance*, puesto que los *performers*, a ojos de la mayoría de los espectadores, no se encuentran en el lugar y tiempo ajenos de una ficción, sino en el aquí y ahora de una acción real. En el interior de todo dispositivo teatral (institucional, escénico, narrativo), quedan siempre «fragmentos de realidad», acontecimientos auténticos. Aquí, la desnudez, la audición de la Biblia y los efectos de violencia simbólica, las alusiones a las «situaciones extremas» en el sentido de Bruno Bettelheim, son otras tantas marcas de *performance* real que se dirigen a los espectadores en tanto que personas privadas.

Desgraciadamente, el dispositivo de la *performance*, destacable por su radicalidad, no está sostenido por los medios de la puesta en escena: el espacio del claustro de los Carmelitas está mal utilizado; la drama-

turgia es inexistente; las acciones repetitivas son fatigosas; la única acción nueva, la construcción del muro, parece completamente artificial. La frase de Heiner Müller —«ya te he dicho que no hay que volver cuando se está muerto, cuando se está muerto»— se toma prestada de *Bildbeschreibung* (*Paisaje bajo supervivencia*), donde aparecía referida a la mujer muerta rescatada de los infiernos, pero a la que, finalmente, se ruega que no vuelva a la vida. Fuera de su contexto, esta frase remite ahora a Dios, al que se ruega también que no vuelva, lo cual corresponde efectivamente al retorno de lo religioso tras la muerte, anunciada demasiado rápidamente, de Dios. No obstante, la construcción del pequeño muro parece un poco infantil, sobre todo a causa de las máscaras animales. Así, cuando la *performance* radical hace la menor concesión al teatro, el resultado es poco convincente.

De los ocho ejemplos que proponemos, este es el que trata la cuestión de la calamidad de manera más radical. El problema es el de saber si la *performance* puede pasar sin ilustración alguna por parte de la puesta en escena y si pueden ser ignoradas en este aspecto las capacidades y las necesidades del público.

6. Con *Puur*, coreografía de Wim Vandekeybus en la carrera Boulbon, la calamidad resulta visible en la película que muestra acciones violentas y sangrantes. Sobre el escenario, los bailarines no representan esta violencia de una manera mimética, sino que la estilizan y la estetizan.

En vez de dejarnos distraer por la temática y, sobre todo, por las muy explícitas imágenes filmicas de violencia, más vale que analicemos las acciones físicas de los bailarines, sus encadenamientos gestuales y sus interacciones de grupo. Esta serie de acciones que componen la danza no genera una anécdota claramente descifrable, ni un mensaje codificado y coherente. Vandekeybus concibe la danza como las «emociones de la carne sobre la escena», lo que equivale a decir: «un estado para danzar, porque el estado es más importante que el contenido». Si hay allí calamidad y violencia, habrá que buscarlas en estas emociones y en estos estados. Para ello habrá que recordar la noción, propuesta por Raymond Williams, de *struc-*

Todo contribuye a
oponer los dos modos
de representación:
profundizando en la
carrera, cerrándose
sobre la representación
de la masacre,
la película evoca la
sangre, el agua,
la violencia, la histeria.

Las voces, tan
diferentes en su textura
y en su afectividad,
cobran todo su valor en
el espacio ya central, ya
periférico, de los
locutores.

ture of feeling (estructura del sentimiento), es decir, la «continuidad de la experiencia desde una obra particular, pasando por su forma particular, hasta su reconocimiento como forma general, y la relación de esta forma general con una época». En este sentido, la calamidad sería una estructura formal e ideológica a la vez. No sería simplemente la expresión directa de la violencia o la representación de una historia, sino la metáfora de un estado general del mundo.

En *Puur*, este estado, esta «estructura del sentimiento», se halla en perpetua evolución, yendo desde el nacimiento hasta la muerte. La película se encarga de situar la anécdota, de evocar los acontecimientos, todo aquello que será a continuación representado, «performado» en el espacio escénico. En ella se muestra un parto y el nacimiento de un niño, la persecución de la que este es víctima. Para la madre, igual que para el artista, es válida esta dolorosa paradoja: «Ahora que te tengo, no me queda más que perderte». El nacimiento es, para la madre, un arrancamiento: «Ha sido necesario, milímetro a milímetro, que lo separe de mi carne. [...] A golpe de pico, a golpe de hacha, extraerlo, destruirlo»⁷. Esta imagen de la separación pieza a pieza corresponde bien a este lugar de profundización, la carrera en la que nos hallamos todos reunidos, sobre la que se proyecta la película, allí donde los bailarines deben ahora trazar algunas piezas de danza, reencontrar en el dúo la creación desgarradora del otro, allí donde, al final del espectáculo, se escucha el ruido de un derrumbamiento, como si la creación se hubiera desgajado definitivamente de la materia inerte y cada espectador se llevase consigo un fragmento de ella.

La relación entre la escena y la película no es una estructura de espejo, una reduplicación, un diálogo entre lo filmado y lo vivo. La pantalla muestra el cruce entre el realismo de la película y la abstracción concentrada y estilizada de la *contact dance*. Todo contribuye a oponer los dos modos de representación: profundizando en la carrera, cerrándose sobre la representación de la masacre, la película evoca la sangre, el agua, la violencia, la histeria. Desembarazando la escena teatral de las piedras lanzadas al comienzo del espectáculo, volviéndolas a co-

locar en el límite del área de representación a modo de frontera, de muralla protectora ante la bárbara naturaleza, la danza crea un universo estético, una superficie lisa y brillante, apta para las evoluciones coreográficas. Así las cosas, incluso las acciones crueles (golpearse, empalar al otro sobre una pértiga, descuartizarlo, sujetarlo al suelo mediante cuerdas) son acciones estilizadas, representaciones refinadas de la violencia. Esta obra debe ser consumida «pura», como un güisqui puro, sin hielo ni agua que atenúen su fuerza. Así, los bastones lanzados por los bailarines, mientras permanecen en movimiento, desde un extremo al otro del escenario, exigen una gran destreza, pero, a diferencia de los ladrillos del primer espectáculo de Vandekeybus lanzados y atrapados al vuelo, estos bastones se hallan recubiertos en sus dos extremos por sendas protecciones de caucho. El riesgo no es aquí mayor que en otras coreografías. ¿Es un efecto de la costumbre, como para una *performance* peligrosa? Se perciben menos los peligros de todas estas evoluciones. Los golpes infligidos a uno mismo o a los otros son ficticios y sus trayectorias están perfectamente trazadas.

Resistiendo la tentación (a diferencia de Jan Fabre) de la explicación verbal, la coreografía no se desborda nunca hacia el *happening* o la *performance*. Mejor que la representación, necesariamente engañosa, de una calamidad, o que la evocación poderosa pero fastidiosa de las plagas, esta obra ha encontrado una forma pura, que se defiende de sí misma y que ha tenido la suerte de ser doblada (pero no traducida) por excelentes poemas de P. F. Thomèse y por la música, en modo alguno ilustrativa, de David Eugene Edwards y de Fausto Romitelli. No se insistirá nunca de modo suficiente en la importancia y en la excelencia de las composiciones musicales en todos estos espectáculos.

7. En esta larga odisea a través de las calamidades de Aviñón, *Mue*, obra representada en el castillo de Saumane, en la Provenza profunda, nos ofrece un momento de calma, un perfecto contraejemplo de esta obsesión por la desesperación: hay en ella la presentación de un mito fundacional para comprender mejor, no tanto la

⁷ Los poemas de P. F. Thomèse aparecen reproducidos en el fascículo de las fotografías.

naturaleza del ser humano, como su lugar en el universo.

Mue. Primera Melopea es un «*Wara* sonoro y poético para nueve voces, una voz electrónica, un percusionista e instalación sonora», según se subtítulo extrañamente en el programa de mano. Jean Lambert-wild, director escénico, y Jean-Luc Therminarias, compositor, han invitado —tras una estancia entre los Xavante de la reserva india del Río de las Muertes, en el Mato Grosso brasileño— a cinco indios Xavante para recrear, con ellos y con cuatro actores y actrices franceses, un *Wara*, espacio descubierto donde los hombres del «consejo de ancianos» se reúnen cada día en círculo al salir y al ponerse el sol.

Los cuatro miembros de la Cooperativa 326 y los cinco indios xavante se sitúan en círculo sobre un terreno plano central, de espaldas al público, cada uno frente a un micro. Los espectadores, sentados alrededor de este montículo en sillas situadas sobre el mismo suelo arenoso, escuchan las palabras pronunciadas por el coro y, también, las del narrador que circula por el exterior del círculo. Lo que oyen les ha sido anunciado como «un discurso de Serebura acompañado de un sueño del joven Waëhipo y de los mitos de la comunidad xavante de Etenhiripipa». Sería inútil intentar separar lo que procede de Serebura, de Waëhipo o de la (re)creación de Lambert-wild, porque todo ha sido dispuesto precisamente de manera que se mezclen las palabras y los sueños, el mito y la poesía. El origen de las palabras y de los sueños, así como el de las fuentes sonoras, permanece indeterminado. El interculturalismo se pone en práctica. Hay mucho de tacto, de moderación, de elegancia y de honradez en esta delicada cooperación, sin ningún *voyeurismo* ni condescendencia.

La ceremonia así obtenida —¿puede ser denominada «espectáculo»?— sería mejor decir: la *cultural performance*— evita la trampa de un ritual «exótico», artificialmente transpuesto a ese parque y bajo ese cielo provenzales para un público avisado y abierto a las culturas del mundo. El dispositivo espacial, musical y discursivo torna cada cuestión sobre autenticidad, sobre identidad cultural, sobre universalidad

o sobre esencialismo cultural. Se opera así, con suavidad, un cuestionamiento del teatro intercultural de los años ochenta y noventa, el de los Brook, Mnouchkine o Barba. No encontramos ahora una transferencia de fragmentos culturales, una reconstrucción de la cultura del otro; ni tampoco, por supuesto, un elogio de los universales culturales o un relativismo posmoderno de todas las culturas; ni, mucho menos, el discurso quejumbroso de la prohibición de referirnos a una cultura que no nos pertenece y que se halla protegida por las leyes comunitaristas disfrazadas de «corrección política».

Lejos de pretender restituir la palabra auténtica de los indios, de exhibir unas migajas de danza o de ritual, la puesta en escena recurre sin complejos a las más recientes tecnologías del sonido y se sirve del talento de compositor de Therminarias. Las voces, tan diferentes en su textura y en su afectividad, cobran todo su valor en el espacio ya central, ya periférico, de los locutores. No para hacer algo moderno o para golpear las imaginaciones, sino para insertarse delicadamente en el tejido de las palabras del otro. Las voces contribuyen a desorientar a los espectadores, que no hallan la manera de reconstruir la palabra original o primera. Mientras que los espectadores participan en el juego y experimentan la voz y la música en tanto que palabra en movimiento, cuyo origen cambia sin cesar, el *Wara* llega a ser el centro descentrado del que parte la reflexión poética. Cada uno hace su muda de adolescente: todos llegamos a ser los otros, permaneciendo como nosotros mismos. Cambiamos de voz y la voz nos cambia. La muda es, también, el cambio de nuestra actitud mental y política frente a las otras culturas, la desposesión de nuestros conceptos y de nuestras palabras:

He aquí lo que me han enseñado los
A'Uwé Uptabi,
los hombres de la verdad de Etenhiritipa:
deslizarme sobre todos los más allá contenidos en mis sueños,
encontrar la forma de separarme,
de desposeerme de mis palabras,
y de decir:
El alba de una Mue,
que ya no me pertenecerá.

Mirado más de cerca, y dentro de la lógica del proceso de trabajo, este discurso pretende justamente trascender las divisiones habituales.

El espectáculo, en su conjunto, posee la calidad de una puesta en escena bien realizada, que sin excluir los riesgos y los incidentes de una *performance*, los sitúa sin embargo a distancia, los relativiza, y ofrece una muestra de ellos, una versión conceptual, perfecta para memoria de fin de carrera.

Estas palabras están firmadas por Lambert-wild, pero vienen a ser el sueño de todos. ¡Esta alba de una *Mue* no tiene nada de la vieja de la «gran noche» de los revolucionarios de otro tiempo! Momento quizá todavía imperceptible, en el que la posición culturalista y los valores humanistas universales inician un discreto retorno. Este retorno, que sigue a la desposesión, corresponde a una fase de la etnología contemporánea, a la de un Philippe Descola, por ejemplo. En sus estudios sobre los jívaros de la Amazonía, él insiste a la vez en el necesario aprendizaje de la diversidad cultural y en la crítica de las posiciones culturalistas extremas que «acaban por decir que todo es producto de la vida social y de las presiones culturales. [...] Durante mucho tiempo, la antropología ha tenido por objeto la comprensión de la naturaleza humana en su diversidad. La acumulación de informaciones etnográficas ha hecho perder de vista que nuestro objetivo fundamental es comprender bien una naturaleza humana única, que aporta soluciones diversas a algunos de nuestros problemas. En nuestro mundo, el acento se ha puesto sobre la discontinuidad entre lo humano y lo no humano (discontinuidad, en cierto modo, moral), y sobre la continuidad material. Por el contrario, en sociedades como las de los jívaros, el acento se pone sobre la continuidad moral y sobre la discontinuidad material»⁸.

Sin negar las evidentes diferencias culturales, también Lambert-wild subraya esa condición única de la naturaleza humana. Su labor ha consistido en reunir voces, personas, textos y estilos diferentes, pero el dispositivo lúdico, las incesantes traducciones, los cambios de identidad equilibran esta diversidad mediante una confusión voluntaria de las pistas: ¿quién habla en cada momento y a quién? Casi al final de la velada, el comentarista exterior, esta «voz electrónica», anuncia sus intenciones: «Voy a relatar a ustedes cómo fue creado el mundo. Lo haré aquí como nos lo han enseñado nuestros antecesores». Él concluye el relato de Xavante a la manera de un antropólogo nutrido en Lévi-Strauss: «Es así como habla el mito. [...] Este mito del que hablo mantiene viva la tradición. [...] Sois semejantes a nosotros. [...] También vosotros

descendéis de nuestros antepasados. [...] Os pido que nos respetéis. [...] No quiero que nos tratéis como a animales. [...] Puedes irte. Olvida nuestra existencia». La calamidad ha tenido ya lugar, hace cinco siglos; la única cosa importante en el presente es limitar sus efectos y aprender a vivir juntos.

Extrañará, sin duda, oír hablar así al narrador blanco, aunque haya sido aquí rebautizado como «voz electrónica»: el representante de un coro invisible o del público europeo habla en lugar de los indios, detenta el discurso del humanismo, emplea conceptos de la antropología occidental. Pero, mirado más de cerca, y dentro de la lógica del proceso de trabajo, este discurso pretende justamente trascender las divisiones habituales. En términos sociológicos, se haría bien en demostrar las enormes diferencias económicas entre los xavante y los ciudadanos del territorio de Belfort, entre la coproducción internacional (¡cuya enunciación ocupa quince líneas!) y la frágil comunidad india. Lambert-wild recurre a la poesía y al sueño para justificar dicha convergencia, y su trabajo pone a prueba dichos principios. Es cierto que la aportación de las instituciones a debido ser indispensable para la realización de esta empresa que suponemos muy cara; es cierto, también, que el programa político queda aquí en la fase de la declaración de intenciones (contra el *impasse* neoliberal y el necesario cuestionamiento de la propiedad y de la división del trabajo); sin embargo, ningún espectáculo, en esta semana de Aviñón, consigue renovar tanto el arte de la puesta en escena, ni plantear los problemas candentes con tanta energía.

8. El último ejemplo de esta semana, *The Biography Remix*, una retrospectiva de la vida y de las *performances* de Marina Abramovic, es llevada a escena por su colega y amigo de siempre, Michael Laub. No hay, por tanto, ninguna ambigüedad en la presentación de estos acontecimientos. No se trata de una *performance* para el gran público, sino de una exposición de un género mal conocido en Aviñón, realizada a partir de ejemplos a veces históricos y de *performances* anteriores.

⁸ Philippe Descola, «Les Jivaros d'Amazonie et nous», *Le Nouvel Observateur*, 14-20 de julio de 2005, p. 71. Ver también su último libro: *Par-delà nature et culture*, Gallimard, 2005.

Ahora bien, esta biografía remezclada, que es una especie de *work in progress* de Marina, una recapitulación de su ya dilatada carrera, es probablemente la clave para comprender los otros espectáculos, para evaluar sin apriorismos las cambiantes relaciones entre la puesta en escena y la *performance*. Puede ser también la ocasión de aclarar la noción de calamidad, por oposición a los conceptos de riesgo y de peligro que corre el *performer*. En último término, este (o mejor, esta, puesto que se trata sobre todo de mujeres) desempeña la función de una calamidad, en el segundo sentido de la palabra, no el de plaga natural, sino el que se refiere a lo que es la causa de contrariedades constantes y víctima de las que se autoprovoca. El *performer*; en efecto, no es una calamidad en sí mismo, alguien que inventa sin parar contratiempos y desgracias. Y si posee el arte de crear su propia desgracia, tiene también el de sobrellevarla con brío, y a veces con humor, y el de salir vencedor de las pruebas que él mismo se inflige. No se trata, pues, de una calamidad natural, aquella que, por definición, se instala el más largo tiempo posible y deja bien poco margen a los seres humanos para evitarla o neutralizarla.

Se nota que este espectáculo ha encontrado su equilibrio y su fuerza pedagógica positiva. Michael Laub ha concebido esta evocación como una cronología exhibida sobre dos bandas que pasan en francés y en inglés los datos relevantes de la vida de Marina Abramovic y los de sus principales obras. La mirada exterior de Laub no es crítica —no es esta su función—, pero gusta de ofrecer puntos de referencia humorísticos. Opta, así, por una doble presentación: fragmentos de vídeo sobre una pantalla que cubre todo el ancho del escenario y

acontecimientos en vivo que comienzan cuando la pantalla se eleva lentamente, lo que transmite la impresión de que la realidad escénica surge de la pantalla misma. Organiza así acciones simultáneas, serializa la misma acción y le confiere una dimensión estética incontestable. La conocida práctica del duelo a bofetadas, realizada por cinco grupos, propicia un bello ejercicio rítmico y pierde su violencia original en beneficio de un efecto de conjunto: creemos percibir varias partidas de ping-pong en una espaciosa sala.

En la primera secuencia, Marina Abramovic, colgada del muro, recibe al público sosteniendo en sus manos dos serpientes, hasta que dos plácidos perros molosos entran en escena y roen un hueso, justo debajo de los ofidios. Los altavoces hacen oír inquietantes ruidos, una cantante italiana se expresa mediante el micro. El pavor es reemplazado enseguida por la admiración que suscitan el sentido de la composición, el humor y la belleza plástica.

El espectáculo en su conjunto posee la calidad de una puesta en escena bien realizada, que sin excluir los riesgos y los incidentes de una *performance*, los sitúa sin embargo a distancia, los relativiza, y ofrece una muestra de ellos, una versión conceptual, perfecta para memoria de fin de carrera. El *remix* reduce el riesgo, o al menos lo minimiza, y disminuye su impacto. Protegido por la distancia en desplome, el público semiotiza y estetiza a más no poder. Pero, al menos, puede respirar, afrontando valerosamente los acontecimientos, y, sin llegar al límite de sus nervios, observa las demostraciones un poco como en el circo o en la pista de gimnasia. Conoce poco a poco a Marina, simpatiza con ella, toma conciencia

Muchos espectáculos y muchos espectadores parecen estar afligidos por una profunda y permanente depresión, por una negra visión de la historia.

Visita nuestra web

www.aat.es

Una vez identificado el tema de la calamidad, falta verificar lo esencial: cómo los diferentes espectáculos lo tratan y lo representan.

de su camino de dolor, se desprende de sus apriorismos sobre la fumistería del arte y la frivolidad del teatro, descubre la presencia y el silencio. Cuando, finalmente, Marina se sienta ante el espectador con un vestido gris muy clásico y lo mira fijo a los ojos, gozando el silencio y la inmovilidad del instante, transcurren algunos segundos de apaciguamiento universal, de anagnórisis general, de profunda simpatía, de reencuentro. Después, súbitamente, los aplausos crepitan como un fuego caluroso que no se esperaba, en esta programación más bien sombría del festival.

La calamidad bajo todas sus formas, desde la destrucción hasta la catástrofe, es sin duda el único y vago tema común a estos ocho espectáculos de Aviñón. Este hilo conductor revela una obsesión y un malestar profundo que haríamos mal en tomar a la ligera. ¿«Malestar en la civilización» o calamidad en la cultura? Desde Freud hemos recorrido ya una etapa, pero debemos desconfiar del catastrofismo, de la fascinación por la desgracia. Limitémonos, pues, a realizar el balance de esta semana y a ver cómo en ella hemos aprendido a afrontar mejor la desgracia y a trabajar mejor por el teatro.

1) De lo trágico a lo calamitoso

La catástrofe trágica, súbita y puntual, ha sido reemplazada por la calamidad endémica, previsible y duradera. Muchos espectáculos y muchos espectadores parecen estar afligidos por una profunda y permanente depresión, por una negra visión de la historia. La calamidad, en estos espectáculos, es más una metáfora o una alegoría que una realidad tangible, que una plaga enviada por Dios o que una potencia del mal. Se presenta como un mal endémico, una situación sin salida, un desastre social o religioso que se eterniza y contra el cual no hay defensa. Se ha visto aquí: las obras hacen referencia, de modo abigarrado, al fundamentalismo religioso (*Dios y los espíritus vivientes*, *Anatema*, *Puur*), al aborrecimiento de las mujeres y del cuerpo, al holocausto, al genocidio (*Mue*), a la inquisición (*Yo soy sangre*). Tanto a realidades históricas como a alusiones a la actualidad.

En este panorama gris y calamitoso de nuestro mundo, no hay rastro de lo cómico grotesco, de la risa homérica, del cuerpo exultante. Nada de trágico tampoco, porque a pesar de los anatemas, de las condenas y de las imprecaciones, apenas es posible encontrar un Dios contra el cual blasfemar, una trascendencia contra la cual maldecir, un destino contra el cual sublevarse.

Ni comedia nueva, ni tragedia renovada: una situación desesperada, decididamente. ¡Un poco más y tendríamos el drama! La catarsis del espectador no es más posible, porque la identificación con el héroe y la aceptación de la trascendencia no funcionan. La catarsis reposaba sobre el horror y la piedad, mientras que la calamidad hace referencia a la angustia y al desinterés (esta «compasión-fatiga», hastío ante el sufrimiento del prójimo, del que habla Gómez-Peña). La calamidad es el drama de la degradación irreversible infligida por un Dios más ciego que escondido. A diferencia de la catástrofe, que afecta a individuos muy precisos haciéndoles desaparecer a sabiendas y a plena luz y color, la calamidad afecta a una masa anónima, sin razón aparente, incluso de manera absurda, rehusando colocar las cartas sobre la mesa. En este vacío del espíritu, en esta huida de los cuerpos, en esta disociación entre el cuerpo y el alma, la calamidad inenarrable desarrolla su juego con toda comodidad. Porque la calamidad, aunque inmemorial y ligada a todas las civilizaciones, prospera hoy con la muerte de las ideologías, con la ausencia de análisis políticos capaces de desembocar en acción, con la renuncia al pensamiento crítico. El pensamiento calamitoso, el del fin de la historia, el del relativismo posmoderno, el del cinismo de los bien nutridos y de los bien pensantes, transfiere la plaga natural a la vida social, nos sitúa en el eje del mal, nos amenaza con el castigo divino, incluso cuando la fe ya no existe.

La calamidad como arma de destrucción masiva, de depresión generalizada, de pánico indescriptible, hace creer a los espectadores que todo en derredor está podrido, destruido, condenado. Este pensamiento deshistorizado se repite, con matices y variantes, en los espectáculos analizados. Resulta en ellos más derrotista que nihilista,

más provocador que subversivo. La violencia, que es el signo más frecuente y evidente de la calamidad, es omnipresente, pero, como indica Denis Guénoun, «la idea de que la violencia tendría en sí un valor de revolución o de provocación parece ser uno de los presupuestos constitutivos de la ideología contemporánea de la representación. [...] La violencia no tiene ningún valor crítico y, desde ahora, es precisamente la violencia la que debería ser criticada»⁹.

Esta violencia, sin embargo, se halla lejos de ser sistemáticamente criticada en todas las creaciones de Aviñón. En nuestros ocho ejemplos, es no obstante presentada de manera diferente cada vez. Para convencerse de ello, basta con observar el efecto que la calamidad produce sobre los cuerpos. El cuerpo de los actores / bailarines / representantes es, en efecto, el mejor barómetro para juzgar cómo se aborda esta violencia y se reacciona ante esta calamidad.

2) El cuerpo barómetro

1. y 2. Para Jan Fabre, el cuerpo de los intérpretes es por naturaleza valiente y desnudo, para nada debilitado a pesar de las inquietudes. Es un cuerpo danzante, exultante, sometido al suplicio, a la desesperación (el Caballero), a la vida errante (Diógenes), al llanto (el Peñasco), pero siempre preparado para nuevas conquistas. La calamidad sería, paradójicamente, aquello que el proceso de la civilización (según Norbert Elias) hace experimentar a los instintos vitales. Pero ¿no es posible temer una nueva calamidad con la llegada de este superhombre, entregado a sus instintos guerreros y sediento de sangre?

3. El cuerpo de Jan Decorte, el de su insípido personaje de Sangloupdiable, se ha vuelto «loco de rabia hasta el punto de matar», nos dice el programa, pero lo vemos únicamente desnudo o vestido con lo mínimo, espada en mano. Cuerpo, ya separado, ya unido a su compañera por una gruesa cuerda que propicia el vínculo.

4. Los cuerpos de *B.03 Berlin* son vagas siluetas, figuras mudas y artificiales, quimeras y

fantasmas en perpetuo devenir. Son la imagen vaporosa que hoy nos formamos del cuerpo trágico, martirizado pero inaprensible, de las víctimas. Pero ¿quiénes son en realidad? Solo podemos acordarnos de *King Kong* y de los anónimos conejos que descarga de la horca. Excepto en este cuerpo a cuerpo, el cuerpo se nos escapa, se desvanece, levita entre acto teatral y calamidad.

5. Los cuerpos desnudos de *Anatema* resisten una presencia y una prestancia difíciles de encontrar en un escenario. Más allá de la evocación de los sacrificados, no aluden más que a sí mismos, como en una *performance*. Esta ambigüedad hace de este espectáculo tedioso pero perturbador un interminable *sit-in*.

6. En *Puur*, los cuerpos magullados de la película y, después, los cuerpos gaseados y desinfectados al comienzo del ballet, vuelven a alzarse y entran en un contacto casi acrobático. Sus complejas trayectorias, sus asir y proyectar, sus equilibrios y sus duelos constituyen una respuesta activa y decidida a la violencia del mundo exterior, y no una aceptación de esta violencia.

7. En el *Wara* provenzal se perciben sobre todo las voces de los participantes, como si todo el universo y las luchas por la supervivencia se hubieran refugiado en una palabra ancestral y en una voz que ha llegado a ser cercana gracias al directo, a la proximidad física y al micro. Cuerpo, pues, salvado del peligro, frágil, pero decidido, con tal de sobrevivir, a aliarse con personas de buena voluntad que recojan y prolonguen su palabra gracias a las técnicas del sonido.

8. El cuerpo expuesto a todos los peligros, situado a merced de serpientes, de bofetadas, de marchas agotadoras y de pruebas de todas clases, el cuerpo ostensible de Marina Abramovic, evita toda catástrofe, rechaza todo avasallamiento, acaba por plantar cara al público, tranquilamente sentado frente a él, olvidados ya todos los sufrimientos, habiendo vuelto la espalda a todas las calamidades del mundo.

Jean Lambert-wild recibía a los visitantes en su cama, junto al castillo; Marina Abramovic se despidió del público en un momento de calma general: ¿hemos pasado de la calamidad a la calma encamada?

El espectador sabe muy bien, una vez que pone sus pies en Aviñón, que su posición no será confortable, que no podrá esperar recibir representaciones miméticas del mundo, que deberá dejarse llevar por la corriente.

⁹ «Dispositions critiques», *Alternatives théâtrales*, número 85-86, 2005, p. 107.

La relación teatral: ese momento raro y fugaz en el que el público parece decir a la ficción escénica: «Te comprendo, pero, de todos modos, me inserto en tu universo».

3) De la puesta en escena a la *performance*

Una vez identificado el tema de la calamidad (¡y habría sido bien difícil equivocarse!), falta verificar lo esencial: cómo los diferentes espectáculos lo tratan y lo representan. Hemos distinguido dos modos de (re)presentación, la puesta en escena y la *performance*: la puesta en escena, es decir, el teatro tal y como lo conocemos desde el final del siglo XIX, y la *performance*, tal como se practica desde los años sesenta. Si ninguno de los ocho espectáculos viene a ser *sensu stricto* una *performance*, todos ellos comportan, no obstante, momentos de *performatividad*, toda vez que el riesgo, la incertidumbre o el azar impiden la representación ficcional de un acontecimiento.

Sin embargo, a pesar de esta mezcla de modos de (re)presentación, la diferencia puesta en escena / *performance* permanece. Se trata simplemente de asir su indefectible vínculo. Todo se basa en la cuestión de la presencia y de la representación (del sentido). Según Alain Badiou, «el teatro sería la percepción del instante como un instante de pensamiento»¹⁰. ¿No es entonces la *performance* la percepción del teatro como pensamiento del instante? El público no se plantea evidentemente la cuestión de saber si asiste a una puesta en escena o si se halla embarcado en una *performance*. El espectador sabe muy bien, una vez que pone sus pies en Aviñón, que su posición no será confortable, que no podrá esperar recibir representaciones miméticas del mundo, que deberá *to go with the flow*, dejarse llevar por la corriente. Nada entonces le sorprende ni le choca: ¿qué es un cuerpo desnudo, una serpiente encima de un perro bien amaestrado, en comparación con un kamikaze que mata a decenas de personas a su alrededor? Este espectador se ha acostumbrado, además, a la representación mediática de las peores calamidades, o bien se siente protegido por una burbuja imaginaria, de modo que no cree (y eso es necesario para seguir viviendo) que las bombas y las catástrofes podrían un día caerle encima sistemáticamente, como una calamidad, una verdadera calamidad.

Epílogo brechtiano

Abrumado por todos estos males universales, agotado por estas calamidades repetitivas, desde mi habitación de Saint-Joseph, bien rodeado y bien cuidado por los del CEMEA¹¹, siempre fieles a su puesto, intento dormirme. Pero, bajo mi ventana, en el patio, oigo a los actores de Jean-François Sivadier representar *La muerte de Danton*. ¿Cómo, me pregunto, todavía este «fatalismo horrible de la historia», esta «revolución que devora a sus propios hijos»? Más tarde se representa *La vida de Galileo*, de Brecht. Galileo será también vencido por el oscurantismo de la iglesia, pero, por el momento, en la escena inicial, lo veo explicar a su discípulo el funcionamiento del mundo. ¡Es luminoso, ligero, entusiástico! Y, bueno, basta con pensar: ¡la Tierra se mueve! Con un tablado, una tela, gestos claros acompañados a las acciones, el milagro se produce: el mundo renace y el teatro también. Basta con seguir la trayectoria de los astros y la de los gestos de los actores, con poner simples palabras en órbita sobre la escena, con apoyarse en la imaginación viva del público que yo veo allá abajo, cautivo, pero alerta, para construir un mundo que se inspira en el nuestro y lo transforma.

¿Volvería, entonces, la esperanza al final de la calamidad? Antes de sumergirme en un dudoso sueño, me vuelve a la mente esta advertencia de Raymond Williams: «Haciendo la esperanza posible, antes que la desesperación convincente, es como se pueden hallar los caminos hacia la paz».¹² ■

Traducción: Manuel Pérez. Universidad de Alcalá

¹⁰ *Rhapsodie pour le théâtre*, Paris, Le Spectateur Français, Imprimerie Nationale, 1990, p. 115.

¹¹ Centro de Educación en los Métodos de Educación Activa.

¹² *Towards 2000*, London, Chatto and Windus, 1983, p. 240. «It is in making hope practical, rather than despair convincing, that the ways to peace can be entered».

Narraturgia

Una deconstrucción siempre tiene como objetivo revelar la existencia de articulaciones y fragmentaciones ocultas dentro de las totalidades aceptadamente monádicas.

Paul de Man

O. A mi amigo gemelo, el dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra —además de actor, maestro, psicoanalista, ex rockero y filósofo—, le escuché en cierta ocasión: «Hay que estar siempre renegociando con el realismo». Gran verdad. Y lo mismo podría decirse con respecto a la narrativa: la dramaturgia parece condenada a habérselas siempre, de un modo u otro, con la narratividad. Y ello desde sus mismos orí-

genes hasta hoy..., con algún que otro breve período o «escuela» de mutua ignorancia o aparente desdén.

Este perenne trasiego entre drama y relato, entre mimesis y diégesis —que en mi deriva personal cristalizó con la fundación de El Teatro Fronterizo (1977)—, reaparece hoy como distintivo de la más rabiosa modernidad. La amnesia y/o la ignorancia de las nuevas generaciones produce a menudo

[José Sanchis Sinisterra]

Foto: Daniel Alonso.



Escena de *Himmelweg (Camino del cielo)*, de Juan Mayorga. Director, Antonio Simón. Centro Dramático Nacional. Teatro María Guerrero de Madrid, 2004.

«Narraturgia», cuya
invención se me
atribuye, nació
probablemente de un
lapsus en alguno de
mis seminarios,
en los que,
efectivamente, me
refiero muy a menudo
a las fértiles fronteras
entre narratividad
y dramaticidad.

estos espejismos, para lo cual basta que alguien invente un rótulo atractivo: teatro de la no-representación, por ejemplo; o teatro postdramático, que tampoco está mal. Nada que ver con conceptos teóricos sólidos, como el de «drama rapsódico» de Sarrazac, que tratan de dilucidar la genealogía de los nuevos paradigmas, a veces con hondas raíces históricas.

Hablando, pues, de rótulos, me apresuro a aclarar que el de «narraturgia», cuya invención se me atribuye, nació probablemente de un lapsus en alguno de mis seminarios, en los que, efectivamente, me refiero muy a menudo a las fértiles fronteras entre narratividad y dramaticidad. Y muy especialmente cuando me ocupo de la «dramaturgia de textos narrativos», que constituye no solo uno de mis temas preferidos, sino también un segmento considerable de mi propia práctica autoral. Desde la epopeya de Gilgamesh hasta *Ensayo sobre la ceguera*, de Saramago, pasando por relatos y novelas de Joyce, Kafka, Sábato, Cortázar, Melville, Beckett, Borges, Cervantes, etc., la hibridación del discurso narrativo y el discurso dramático ha fecundado mi reflexión y mi escritura, ayudándome —obligándome, más bien— a reconsiderar una y otra vez los cánones que tienden a fijar el texto teatral en una órbita más o menos veladamente aristotélica.

Narraturgia, sí: un lapsus conceptual que, previa aceptación y clarificación, quizás podría servir para indagar la geografía de un territorio fronterizo e impuro en el que se entrelazan inextricablemente ambos «géneros», el narrativo y el dramático, y cuya historia se extiende desde los orígenes del discurso ficcional hasta sus más recientes avatares. Por lo que respecta al teatro, pues, no resulta exagerado afirmar que un vector narratúrgico atraviesa toda su compleja genealogía, incitando al estudioso y —¿por qué no?— también al creador a transitar permanentemente desde un dominio al otro. ¿O acaso pueden explicarse la poesía épica y la narrativa oral, raíz de todas las tradiciones literarias, sin referirlas, en su urdimbre más íntima, a la expresividad propiamente dramática, teatral, del juglar o del cuentahistorias? ¿Y es posible no reconocer en algunos procedimientos discursivos empleados por los personajes de Michel Vinaver, Fabrice

Melquiot, Peter Handke, Botho Strauss, Heiner Müller, Sarah Kane, Martin Crimp, Roland Schimmelpfennig, Daniel Keene y tantos otros, claros vestigios de las voces narrativas postfaulknerianas o herederas del *nouveau roman*? Ello sin hablar de la doble adscripción —a la narrativa y al teatro— de autores como Beckett, Duras, Bernhard, Jelinek, etc., más algunos de los citados, no pocos de cuyos textos ofrecen una identidad mestiza. Tema aparte, pero no ajeno, sería la indudable aportación de los estudios narratológicos a la teoría y a la práctica de la escritura dramática de los últimos 25 años.

1. No me propongo, naturalmente, definir los parámetros de este vasto territorio, ni tampoco trazar su genealogía, sino tan solo sugerir algunos de los ámbitos en que el concepto de narraturgia se revela como más pertinente. Y el primero de ellos sería, sin duda, el de aquello que constituye, desde Aristóteles hasta Brecht —y aun después— la columna vertebral de la acción dramática: la fábula. Esta es, en efecto, para el estagirita, «el principio y como el alma de la tragedia», y sobre este punto coincide con él, expresamente, el autor del *Pequeño Organón*, pese a su postura supuestamente antiaristotélica. Toda la dramaturgia occidental, y no solo ella, puede considerarse un conjunto de dispositivos enunciativos —verbales y no verbales— destinados a contar historias. Y es precisamente esta preponderancia de la función narrativa en el teatro a lo largo de los siglos lo que ha llevado a (con)fundir abusivamente, tanto en la teoría como en la práctica, los dos niveles que se articulan inextricablemente en el texto dramático: la acción dramática y la fábula.

Un enfoque narratúrgico permitiría dilucidar con precisión esta relevancia de la trama o argumento en los diferentes períodos, sistemas y géneros dramáticos, y explicar por qué y cómo, en el siglo XX, con el advenimiento y la expansión del relato cinematográfico —y luego televisivo—, el teatro va renunciando gradualmente a su función narrativa, con lo cual la acción dramática se

independiza en mayor o menor grado de la fábula. Fenómeno similar, por cierto, respecto a otro de los niveles de la mimesis (la figuratividad), al experimentado por la pintura tras el auge de la fotografía.

A medida que el teatro se siente dispensado de la obligación de contar historias, el texto comienza a concebirse como una «arquitectura de interacciones» (según expresión de Sanda Golopentia), y sus diferentes códigos o partes constitutivas empiezan a independizarse y a organizarse en nuevas articulaciones, con lo que se abre un proceso autorreflexivo (H.-Th. Lehmann *dixit*) que, afortunadamente, prosigue en nuestros días. En consecuencia, rastrear el proceso de atenuación de la fábula —y su sustitución por otros principios compositivos— a lo largo de los últimos 80 años, por lo menos, sería de gran utilidad para orientarse en la aparentemente caótica evolución de la dramaturgia más contemporánea. Quizás incluso la disgregación —que no «superación»— del paradigma brechtiano, cumbre de la hibridación entre lo épico y lo dramático, sería susceptible de una nueva lectura desde la todavía borrosa perspectiva narratúrgica.

Pero también la siempre deseable y necesaria relectura de los «clásicos» antiguos y modernos, con su fiel adscripción a una historia para ser contada, podría enriquecerse con esta mirada transversal, capaz de individualizar y definir los procedimientos y convenciones de cada sistema dramatúrgico como traducción y transgresión de determinadas estrategias narrativas. Quiero decir que preguntándonos cómo narra Ibsen (o Büchner o Sófocles o Calderón o Marlowe o Valle-Inclán o...), analizando el modo en que tal o cual texto articula su fábula con los parámetros temporales, espaciales, discursivos, etc., resultarían quizás mejor comprendidos los mecanismos de la acción dramática y, con ellos, los recursos específicos de su teatralidad, las claves de su funcionamiento escénico, la «estructura apelativa» (en la terminología de Wolfgang Iser) que lo conecta con el receptor.

¿Cómo organiza Shakespeare el punto de vista en *Macbeth*? ¿Qué función desempeña en *El pato salvaje*, de Ibsen, la irrupción del pasado en el presente? ¿Quién desempeña el rol de narratorio para el na-

rrador Quentin en *Después de la caída*, de Arthur Miller? ¿Cuál podría ser el «modelo espacial» (Iuri Lotman) que enmarcaría los cuatro lugares en que transcurre la acción de *La Gaviota*, de Chejov? ¿Qué códigos figurativos se entrelazan y se enfrentan en los diálogos de *Lulú*, de Wedekind? ¿Son realmente «interiores» los monólogos que puntean la acción de *Extraño interludio*, de O'Neill?...

2. Otro posible ámbito temático —y formal— de la narratúrgica lo constituye el fenómeno universal y transhistórico del narrador oral, del contador de historias, del recitante que se planta delante de un auditorio para transmitirle un relato. Mito, leyenda, fábula, gesta épica, noticia más o menos veraz, caso insólito, milagro, crimen espantoso, hazaña sobrehumana..., una inmensa variedad de sucesos acaecidos allí y entonces, evocados aquí y ahora mediante la palabra y el gesto de un único intérprete, quizás con el apoyo de unos cuantos objetos a menudo humildes. Considerada una de las raíces del teatro en todas las culturas conocidas —junto con la fiesta y la ceremonia—, esta modalidad dramatúrgica llega hasta nuestros días con un vigor que parece inagotable.

Y no me refiero solo a la proliferación de cuenteros que discurre, diversa y vivaz, por las zonas marginales del sistema teatral. El monodrama, frecuentemente articulado en torno a un eje narrativo, aparece también en la dramaturgia contemporánea más «avanzada». Baste recordar *El vagabundo*, de Enzo Corman; *Ella*, de Herbert Achternbusch o *Tiempo universal + 1*, de Roland Schimmelpfennig, para señalar el parentesco enunciativo de un sector de la nueva textualidad con las más arcaicas tradiciones del teatro narrativo. Dicho parentesco consiste en la interpelación directa del personaje al «público», sin que ello lo expulse de un marco ficcional tan concreto como el exterior de la casa quemada en la obra de Corman o el gallinero —con la madre viendo la televisión— en *Ella*, donde, además, Joseph, vestido con una bata de mujer y ataviado con una peluca de plumas de gallina,

A medida que el teatro se siente dispensado de la obligación de contar historias, el texto comienza a concebirse como una «arquitectura de interacciones».

Otro posible ámbito temático de la narratología lo constituye el fenómeno universal y trans-histórico del narrador oral, del contador de historias, del recitante que se planta delante de un auditorio para transmitirle un relato.

profiere su monólogo en primera persona y en femenino, como prestando su voz a quien nunca fue capaz de contar su historia.

Transgresiones discursivas como esta no son raras en los nuevos avatares del monólogo narrativo: recordemos el texto de Beckett titulado precisamente *Un monólogo*, en el que el personaje, apenas visible, relata su propia vida en tercera persona. Aunque también la transgresión puede instalarse en el dispositivo enunciativo de la palabra dramática, como las tres voces en *off* en que se dispersa el discurso interior del personaje oyente en *Aquella vez*, del mismo autor, invadiendo con tres recuerdos su duermevela e interpe-lándolo en segunda persona. O, también de Beckett, la voz grabada de la mujer de *Nana* que, sentada en su mecedora, reclama una y otra vez el relato de su postrera abdicación..., enunciado en tercera persona.

La interpelación al público puede a menudo ser atenuada por la inscripción textual y escénica de un destinatario dudoso, como las botellas de diversos colores a las que habla Lianne en los sucesivos monólogos que forman *Lo inesperado*, de Fabrice Melquiot, sin duda soporte metafórico —o metonímico— del amante ausente. O el canario a quien interpela vagamente la mujer mayor de *Perspectivas ulteriores*, de Franz-Xavier Kroetz, mientras selecciona los pocos enseres que podrá llevar consigo mañana al asilo de ancianos. Y también el indefinido interlocutor de *Justo la noche antes de los bosques*, sobre cuya naturaleza y función dramática expresa serias dudas el propio autor, Koltès.

3. Otro amplio dominio narratúrgico lo constituyen todas aquellas obras en que la figura de un personaje Narrador interpela al público para enmarcar la acción dramática propiamente dicha. Heredero del coro griego y tomando a veces esta misma denominación (*Romeo y Julieta*, la *Antígona* de Anouilh...), este introductor, presentador o conductor de la historia, voz diegética en un universo mimético, ha sido exhaustivamente estudiado por Ángel Abuín en su excelente libro *El narrador en el teatro* (Universidad de Santiago de Compostela, 1997). Allí se nos recuerda la variada y nutrida presencia de tal figura en

la escena contemporánea, antes y después de su proliferación épica, inducida por el «giro copernicano» del teatro de Brecht. Con este intermediario, el «presente» de la acción dramática es explícitamente arrancado a la fábula acaecida en el «pasado» y reconstruido fragmentariamente al hilo de su discurso narrativo.

El Anunciador de *El zapato de raso* (1919-1924), de Paul Claudel, especialmente en su versión representable (1941), así como su Explicador de *El libro de Cristóbal Colón* (1927), pueden servirnos como instancias representativas de una variante particular, aquella en la que el Narrador es extrínseco a la historia evocada e interviene sobre ella como un demiurgo más o menos distante, aunque no indiferente, exhibiendo un mayor o menor grado de omnisciencia sobre los personajes y las circunstancias de la acción, y hasta cierta propensión metateatral sobre los dispositivos ficcionales de la representación. Funciones similares se dan en el Traspunte de *Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder (1938) y, en íntima correlación con la posterior influencia brechtiana, una larga progenie que incluiría al Narrador de *Hölderlin* (1971), de Peter Weiss, y, en tiempos muy recientes, al Acotador de *Hamelin* (2005), de Juan Mayorga.

Una segunda variante es aquella en que el Narrador está directamente implicado en la acción, con un mayor o menor grado de centralidad en las circunstancias de la fábula, de modo que funciona en un doble plano, no solo ficcional —demiurgo / personaje—, sino también espacio-temporal: aquí y ahora de la representación ante el público, allí y entonces de las circunstancias evocadas. Es el caso de Tom Wingfield en *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams (1944); de Willy Loman en *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller (1949), o, del mismo autor, el abogado Alfieri (*Panorama desde el puente*, 1955). La trayectoria de esta modalidad narratúrgica es extensa y también rica en variaciones, según muestra Abuín en su libro, que se detiene en autores españoles como Alfonso Sastre, Buero Vallejo y otros.

Si quisiéramos abrir un capítulo sobre formas anómalas del personaje «narrante», deberíamos revisar algunos de los experi-

mentos beckettianos, como *Comedia* (1962), con sus tres relatos entrelazados que rememoran, desde el más allá, una lamentable historia de adulterio; o pinterianos, como *Silencio* (1969), cuyos tres personajes, Rumsey, Ellen y Bates, alternan sus lacónicos diálogos con monólogos narrativos en presente de indicativo, anticipando el peculiar discurso didascálico de, por ejemplo, *La misión*, de Heiner Müller (1979), con el insólito relato de Sasportas, o *La noche árabe* (2001), de Schimmelpfennig, autor proclive a poner en boca de sus personajes su decir, su pensar y su hacer (como Tina en *La mujer de antes*, 2004, y algunos de los 39 sujetos enunciativos de *Antes/Después*, 2002).

Puede ocurrir que entre el narrador implicado y los personajes de su rememoración se manifiesten interacciones y rectificaciones, como ocurre en *Mi madre coraje*, de George Tabori (1979), en donde el hijo y la madre no están siempre de acuerdo en los detalles de la historia de esta. O que los personajes evocados se conviertan a su vez en narradores, como sucede en *Griegos*, de Steven Berkoff (1980), así como en su *Kvetch*, cuyos monólogos interiores desdibujan el procedimiento al introducir un tipo de dis-

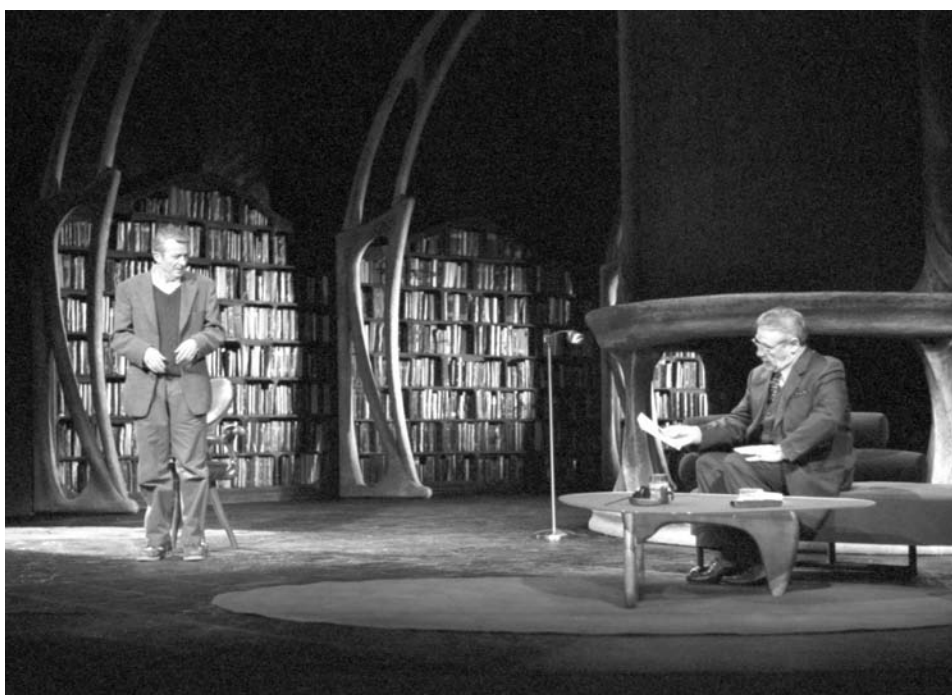
curso —el flujo de conciencia del personaje, en tiempo presente— que podría cuestionar la noción misma de narratividad.

(Porque, en efecto: ¿podemos adscribir al discurso narrativo la expresión de los pensamientos, sentimientos, impresiones, etc. que se entretienen con el «hacer» de los personajes? Evidentemente, sí. Sería absurdo pretender que los relatos y novelas solo contienen narración de acontecimientos, cuando resulta evidente que la introspección es consustancial al género, así como la descripción y la especulación. Solo que, en tal caso, las consideraciones acerca de la intersección entre narratividad y dramaticidad deben hacerse cargo también de estos constituyentes del discurso narrativo... y operar en consecuencia. Lo cual significa, entre otras cosas, replantearse —renegociar, sí— el estatuto de la palabra dramática. Pero esto nos llevaría por otros derroteros.)

4. Y prefiero referirme, en último lugar, a aquel ilimitado territorio narratúrgico que se abre al considerar la forma, la función y el sentido de los relatos dialogados, es decir, del material narrativo inserto en los intercambios dialogales de los personajes. Desde los primeros documentos de la dra-

Si quisiéramos abrir un capítulo sobre formas anómalas del personaje «narrante», deberíamos revisar algunos de los experimentos beckettianos.

Foto: Chicho CDT.



Escena de *El lector por horas*, de José Sanchis Sinisterra. Teatre Nacional de Catalunya y Centro Dramático Nacional. Teatro María Guerrero de Madrid, 1999.

Toda la dramaturgia medieval y renacentista, sin duda por su contigüidad respecto a las formas narrativas religiosas y profanas, orales y escritas, abunda en situaciones en las que el relato parece disputar al diálogo su preeminencia en el texto dramático.

maturgia occidental, una parte considerable de los hechos que constituyen la fábula no es representada en escena, sino que es comunicada por unos personajes a otros en situaciones de interacción dialogal. Tanto los antecedentes inmediatos o remotos de la acción dramática como los episodios acaecidos en los intermedios (o entreactos o intersticios...) de la obra, e igualmente multitud de situaciones que ocurren en la extraescena próxima o lejana, se hacen presentes mediante el discurso narrativo.

Este capítulo se abriría con una figura emblemática de la tragedia griega: el Mensajero o Heraldo, presente ya en Esquilo (*Los persas*, *Los siete contra Tebas*, *Las suplicantes*, *Agamenón...*) y, apenas camuflado, en los demás poetas trágicos, que cumple la ingrata tarea de comunicar a los protagonistas o al Coro (también, sin duda, al público) noticias generalmente infaustas. Su función dramática varía según su grado de implicación en la acción dramática, es decir, según su vínculo personal, objetivo o subjetivo, con el contenido de la información que transmite y/o con el destinatario de su relato. En este sentido, la narración de la muerte de Hipólito que Terámenes hace a Teseo en la *Fedra* de Racine supera en intensidad al relato del Mensajero en el *Hipólito* de Eurípides.

Toda la dramaturgia medieval y renacentista, sin duda por su contigüidad respecto a las formas narrativas religiosas y profanas, orales y escritas, abunda en situaciones en las que el relato parece disputar al diálogo su preeminencia en el texto dramático. Asimismo, las largas «relaciones» de nuestro teatro barroco abren paréntesis de evocación verbal en la a menudo vertiginosa acción dramática, produciendo sutiles alternancias de estatismo y dinamismo, sin duda muy del gusto del público, siempre amante de oír contar historias. Tachadas por algunos críticos —y directores de escena— de «atentados» contra el principio de la progresión dramática, se olvida que esta no se produce solo en el plano de la aceleración y/o intensificación de los conflictos, sino también en el del conocimiento y/o la información sobre las circunstancias pasadas o presentes de los personajes, que suelen ser, precisamente, el contenido de tales relaciones.

Sería inútil pretensión por mi parte señalar, siquiera vagamente, la infinita complejidad de un recurso omnipresente en la literatura dramática de todos los tiempos y de todos los lugares, por lo cual me limitaré a sugerir una nueva distinción conceptual y técnica, no siempre fácilmente verificable en los textos. En términos generales, podría diferenciarse entre los relatos que:

- 1) confían a la palabra narrativa lo que no puede mostrarse en la acción dramática —por dificultades técnicas o por tabúes y convenciones sociales—.
- 2) condensan verbalmente circunstancias y sucesos cuyo desarrollo situacional requeriría mayor extensión temporal —cuestión, pues, de economía dramática—.
- 3) confieren a los hechos evocados por la palabra una mayor capacidad sugestiva que a su concretización escénica y prevalece entonces el criterio de la eficacia estética.

En los tres órdenes se manifiesta una función pragmática que considero determinante de la validez dramatúrgica del procedimiento: la repercusión del relato en el devenir de los acontecimientos —objetivos o subjetivos— que constituyen la acción dramática. Sin olvidar que, como antes dije, dicho devenir o progresión se produce no solo en el ámbito del suceder, sino también en el del conocer.

5. Aun a riesgo de ser tachado de taxónomo compulsivo —o, más elegantemente, de deconstructivista empecinado—, no quisiera abandonar este mi primer rastreo sistemático en el terreno de la narratología sin señalar otras posibles categorizaciones del relato dialogado. La más evidente, por superficial, es la relativa compacidad o continuidad del material narrativo, frente a su dosificación y disgregación en los intercambios dialogales. Dicho de otro modo: en un extremo de la clasificación, un personaje narra a otro(s), de principio a fin, el suceso o circunstancia que debe transmitir, y en el extremo opuesto, la sustancia narrativa se configura gradualmente al hilo de las interacciones verbales de su «portador» con el (o los) personaje(s) que debe(n) recibirla.

A primera vista, podría parecer que las situaciones «lastradas» con bloques narrativos adolecen de una menor teatralidad y revelan una cierta pereza o torpeza dramaturgica por parte del autor. Aunque esto puede ser así en muchos casos, en otros, por el contrario, se percibe que el relato contiene su eficacia dramática precisamente en su ostentación de la forma y de la función narrativas, como ocurre en tantas obras de Benet i Jornet, por ejemplo (*Descripción de un paisaje, Deseo, El perro del teniente...*); o en la escena 8 de *El señor Puntilla y su criado Matti*, de Brecht, con los relatos finlandeses de la Contrabandista, la Telefonista, la Ordeñadora y la Empleada de la farmacia. Por no hablar de la ambigua intencionalidad de los dos breves relatos que Teddy le cuenta a Ruth en *Retorno al hogar*, de Pinter, de quien podrían recordarse otras muchas inscripciones narrativas tan evidentes en sus perfiles como misteriosas y potentes en su dramaticidad (*El cuidador, Viejos tiempos, Cenizas a las cenizas*, etc.).

Asomándonos al otro extremo del arco clasificatorio, a los relatos que ocultan y diluyen su consistencia en la discontinuidad a menudo abrupta del diálogo, el prurito taxonómico me conduce inevitablemente a establecer distintas categorías, según que:

a) el portador del relato no quiera contar, y son los reclamos y las preguntas del «otro» quienes se lo extraen, más o menos a la fuerza (¡tantas situaciones basadas en el modelo dialogal del interrogatorio, con todas sus modalidades!);

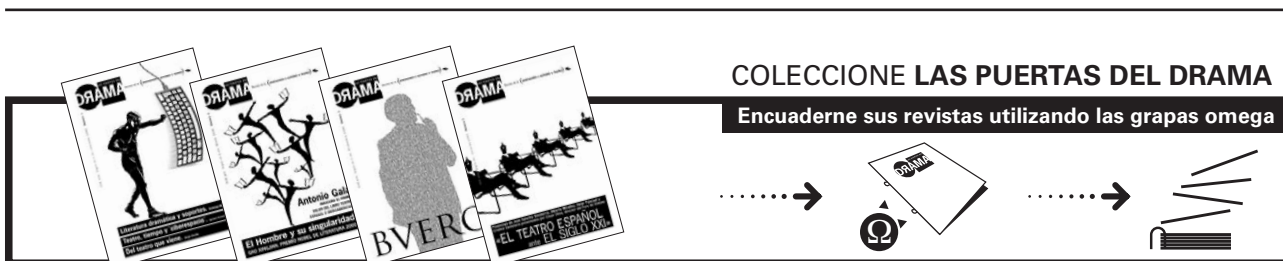
b) el oyente no quiera saber, y el narrador debe vencer su resistencia dosificando la información que posee (*Lejos*, de Caryl Churchill);

c) el relato sea objeto de disputa entre dos narradores que tienen diferentes versiones del mismo y, por lo tanto, lo reconstruyen conflictualmente (*Noche*, de Harold Pinter);

d) al contrario, la reconstrucción del relato sea objeto de cooperación entre dos narradores que tienen informaciones parciales del mismo (*Variaciones sobre el pato*, de David Mamet);

e) la sustancia del relato no exista previamente, sino que este es inventado gradualmente por dos o más narradores, en cooperación o conflicto (*Abel y Bela*, de Robert Pinget, o *Atentados contra su vida*, de Martín Crimp);

Y un largo etcétera que resulta inabarcable para alguien de memoria declinante y biblioteca dispersa como yo, que no pretende con estas reflexiones sino esbozar el mapa provisional (pero «el mapa no es el territorio», como dijo N. S. Trubetzkoi) de un campo teórico y práctico, es decir, reflexivo y creativo, en el que convergen la narrativa y la dramaturgia. Convergencia que se expande en una proliferación fractal de formas, funciones y sentidos a la que, a falta de mejor término, podríamos llamar narraturgia. *Forse altri canterà con miglior plettro* (Ariosto). ■



Sobre la **dramaticidad** a

La reflexión sobre la dramaticidad —y sobre la posibilidad de su manifestación atenuada en el teatro actual— debe ser insertada, en nuestra opinión, en el marco de una consideración, más amplia, sobre la esencia de la obra teatral. Este último término se refiere a la naturaleza propia del teatro, esto es, a aquello que dota de entidad teatral a un producto artístico, y permite su reconocimiento y diferenciación.

[**Manuel Pérez**]
Universidad de Alcalá

Sin embargo, parte de la dificultad que suscita todo intento de definir la esencia teatral viene dada por su carácter poliédrico —bien percibido por la semiótica—, de modo que, lejos de coincidir con un único aspecto, la esencia de la pieza teatral está conformada por varias facetas, que, precisamente por su carácter esencial, se hallan presentes en la obra en cualquiera de sus dos modos de existencia (potencial o actualizada), de modo que pueden ser descritas tanto desde la representación como desde el acceso a la obra a través de una codificación suficiente de su existencia virtual.

De una manera sintética, es posible convenir que la esencia del teatro está formada por las siguientes facetas:

- 1) **Configuración:** es el modo en que se organiza la comunicación de la materia semiótica de la obra a través de la disposición de su universo imaginario. Como núcleo de la esencia del teatro, la configuración conoce un modo preferente constituido por la dramaticidad, que frecuentemente se apoya en el más concreto deparado por la narratividad; la relación proporcional entre ambas instancias da lugar a casi infinitas posibilidades.
- 2) **Ficcionalidad:** se refiere a la relación establecida entre el universo imaginario de la obra y la experiencia de realidad que posee el espectador. Esta cualidad de la esencia del teatro actúa como una lente o filtro que tiñe en la obra todo su universo, tornándolo en imaginario.
- 3) **Escenicidad:** alude a la dimensión escénica inherente a las obras teatrales, esto es,

a la necesidad de que estas adquieran materialidad (actualización) como requisito imprescindible para su comunicación plena. Como condición de la esencia teatral, proyecta hacia la actualización la realización plena de dicha esencia.

Acerca de la dramaticidad

Así pues, y como es bien sabido, el concepto de dramaticidad aparece relacionado con la evidenciación preferente del conflicto y de la acción como modo de configuración de la obra teatral. Se trata, como hemos señalado, del modo de configuración más próximo al ser propio del teatro (y, por tanto, caracterizador del mismo en mayor medida), en tanto que unido a importantes manifestaciones históricas de este y, a la vez, no habitual en otras manifestaciones artísticas dotadas, sin embargo, de otros modos de configuración.

Sin embargo, la evidenciación del conflicto y de la acción requiere (salvo escasas excepciones) un modo complementario de configuración del universo ficticio, modo constituido por la sucesión de incidentes que constituyen la anécdota narrativa. Dicho modo de configuración, al que denominamos narratividad, dota de concreción a los términos (generalmente abstractos) del conflicto y facilita por ello la percepción del mismo por el espectador. Por ello, en la historia del teatro, dramaticidad y narratividad se manifiestan generalmente como dos planos superpuestos, que constituyen otras tantas instancias de configuración presen-

tenuada en el teatro actual

tes en la esencia de la mayor parte de las obras, a la vez que su presencia y predominio proporcionales varían considerablemente de unas obras a otras y hacen posible distinguir casi infinitas configuraciones mixtas intermedias.

Por otra parte, el concepto mismo de dramaticidad permite hablar de diversos grados de la misma, basados en el predominio e importancia de la instancia conflictual. La consideración de una categoría constituida por la dramaticidad atenuada aparece referida, como veremos, a una determinada gama discernible en la variedad de grados de la dramaticidad. Precisamente, un primer nivel en la diferenciación de estos grados corresponde al discernimiento entre las dos principales modalidades genéricas del teatro. En efecto, resulta posible, desde esta perspectiva, diferenciar, en primera instancia, entre los modos de la dramaticidad constituidos por la tragicidad y la comedidad, en tanto que (si bien, en la historia del teatro, revisten un alcance más amplio que el señalado aquí) afectan a la completa configuración de la obra.

La reflexión que a continuación exponemos, aunque se halla aquí limitada a sus líneas esenciales (dado el carácter necesariamente reducido de la misma, de acuerdo con el formato de este artículo y con la especificidad del medio en el que aparece publicado), se asienta empíricamente sobre un corpus constituido (como hemos señalado en otros trabajos) por aquellas obras del teatro español actual que comparten las características que, mediante un procedimiento inductivo, hemos procurado elevar al rango de comunes.

Comedia

El carácter específico del género podría ser situado en el grado y calidad de la dramaticidad que posee la esencia de las obras que lo conforman. Así, la comedia se caracteriza de manera general por el carácter atenuado de su dramaticidad, rasgo este que se materializa

tanto en la intensidad, en modo alguno trascendente, del enfrentamiento conflictual, como en la configuración de la composición interna de la obra en función de un cierre conciliatorio (o, al menos, no propiciador de un modo de catarsis basado en la catástrofe), o, finalmente, en el tono medio (proporcionado a la trascendencia de las posiciones que adoptan) de los agonistas mantenedores del conflicto. Esta dramaticidad atenuada atraviesa y tiñe la organización y composición completas de la pieza, de modo que la progresión se articulará a base de situaciones de gravedad, en todo caso, limitada, mientras que los indicios que, a lo largo de la misma, orientan sobre el carácter del cierre anticiparán, participando de ella, la calidad no catastrófica de dicho final.

El talante de moderación que se perfila a través de los rasgos comentados se corresponde con una actitud general dada por el mantenimiento de las adecuadas proporciones con respecto a lo que constituye el objeto y la materia generales de la comedia, esto es, la realidad y la vida entendidas en sus dimensiones más comunes y cotidianas. En consecuencia, el propósito de reflejar esa realidad nada excepcional hace de la verosimilitud el principio rector de la confi-

Escena de *La comedia de Carla y Luisa*, de José Luis Alonso de Santos. Director, Eusebio Lázaro. Nueva Comedia. Centro Cultural de la Villa de Madrid, 2003.



Foto: Daniel Alonso.

Podemos afirmar que el modelo canónico del género comedia cuenta, en el teatro español de nuestros días, con buen número de obras y de autores notables.

guración imaginaria y escénica del universo de la comedia.

Podemos afirmar que el modelo canónico del género comedia cuenta, en el teatro español de nuestros días, con buen número de obras y de autores notables. En general, estas piezas abordan temáticas de evidente atractivo y reducida problematicidad, cuyo tratamiento se atiene a los perfiles amables o superficiales que se derivan de la ya descrita dramaticidad atenuada que caracterizó al género desde sus orígenes. Junto al frecuente virtuosismo compositivo, los universos de tales comedias adoptan rasgos de prestigio y brillo material especialmente eficaces.

Drama

La necesaria consideración en el teatro español actual, junto al tipo más característico de comedia de evasión (y el más evidente de la comedia de humor), de un subgénero de comedia dramática avisa no solo acerca de una dificultad de diferenciación entre comedia y drama, sino también (y esto es lo relevante para nuestro propósito) sobre la existencia de una zona común, habitada por piezas que diluyen sus rasgos específicos, precisamente, en el marco más amplio de la dramaticidad atenuada que caracteriza la configuración de sus universos imaginarios.

Puede ser constatada, en ellas, la relevancia e intensidad de sus conflictos, así como la carga de reflexión que generalmente comportan, hasta el punto de que autores y críticos parecen resistirse con especial énfasis a la aceptación del término «comedia» para referirse a estas piezas que podrían aspirar, en el sentir general, a una adscripción genérica percibida como más digna y relevante o, al menos, menos frívola y superficial.

En efecto, resulta frecuente la vinculación de los universos de estas obras con asuntos que revisten indudable interés en el plano más general de la convivencia colectiva, mientras que otros circunscriben su referencialidad a temas de interés más cotidiano, aunque dotados, al menos en apariencia, de entidad dramática más o menos consistente (relaciones de pareja y el fracaso de las mismas, motivos ideológicos y generacionales, acercamiento a problemas

sociales como la droga o la marginalidad, desfases ideológicos y generacionales, aproximación a la dura realidad de las personas mayores, etc.).

Tales condiciones, unidas a la apariencia de densidad de dichos temas y a su capacidad para configurar, en otras obras, núcleos conflictuales propios del género drama, explican las dificultades de caracterización que hemos señalado. Sin embargo, la perspectiva histórica se revela especialmente eficaz para este propósito, al explicar parte de las características señaladas desde su génesis en la pieza bien hecha surgida en el contexto del realismo decimonónico.

Así, lo esencial de esas diferencias estriba en el grado de dramaticidad que preside la composición de las obras y que se traduce en la hondura alcanzada por la reflexión contenida en las mismas, lo que permite afirmar que la dramaticidad atenuada afecta, en estas obras, a los diferentes elementos compositivos, desde los perfiles del conflicto hasta la profundidad de los personajes. En realidad, y en coherencia con el molde germinal de la pieza bien hecha, en las obras citadas la ordenación de su universo imaginario según criterios eminentemente artísticos adquiere una importancia, al menos, similar a la que es conferida a otros aspectos como la autenticidad de los personajes y situaciones, el análisis riguroso de las temáticas abordadas o la concreción de los postulados conceptuales que rigen la concepción de las piezas.

En efecto, como es sabido, el modelo había surgido en Francia en los años treinta del siglo XIX, a través, sobre todo, de la prolífica obra de Eugène Scribe y de su producción de piezas para la nueva burguesía que frecuente y puebla los teatros de boulevard. El modelo de Scribe, así como su desarrollo por parte de autores como Ponsard, Augier, Sardou y Dumas hijo, materializan la aplicación al teatro de la teoría estética del Realismo, que llenaría la vida escénica francesa hasta el triunfo de las ideas de Zola en la década de los ochenta.

La ficcionalidad como factor actual

De manera creciente en el teatro de nuestros días, la atenuación de la dramati-

dad halla una fuente de eficaces procedimientos y, a la vez, una justificación de su uso, en la faceta de la esencia teatral que hemos denominado ficcionalidad.

Como hemos señalado, esta faceta afecta íntegramente al universo de la obra, al situarlo (junto con todos sus elementos integrantes) en un «plano imaginario», aceptado por el espectador y diferenciado del «plano de la realidad» que su experiencia le aporta.

Dicha cualidad de la esencia teatral es común a numerosas actividades artísticas (pintura, escultura, cine, etc.), pero, a la vez, resulta imprescindible para caracterizar al teatro como una de las manifestaciones de la ficción. Como estas, también el teatro realiza construcciones alternativas (y dotadas de leyes propias) de la realidad (exterior o interior al ser humano) aceptada como objetiva por la experiencia del receptor. Dichas construcciones, llevadas a cabo a partir de procesos de ficcionalización, aparecen como realidades autónomas de carácter ficticio o universos imaginarios, cuya percepción activa, por tanto, la facultad imaginativa del receptor. Así, el universo ficticio de la obra teatral conforma un nivel de realidad diferenciado de otro universo que le sirve de referencia y al que, por tanto, remite (según la experiencia, bien directa, o bien, más frecuentemente, diferida del espectador). La ficcionalidad permite, precisamente, la percepción de la diferencia entre el primero (plano imaginario) y el segundo (plano referencial) de los niveles de realidad señalados, y constituye por tanto el tipo de relación que hace posible la percepción por el receptor del carácter ficticio del universo imaginario.

Pero, además, la comunicación de dicho universo demanda, en el caso del teatro, la configuración de otro nivel de realidad constituido por la actualización concreta de la obra sobre el escenario, realidad que es previa para el espectador, quien la sitúa en el nivel de su experiencia objetiva e inmediata. El término representación, en una de sus acepciones, da cuenta de este segundo tipo de relación, mantenida ahora entre el «plano imaginario» y el «plano real», que representa y es imagen del primero.

Así, en la compleja referencialidad del hecho teatral se dan cita varios niveles de realidad y varios tipos de relaciones, que si his-



Foto: Daniel Alonso.

tóricamente han deparado efectos tan relevantes como la metateatralidad o como el juego barroco entre apariencia y realidad, en el teatro actual hacen posible una infinita gama de posibilidades en la adaptación de las piezas a los hábitos de recepción del espectador de nuestros días.

En efecto, resulta evidente que la equiparación —en el plano perceptivo— de las realidades factual y virtual, servida una y generada la otra por la revolución tecnológica y comunicativa, ha tornado extraordinariamente permeables los límites de la verosimilitud artística y, en consecuencia, los criterios compositivos de los autores. De esta manera, la yuxtaposición de aspectos de ficcionalización atenuados bien a la figuración realista, bien a su conculcación desde los ámbitos de lo fantástico, lo simbólico o lo virtual, conlleva una atenuación de los indicios que demarcan dichos ámbitos, acorde, como hemos señalado, con las nuevas expectativas de los individuos receptores.

El teatro español actual ofrece ejemplos tan notables como variados de este fenómeno. En este sentido, buena parte de las piezas configuradas según el modo de la dramaticidad manifiestan la atenuación de la misma —más allá de la efectiva relevancia o solidez de las fuerzas mantenedoras del conflicto— mediante la inmersión de sus universos imaginarios en disposiciones de la ficcionalidad que inciden en la disolución de los perfiles y contribuyen, con ello, a la atenuación señalada.

La ficcionalidad constituye, así, en el teatro de nuestros días un nuevo factor de la dramaticidad atenuada que hemos procurado describir sucintamente en estos párrafos. ■

Escena de *Triple salto mortal con pirueta*, de Jesús Campos. Director, Jesús Campos. Teatro A Teatro. Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1998.

En la compleja referencialidad del hecho teatral se dan cita varios niveles de realidad y varios tipos de relaciones, que históricamente han deparado efectos tan relevantes como la metateatralidad o como el juego barroco entre apariencia y realidad.

Casa de citas o camino de perfección

Una selección de S.M.B.

Segismundo contó al buen Ponce todo lo que sabía de la historia de Fortunata, que no era poco, sin omitir lo último, que era sin duda lo mejor; a lo que dijo el eximio sentenciador de obras literarias que había allí elementos para un drama o novela, aunque, a su parecer, el tejido artístico no resultaría vistoso sino introduciendo ciertas urdimbres de todo punto necesarias para que la vulgaridad de la vida pudiese convertirse en materia estética. No toleraba él que la vida se llevase al arte tal como es, sino aderezada, sazónada con olorosas especias y después puesta al fuego hasta que cueza bien.

Benito Pérez Galdós. *Fortunata y Jacinta*.

Pero para el delirio no hay explicación. Tarde o temprano irrumpe en todas las vidas... y quizá sea muy pobre la existencia que no se ha visto arrasada al menos una vez por la tormenta del delirio, la vida que no ha sufrido las sacudidas de un terremoto hasta en sus cimientos o la fuerza de un tornado, que arranca las tejas con un rugido y que revuelve en un momento todo lo que la razón y el carácter han mantenido en orden hasta entonces.

Sándor Márai. *La mujer justa*.

[...] aquel joven ruso había traído, de alguna manera, la liberación, la salvación del terror nazi. Sin embargo, no podía traer la libertad, puesto que él tampoco la tenía. Y eso era algo que aún no se sabía en aquel momento.

Sándor Márai. *¡Tierra, tierra!*

Algunas almas sensibles de Occidente que —guiadas por sus sueños utópicos— afirmaban que la cínica, codiciosa e inhumana estrategia de los comunistas se debía exclusivamente a errores momentáneos y pasajeros, se despertaron, en la mayoría de los casos, de su cándido sueño cuando el régimen soviético las tenía ya personalmente agarradas por el cuello (y en algunos casos, ni siquiera entonces).

Sándor Márai. *¡Tierra, tierra!*



Afirmó la actriz que «el sufrimiento purifica y eleva el alma». Pero esta teoría de origen germanoruso, demasiado trillada, no me conmovía. Respondí que solo el trabajo posee una virtud purificadora. Por lo demás, proseguí, la pureza interior del escritor no me interesa. Solo me importa la de la obra. El escritor que cede a la fascinación de lo vivido se pierde para la literatura. La prisión de

Oscar Wilde no le fue útil a su arte en modo alguno, y la propia calidad de la *Balada de la cárcel de Reading* solo prueba una cosa: un gran talento lo resiste todo, incluso la perniciosa influencia de lo vivido. Yo quería escribir, ella quería amar; así que no teníamos posibilidad alguna de entendernos.

Sándor Márai. *Confesiones de un burgués*.

El señor Bragadin se expresaba con dignidad, con la seguridad de las personas mayores, cultas aún en sus sentimientos, que conocen bien el segundo sentido, el sentido interior de las palabras; que saben que no se puede huir de los recuerdos; que, al escribir, se dan cuenta con desesperación de que no pueden transmitir sus verdaderas experiencias a nadie; que son conscientes de que todos vivimos solos, cometemos nuestros errores solos y morimos solos, y de que los consejos de los demás no pueden ayudarnos, ni puede socorrernos la sabiduría ajena, la sabiduría que no hayamos adquirido nosotros mismos y que no hayamos conseguido con el precio de nuestra propia sangre.

Sándor Márai. *La amante de Bolzano*.

Ya sabemos que no hay ocurrencias interesantes para quien no sabe reconocer lo interesante. El poeta «tiene el oído íntimo tendido hacia los posibles», «es un hombre suspendido entre su belleza ideal y la nada, en ese estado de espera activa e interrogativa que le hace única y extremadamente sensible a las formas y a las palabras». Toda la personalidad del creador está alerta, y es capaz de «percibir bruscamente el porvenir de un ritmo, una frase o un tema». [...] Pero, además, el poeta, en el caso de Valéry, se impone su propio canon. La creación es una libertad que se limita a sí misma.

José Antonio Marina. *Teoría de la inteligencia creadora*.



**Cuaderno
de bitácora**

LA BODA de Carmen Resino

Escribo sobre *La boda*, una de mis últimas obras, y de los inconvenientes y pequeños problemas surgidos desde que fue premiada. También es cierto que esperar otra cosa, aunque sea de poca monta, es pura ficción, si lo que pretendemos es publicarla y, en el colmo de la osadía, que se represente, aunque ambas cosas vayan implícitas en el premio.

Por supuesto que lo de menos fue escribirla. Creo que a la mayoría de los autores el primer parto, esto es, la escritura del texto nos resulta relativamente fácil si lo comparamos con todo lo que viene después, sobre todo si hay un poco de oficio y lo mucho o poco que hemos de decir lo tenemos claro. Lo peor es lo otro, lo que hace que ese texto dramático se convierta en letra impresa y finalmente, y esto ya riza todos los rizos de la dificultad, en texto representado, en teatro hecho carne, en teatro, teatro de verdad. Claro que lo que acabo de afirmar me cuesta admitirlo, pues si fuera cierto, es decir, si solo el teatro que se representa adquiere carácter de tal, ¿qué escribía yo? ¿Qué escribimos la mayor parte de los autores españoles? ¿Qué género o subgénero? Y como ante eso me sublevo, entre otras cosas porque no estoy de acuerdo en absoluto, o al menos totalmente, con esa sentencia, aunque yo misma la repita por inercia o tonto mimetismo, considero que todas mis obras dramáticas, las representadas y las no, ¡sí, sí, también las no! (ellas no tienen la culpa de ese anonimato escénico), son teatro. Todos sabemos que el que una obra suba o no al escenario no depende de su calidad, sino de circunstancias, de contactos, de estar en el momento que se tiene que estar, de conectar con quien se tiene que conectar... (este mundo es así), es decir, de fenómenos extrateatrales, que, la mayoría de las veces, muy poco o nada tienen que ver con el teatro, y por tanto no pueden ni deben afectar al valor de lo escrito. Tan es así, que lo de tomar carne de escenario he llegado a mirarlo con distancia y hasta cierto desinterés dentro de lo que cabe, y esta ausencia de los mismos, a veces prolongada, no me ha impedido seguir escribiendo para el teatro; ni siquiera se me ha pasado por la mente arrojar la toalla, aunque alguna vez lo dijera, engañándome por supuesto a mí misma. Pero como representar un texto escrito para el teatro es lo natural y concebirlo para que se quede solo en letra impresa sería contra natura, siempre se intenta, siempre lo intentamos, una y otra vez, y de ahí el sufrimiento ante el empeño, la mayor parte de las veces fallido, el deseo de conseguir

que lo escrito se convierta en carta de naturaleza teatral; en texto hecho carne.

Pasado este inciso, volvamos a *La boda*:

Como decía en un principio, su escritura fue fácil. Cuando una obra «me sale», generalmente la hago así, de corrido, con impetuosidad, un poco a lo espontáneo, porque está escrita de antemano en mi cabeza, y el hecho de escribir se reduce a un dictado mecánico. Malo cuando vuelvo y vuelvo sobre el papel: mejor dejarlo entonces. Ya lo dije una vez en esta misma revista: no tengo pánico a la página en blanco, pues cuando me pongo ante ella es porque ya he decidido en gran parte lo que tengo que escribir, y esto que a mí me ocurre no es ninguna excepción y estoy segura, de que les sucede a otros muchos colegas, y puede que a casi todos.

La boda fue para mí una obra de rapidísima ejecución, de las más fluidas, sin apenas retoques y correcciones posteriores. Eso mismo me ocurrió con *La recepción*, una de las más rápidas (recuerdo haber contabilizado ocho días), *De película* o alguna de mis piezas breves, como *La sed* o *¡Mamá, el niño no llora!*; también, aunque en menor medida, con *El oculto enemigo del profesor Schneider* y *Bajo sospecha*. *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* también la escribí rápido, aun contando con el trabajo de investigación. Siempre he tenido, como autora, preferencia por estas obras de partos fáciles, surgidas de la espontaneidad, como una forma de tirarse al ruedo; quizás por agradecimiento, al no someternos a ese trabajo tan penoso de las correcciones interminables y que muchas veces acaban en una reconversión total de la obra con título incluido y en las que no se acaba por dar en el clavo o en encontrar el auténtico norte de las mismas, pues para penalidades, las que vienen después.

Pero sigamos con *La boda*:

Corría el verano del 2004, principios de julio por más señas.

Estaba yo en Benicasim pasando unos días playeros con unos amigos cuando de pronto surgió la idea de manera torrencial e imparable. Todavía teníamos reciente todos los españoles el continuo impacto, el bombardeo comunicativo que desató la boda de los Príncipes de Asturias, y entonces pensé en lo que en muchas personas podría haber provocado aquel aluvión informativo: desde esa curiosidad que les movió a acudir en persona para olisquear, desde la incomodidad y la lluvia, algunos prolegómenos y restos del

evento, hasta el deseo imposible y por tanto insatisfecho de estar allí, de ser invitados, de poder codearse por unas horas con tanta testa coronada y con toda esa gente que solo sale en las revistas. Pero naturalmente no era mi caso ni iba a tratar de la boda de los Príncipes: para eso estaban los informativos, los múltiples reportajes, las revistas del corazón...; simplemente iba a tomarla como referencia, como pretexto, como elemento provocador, como tantas veces he utilizado la Historia. Para mí, *La boda* se presentaba como el marco-impulsor de una escritura dramática; marco-pretexto incluso no definido, porque en ningún momento se la cita de manera explícita, y esa boda «con mayúsculas» a la que alude la protagonista podía ser cualquiera importante presente o futura, con lo cual, al no citar expresamente el dato, al no ceñirme al hecho concreto, al ensancharle el marco temporal-histórico, rompía con el hecho puntual, imbuéndola de una universalidad que de otro modo hubiera carecido: «mi» boda puede ocurrir lo mismo en cualquier momento presente o futuro, y si se cambian los nombres, hasta en cualquier lugar del planeta, lo que permite escapar a uno de los males que acosan al género dramático: el envejecimiento y el añejo localismo, que en nada tiene que ver con ese que, por ser tan propio, tan auténtico, confiere a todo lo que toca categoría de universal. En resumidas cuentas: al no hacer alusión en ningún momento a la boda de los Príncipes, al no referirme a ella de manera directa, trocando lo concreto del hecho por la universalidad de lo abstracto, ganaba tiempo para mi obra y la sacaba de unos limitados horizontes.

Bien, esto por lo que se refiere al marco, llamémosle histórico o de encrucijada social, como dirían algunos; al «continente» en el que iba a verter, a plasmar el contenido de ese entramado dramático. Lo que encajado y sobrenadando en aquella estructura escribí fue simplemente una historia vulgar, una historia de desencanto, como la vida misma, porque desgraciadamente lo cotidiano es vulgar, y la insatisfacción, una historia de cada día y, me atrevería a decir, de cada uno, aunque los factores y los elementos no sean los mismos: una hija de mediana edad, vulgar, soltera, que al parecer ha vivido muchos años con su anciana madre, culpa a esta (¿muerta, enferma?... ¿presente, ausente?... Esa imprecisión, que conscientemente lo es, forma parte de la esencia misma, de la clave de la obra, y cada lector o espectador lo interpretará como guste, porque el resultado final, con madre presente o no, viva o muerta, no cambia el «mensaje», la intencionalidad del texto) de todos sus fracasos y frustraciones. La madre directa o indirectamente es el factórum del fracaso vital de la

hija; fracaso a punto de ser eliminado por el simple hecho de haber sido invitada a la boda «con mayúsculas»; la boda significa para esta mujer gris su redención social, el colmo de sus aspiraciones, y esto lo ha conseguido, ¡otro triunfo!, por medio de un novio, Pepe, que goza, al parecer, de gran estatus social. Pero, en realidad, ¿existe Pepe, al menos como nos lo pinta la Hija, o es otro motivo-pretexto que esta exhibe, fruto de su deteriorada autoestima?

La boda es, sin duda, un monólogo; pero también un diálogo, con un antagonista, la Madre, presente aunque no se la vea, aunque no conteste, aunque su presencia solo se intuya a través de las continuas interpelaciones y alusiones de la Hija. En realidad, pienso que, salvando algunas, bastantes distancias, y por supuesto de manera inconsciente, volví a reescribir *La sed*¹, ese monólogo-diálogo entre la Abuela y la Nieta, que, pese a los años y todo lo llovido, sigo encontrando novedoso y rompedor, aunque quizás *La boda* cuente con bastante más ironía, ese aporte que da la experiencia, y un poco menos de amargura.

La obra con sus 35 folios holandesa a doble espacio quedó prácticamente escrita en esos días veraniegos de Benicasim. Me levantaba temprano, antes que los demás, y me iba a desayunar de los primeros en aquel hotelito muy cerca del mar. Acababan de estar listas las cafeteras, de traer los panes todavía calientes, de colocarse los delantales las camareras, y allí estaba yo, con dos o tres madrugadores más, con la taza entre las manos y la mente dispuesta. Después del desayuno, coincidiendo con la cada vez mayor afluencia en el comedor, me iba a la terraza del hotel, o me escabullía por los jardines que rodean la piscina, y allí entre el movimiento de limpiadoras, repartidores y jardineros, iba desgranando el monólogo, dejando surgir *La boda* de manera torrencial, enhebrando los anhelos, pensamientos y rencores de esa Hija tan sola y solitaria; tan llena de remordimientos también. Y agarrada a ese bloc de notas me encontraba entusiasta y decidida a empezar una jornada semivacacional, y digo «semi», porque parte de ella estaba dedicada al trabajo, incluso en la playa, donde me llevaba bolígrafo y papel, para garrapatear frases entre baño y baño, entre paseo y paseo, entre conversaciones, en mitad de la comida o de la cena, de la televisión o de mis lecturas... *La boda* (así se llamó desde el principio; en cuanto al título tampoco hubo dudas), no se me apeaba de la cabeza. En todas partes estaba ella, sin dejar que me entregara por completo a esa dilatación del tiempo del verano, ese tiempo a veces muerto para la actividad y, no obstante, tan necesario. *La boda* fue por tanto la gran compañía de aquellos días, que no pasaba sola; tampoco me habría senti-

¹ *La sed*, La Pluma, n.º 3, 2.ª época, nov.-dic., 1980; Carmen Resino, *Teatro breve. El oculto enemigo del profesor Schneider*, Madrid, Fundamentos, 1990, con introducción de la autora, págs. 9-19.

do de haberlo estado, al encontrarme con mi monólogo entre el bostezo lento de las primeras horas de cada mañana, al cerrar los coloquios interiores por las tardes, esa hora en la que muchos escritores empiezan y yo, generalmente, tan amante de la mañana, declino.

Cuando regresé a Madrid con el boceto-obra en mi bolso de mano, ni siquiera lo metí en la maleta por miedo a que esta se extraviara. La dejé reposar un tiempo, como hago con todas; un tiempo más o menos largo, depende, para así objetivarla y juzgarla mejor. Después es cuando hago las más severas y a veces drásticas correcciones, pero en este caso, cuando la volví a retomar a finales de agosto, había pasado más de un mes desde la primera escritura. Exceptuando algunas correcciones de estilo y el añadido o la eliminación de alguna que otra frase, la dejé poco más o menos como estaba, con esa virginidad un tanto áspera y fresca de toda obra que sale a «la prima». Entonces fue cuando decidí que la enviaba al *Premio Buero Vallejo*; tenía por ahí a mano la convocatoria. No sé si la mandé a alguno más, creo que no, porque consideré que encajaba y estaba dentro del tiempo: el plazo se cerraba el 30 de septiembre, y el premio conllevaba la publicación y el estreno.

Como casi siempre que concuro a premios y por haber sido tan poco premiada, lo cierto es que me olvidé del asunto, y cuál no sería mi sorpresa cuando el 25 de noviembre, día de Santa Catalina..., lo recuerdo muy bien porque es mi cumpleaños (que alguien lo apunte y me felicite; lo agradeceré), serían las ocho de la tarde, estaba en casa con unos amigos celebrándolo (*La boda...* ha surgido entre amistades: junto a ellas la escribí y con ellas recibí la noticia) cuando me llamaron del Ayuntamiento de Guadalajara para comunicarme que había ganado el premio. La verdad es que no podían haberme hecho regalo mejor, pero, ¡ah!, cuando estaba en lo mejor de mi euforia empezaron los peros, y la felicidad que nos proporcionan las sorpresas agradables, por ser agradables y por ser sorpresas, no lo era del todo: el premio no lo había ganado yo sola, que es una forma de ganar, sino ex aequo, compartido a medias, sin triunfo completo y un tanto agridulce. Esto, lo reconozco, me desinfló bastante. No soy partidaria de los juicios salomónicos. Creo que no contentan a nadie, y esa decepción se la llevaría, posiblemente, el otro autor premiado. ¡Pero en fin!, como suelo intentar ver el lado positivo (ya sabéis, lo de la botella medio llena; en realidad no es optimismo, sino supervivencia pura y dura), me contenté pensando que al fin y al cabo el premio, compartido o no, era premio, y llevaba aparejado la publicación y el estreno: lo dicho, ¡estreno!; eso rezaba claramente en la convocatoria, lo cual ya era algo, pues la compensación económica, cosa que reconozco era lo que menos me importaba, no era nada del otro jueves, y más en este caso que tenía que compartirla con otro ganador.

Pues bien, a partir de entonces empezó la andadura de la promoción, el discurrir de la obra por el mundo y por los des-

pachos del Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara, que había convocado y concedido el Premio, pero empezaron a pasar los meses y yo no sabía nada ni de la publicación ni del estreno, y como cuando llamaba a Guadalajara se me contestaba con imprecisiones y vaguedades, empecé a moverla por mi cuenta: respecto a la publicación, mandándola a los sitios indicados para ello, y con vistas a su estreno, a actrices que me gustaban y a las que consideraba idóneas para hacer el personaje de la Hija. Esto de mandar el texto directamente a las actrices no era, al parecer, el vehículo adecuado; las actrices por sí mismas no podían hacer nada, aunque el texto les gustase: tenía que ofrecérsela a productores, y así empecé a enviar a unos y a otros, sin ningún resultado: alguno, tras reiteradas solicitudes de audiencias..., no creo que haya que solicitar más para ver al Rey o al Papa, me recibió y prometió, como gran concesión (promesa posiblemente incumplida), que leería la obra; otros, ni eso. Las actrices, excepto dos, que tuvieron la deferencia de darme las gracias, tampoco me contestaron. Seguramente, no debió de parecerles gran cosa o ni siquiera la leyeron. En estos tanteos se me fueron algunos meses, al mismo tiempo que llamaba infructuosamente a Guadalajara para lo mismo: allí continuaban las vaguedades, el sí pero no, el no se sabe, «las cosas de palacio van despacio», me llegaron a decir; desde luego despacio han ido, ¡en fin!... Lo de siempre. Todo ese barullo burocrático. Y mientras tanto, entre palos de ciego y silencio administrativo, avanzábamos por el 2005, y seguía sin haber datos concretos; todo lo más, buenas palabras. *La boda* no se materializaba, no adquiría el carácter de teatro total; el bautismo escénico no llegaba. Me daban nombres, teléfonos a los que yo llamaba: «verá, soy Carmen Resino, la ganadora del *Premio Buero Vallejo 2004...*», pero nada; hasta que al fin, debí de marear un poco, empezaron a decirme que estaban en el asunto y, por supuesto, decididos a estrenarla, aunque sin especificar fecha: el tema ha debido de resultarles tan molesto, que en las bases del premio no se ha vuelto a incluir el estreno. Yo, incansable al desánimo, seguía llamando periódicamente a Guadalajara, y por fin, terminábamos el 2005, es decir, a un año de la concesión del Premio, parecía hacerse la luz..., una luz muy tenue, pero luz: Pablo Llorente, del Patronato de Cultura, me confirmaba que estaban decididamente en el asunto y que la obra se estrenaría aproximadamente en marzo, a cargo del Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá, como rezaba en la convocatoria. Volvieron a darme nombres, apellidos y expectativas y yo pensé que a partir de ahí, al menos en lo que a mí respecta, estaba todo hecho. Sin embargo, se tuvo que volver a empezar, pues la Universidad de Alcalá no podía hacerse cargo del montaje al no existir, según me dijeron, convenio con el Ayuntamiento. ¿Cómo era eso posible?... ¿Por qué, entonces, si no lo había se especificaba en la bases que se dotaría con 6.000 euros al aula de estudios escénicos de la Universidad de Alcalá de Henares para el montaje y primeras representaciones de la obra premiada?

Por tanto, nuevo parón, nuevo silencio; el problema estreno regresaba al Ayuntamiento: él y sólo él debería encargarse de hacer las gestiones para propiciarlo y de dar cumplimiento al compromiso. Me hablaron entonces los del Patronato de una directora a la que pensaban contratar para dirigir mi obra, y para que me pusiera en contacto con ella me dieron su teléfono, pero si mal no recuerdo no llegué a hablar con ella, o al menos no concreté nada, pues finalmente esta directora declinó montarla ante un presupuesto tan exiguo. Y con esta negativa nos adentramos en enero del 2006.

Por lo que respecta a la publicación, requisito que al igual que el estreno constaba en la convocatoria del Premio, constituía también otra prueba de paciencia, aunque desde el principio tuvo una trayectoria más lineal y clara que la del estreno. Mis tanteos para publicarla independientemente del Ayuntamiento, cosa que también intenté ante la tardanza del mismo, resultaron bastante infructuosos: algunos a los que se la envié no me han contestado aún; otros, decían tener todo completo hasta el 2007, y alguna editorial me comentó que para la publicación apuestan por las obras estrenadas, con lo cual nos movemos en un círculo vicioso: si cada vez es más restringida la puesta en escena, y esta se convierte en condición indispensable o casi, para publicar, los que no estrenan o lo hacemos poco estamos siendo arrojados a las cunetas como autores dramáticos. Si no estrenamos, tampoco publicamos, y si no publicamos, difícilmente podremos estrenar. Finalmente, las cosas se arreglaron: el Ayuntamiento ha sacado la obra, lo que agradezco a Santiago Manzano, responsable de la publicación, y Patricia O'Connor ha incluido el texto en un volumen sobre teatro de mujeres editado por Fundamentos².

Y vuelvo al tema estreno: tras la declinación de la directora nombrada por el Ayuntamiento, la cosa volvió a pararse, y esta vez parecía que, pese a las buenas palabras, el asunto naufragaba definitivamente, que daba la última vuelta de tuerca, mientras el tiempo pasaba inexorable. Llegué a tal convencimiento de que no había nada que hacer, que lo dejé estar, despreocupándome por completo del asunto, dándolo por perdido, con el fatalismo de las cosas que no tienen remedio. Y en este punto de abandono, caída yo en la total indiferencia, el asunto volvió a retomarse, cuando el Patronato de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara, y nuevamente por medio de Pablo Llorente, se puso en contacto con Mariano de Paco Serrano. Mariano de Paco Serrano conocía la obra, le gustaba, y estaba dispuesto a montarla, aunque fuera con un presupuesto exiguo; sin embargo, y pese a subsanarse este no pequeño inconveniente, continuaron surgiendo escollos: ahora, el problema era el local; si antes sí pensaba en el Teatro

Buero Vallejo, cosa natural por tratarse del premio del mismo nombre y por estar en Guadalajara, ahora se barajaba otro de menor aforo, el Moderno, y seguía sin concretarse fecha.

Mariano propuso entonces, sin conseguirlo, que ya que Ignacio García Barba, el otro ganador del premio, abría el «Festival de Hita», el mío lo cerrara, o viceversa: esto hubiera estado muy bien, los dos monólogos ganadores del *Buero Vallejo 2004* abriendo y cerrando un mismo festival; pero, por lo que fuera, no pudo ser, y eso que en la resolución que recibí en su día del jurado se especificaba: «la calidad de los dos trabajos y la coincidencia de la trama argumental de los monólogos, susceptibles de ser representados en un mismo espectáculo, han motivado esta novedosa decisión».

Eliminada esta proposición, Mariano continuó barajando posibilidades, fechas y teatro, sin que en principio nada se concretase. Finalmente, después de otro breve paréntesis, en el que tampoco sabíamos qué iba a pasar, sorteados los obstáculos burocráticos que al parecer no han sido grandes pero sí varios, nos dieron la fecha del 24 de mayo del 2006 y el Teatro Buero Vallejo. Ya teníamos, por tanto, fecha, teatro, director y texto, pero faltaba la actriz, cosa fácil y difícil tratándose de un monólogo de un poco más de una hora y de escasas ventajas económicas. Ese fue otro sufrimiento, al menos para mí: cuando parecía que teníamos una en firme, la cosa falló, y a la vuelta del congreso de Soria, e incluso después, yo no sabía quién iba a encargarse de hacerlo. Mariano me tranquilizaba, daba por hecho que tendría actriz y una buena actriz, pero los días pasaban. Finalmente se encontró con ella, Carmen Caballero, y empezaron los ensayos en un local de la calle San Roque de Madrid. Yo fui solamente a tres, y he de reconocer que me moría de miedo: la fecha del 24 estaba ahí, inmóvil, los días pasaban y Carmen tenía que aprenderse un texto bastante denso en un tiempo record de 12 días. Reconozco que a veces dudaba, pese a la tranquilidad y la seguridad de Mariano, mucho más optimista que yo. Lo del pesimismo preestreno debe de ser patología de autores, no me cabe la menor duda, lo que no quiere decir que esta no se extienda a otros del gremio, sobre todo a actores, aunque la actriz, sobre la que recaía la gran responsabilidad de aprenderse todo aquello y de la representación, parecía bastante tranquila.

Y el día llegó. Mariano se marchó a Guadalajara muy temprano y yo llegué sobre las siete de la tarde. Ni siquiera vi el ensayo general con luces, música y demás. Mariano había decidido que los espectadores se situaran, mediante unas gradas, en el mismo escenario, con lo cual la obra ganaba intimidad. Fue un gran acierto: si los espectadores hubieran estado en el patio de butacas, dadas las proporciones del Buero Vallejo, la obra habría perdido fuerza y, posiblemente,

² *La Boda*, Teatro colección *Premio Buero Vallejo*, Guadalajara, Patronato de Cultura, Ayuntamiento de Guadalajara, 2006. Introducción de Virtudes Serrano, págs. 11-16; y en Patricia O'Connor, *Mujeres sobre mujeres en los albores del siglo XXI: Teatro breve español/ One-Act Spanish Plays by Women about Women in the Early Years of the 21st Century*, edición bilingüe, Madrid, Editorial Fundamentos, 2006, con introducción de la autora.

se habría diluido. También pensó en un principio que los espectadores rodearan el espacio escénico, pero luego decidió colocarlos en posición frontal. Y allí, en primera fila, me situé yo, y al sentarme note que estaba bastante más tranquila que en los ensayos, como si la confianza de Mariano se me hubiera finalmente contagiado; desde el primer momento que Carmen abrió la boca tuve el convencimiento de que aquello iba a salir. Y, la verdad, salió estupendo. Carmen Caballero echó el resto, no se olvidó de nada (era lo que yo más temía, por el poco tiempo que había ensayado),

matizó de manera increíble, resaltó con gran brillantez los momentos más clave de la obra; en una palabra, interpretó. Fue la Hija.

De manera que, aunque tarde, la dicha fue buena. Gracias al empeño de Pablo Llorente para que la obra se estrenara, a la dirección de Mariano de Paco Serrano, y a la interpretación de Carmen Caballero, se produjo ese pequeño milagro que es la representación escénica, y *La boda*, concebida hacía dos veranos en una playa de Levante, logró ese triunfo de hacerse carne de teatro, de ponerse en pie. ■

La boda [fragmento]

Sale por un momento por la puerta de la derecha rumiando cosas ininteligibles, para volver enseguida con una bandeja y un servicio de café. Lo dejará encima de la mesilla, se servirá y beberá después de agitar nerviosamente la cucharilla.

¡Es como lo del café! ¡Todo el día con el dichoso café! Sí, tengo que reconocerlo: soy una adicta al café. A otras cosas, no, la verdad, me dan un miedo atroz, pura cobardía, que si te descuidas te quedas tiesa o con el hígado hecho polvo... Otras cosas, ¡no!, ¡pero café y tabaco! Tabaco de todas las marcas, y hasta puros, si no encuentro otra cosa, y café en todas sus variantes: con hielo, solo, con leche, cortado, capuccino, americano..., ¡de cualquier manera! (Breve pausa. Hacia la puerta.) A ti tampoco te gustaba el café. Tú eras del té. Di, mamá, ¿a que tampoco te gustaba el café? ¡No te digo! A ti no te gustaba nada, no tenías adicción a nada, o lo disimulabas muy bien... Lo único a lo que tenías adicción era a los libros, pero da la casualidad que eso no es censurable, sino que se considera mérito. ¡Ya ves! Hasta tus adicciones eran meritorias, que parecías Doña Perfecta. Tu eras, mamá, lo que llamaban los clásicos una mujer fuerte, para jodernos más a los pobres mortales.

(Se levanta, da unos paseos por la habitación. Se toca los pies con gesto de fastidio y por los zapatos.)

¡No, si todavía me van a hacer daño, los muy cabrones, después del peregrinaje que me costó encontrarlos, que me pateé todo Madrid y parte del extranjero, y de lo que me costaron, que esa es otra: ¡doscientos trece euros nada menos! ¡doscientos trece de mis entretelas! ¡Tenía que acabar la cifra en trece para mayor inri! Cuando vi el precio me quedé petrificada con ellos en la mano, sin saber qué hacer... Bueno, tirarlos lo más lejos posible para evitar tentaciones... Pero finalmente me los compré después de un momento de vacilación, de esos momentos en los que el sentido práctico y el del honor, eso que ya no se lleva, estuvieran en



Escena de *La boda*, de Carmen Resino. Intérprete, Carmen Caballero. Director, Mariano de Paco Serrano. Teatro Buero Vallejo de Guadalajara. 2006.

juego. Porque de eso se trataba: del honor. No podía decir que no: en primer lugar, porque era la boutique que me había recomendado mi jefa, una elefanta que habla excátedra en materia de marcas, modas y pedigrí. ¡Doscientos trece euros de mi vida, cuando a mi cuarenta para unos zapatos ya me parecen mucho! Y la culpa de que me parezcan mucho cuarenta euros la tienes tú, mamá, como de casi todo, por haberte empeñado en que mirara el dinero, ese fruto del trabajo, decías, en que no me dejara seducir por las falsas apariencias... ¡Falsas apariencias! En este mundo, mamá, todo son falsas apariencias. Solo existe de verdad el hecho de nacer y el de morir, y para eso también con su parafernalia, y si no sigues el juego, ¡caput! (Breve corte.) No, mamá, no se puede ir a pecho descubierto, jugando con todas las cartas a la vista, con la sinceridad a flor de piel... Eso, perdona que te lo diga, es suicida... Hay que involucrase en falsas apariencias, y cuanto más falsas, mejor. ¿Qué conseguiste tú en toda tu puta vida de trabajo, valiendo como valías..., eso, la verdad, tengo que reconocerlo? ¡Pues trabajo y nada más! Sí, ya sé que eras casi, casi, una notabilidad, pero te faltó el casi, y ese casi es el todo. ¡Que no me deje llevar por las apariencias! ¿En qué planeta vivías, mamá?, y digo vivías porque lo que tú haces ahora es vegetar, ultimar de manera nada gloriosa ese tramo del «largo camino hacia la noche», que, esperemos, no se te ocurra traspasarlo a hoy, con todo lo que tengo que hacer. (Breve pausa. Nuevo sorbo de café y calada de cigarrillo.)

Cartas a Olga

CORRESPONDENCIA ENTRE ANTÓN CHEJOV Y OLGA KNIPPER

de Anton Chejov

Por Fermín Cabal

Me llama la atención que este libro encantador, cordial y sencillo, pero repleto de grandes enseñanzas, haya pasado casi desapercibido entre nosotros. La única edición española, que cuenta ya con diez años de existencia, es la de una pequeña editorial barcelonesa, Parsifal Ediciones, que lo presentó entonces en traducción de Sebastián Ibáñez.

La correspondencia de Chejov es una delicia. Sorprende el cuidado con el que se dirige a sus interlocutores, la claridad de sus juicios, su vigor al defender sus opiniones, y la humildad, al mismo tiempo, que consigue, casi siempre, mantener. Naturalmente, sus epistolarios con los grandes maestros rusos, especialmente con Tolstoi (la generación anterior) y Gorki (la que le sucede) son los más conocidos, y probablemente los más jugosos para un escritor, pero yo quiero recomendar especialmente este pequeño manojito de cartas donde se cruzan aspectos domésticos, íntimos, afectivos, con otros más mundanos, y que nos atañen muy de cerca como dramaturgos, pues no en vano esta adorada Olga («Mi pequeña Olya...», «corazoncito...», «mi valiente chiquilla», «mi cachorriillo...») no es otra que la gran Olga Knipper, una de las figuras del Teatro de Arte de Moscú, intérprete de muchos de los grandes personajes del teatro del gran escritor ruso, cuyo amor reconfortó sus últimos años. Un amor muchas veces a distancia, a la increíble distancia que media entre Moscú y Crimea, donde, aquejado de tuberculosis, los médicos recomendaron a Chejov que estableciera su residencia. Por eso estas cartas están llenas de ausencia, de deseos espirituales y a veces, siempre a través del humor del genial Antón, carnales («Mi pichón», «¿Cuándo te abrazaré, te besaré? Tengo unas ganas locas de verte...», «Te beso en la cara y te doy palmaditas en el trasero...», «Tu negrito»).

Y en este cruce de caminos, de esposa y actriz, saltan a veces deliciosas chispas que iluminan aspectos de la escritura chejoviana,

que han sido tradicionalmente oscurecidos por la práctica del que fuera su director habitual, Constantin Stanislavski. A menudo veremos a Chejov discrepar del enfoque del director, unas veces sobre cuestiones nimias, las cortinas de un decorado, etc., otras sobre el estilo que requieren sus piezas escénicas (Chejov insiste reiteradamente en que sus grandes creaciones, *Las tres hermanas*, *Tío Vania*, *El jardín de los Cerezos...* son comedias, y se desespera al comprobar una y otra vez que la lectura de Stanislavski las convierte en dramas de costumbres), e incluso sobre el «desentrañamiento» de este o aquel personaje, tarea en la que el maestro ruso ha sido reconocido internacionalmente.

Un ejemplo divertido de esto lo encontramos durante los ensayos de *Tío Vania*, cuando la Knipper, que interpreta a Elena, escribe: «Me siento turbada por la observación de Alexeiev (Stanislavski) sobre la última escena entre Astrov y Elena: según él, Astrov se dirige a Elena como el más apasionado de los enamorados, se aferra a sus sentimientos como un hombre que se ahoga se agarra a una brizna de paja. Según yo misma, si así fuera, Elena le seguiría y no tendría ánimo para responderle: «Qué divertido eres...» Él por el contrario le habla con el mayor cinismo y llega a reírse, de algún modo, de su propio cinismo ¿Es así o no? Responde, escritor mío, responde de inmediato...». Y Chejov no se hace de rogar. Cuatro días después, escribe indignado: «Pero no es así, ¡de ningún modo! A Astrov le gusta Elena, le encanta por su belleza, pero en el último acto ya sabe que de ello no saldrá nada, que Elena desaparece de su vida para siempre... Y en esta escena habla con ella con el mismo tono que si hablara de la canícula en África, y le besa simplemente así, por inercia. Si en esta escena Astrov actúa con ímpetu, se pierde todo el estado de ánimo del cuarto acto, tranquilo e indolente...». La Knipper ob-

Cartas a Olga

de
Anton Chejov

Edición
Parsifal Ediciones

Traducción
Sebastián Ibáñez

Primera edición
Marzo 1996

tuvo un gran éxito con su interpretación de Elena, pero después de leer estas líneas uno se pregunta, ¿Quién la dirigió realmente?

Habría que recordar que no fue Stanislawski el introductor de Chejov en el Teatro de Arte de Moscú, sino Nemirovich Danchenko, codirector y cofundador de la institución. Cuando este recomendó que se incluyera en su repertorio *La Gaviota*, una obra que había fracasado clamorosamente y que había recibido pésimas críticas, Stanislawski se opuso tajantemente: «esto es literatura, no drama», palabras tóxicas que tantas veces hemos escuchado los dramaturgos. Ciertamente es que luego rectificó con nobleza, y a lo largo de su vida se disculpó con Chejov por no haber sabido entender que en la obra fracasada estaba en germen toda una revolución estilística, a la que el propio Constantin contribuyó decisivamente.

Pero también el propio Chejov se mostró relictante a que su obra se recuperara para la escena, se dio por vencido como dramaturgo, y le dijo a Danchenko que no pensaba volver a escribir teatro. Por suerte le convencieron entre unos y otros (y quizá la contribución de la Knipper no fuera desdeñable), y tras la resurrección de su *La Gaviota* escribió una tras otra esas tres obras maestras antes mencionadas con las que revolucionó la escritura dramática de su época, que me temo que aún sigue siendo la nuestra. Un esfuerzo a veces

doloroso, como el mismo reconoce a propósito de *El jardín de los cerezos*: «¡Sí, potrillo mío, que vivan mi enorme paciencia y la tuya! La obra ya está terminada, completamente acabada, y mañana por la noche, o quizá el catorce por la mañana, será remitida a Moscú. Al mismo tiempo te enviaré algunas observaciones. Aunque hagan falta modificaciones, serán poco importantes, creo. Lo menos bueno de esta pieza teatral es que no la he escrito de una tirada, sino a lo largo de mucho tiempo, de muchísimo tiempo, y debe notarse cierta pesadez. Bueno, ya veremos».

Afortunadamente, esos temores, fruto seguramente del cansancio, no se cumplieron, y la obra *El jardín de los cerezos* supuso su mayor éxito en Rusia y en todo el mundo, hasta convertirse en un clásico del teatro contemporáneo, y una de las obras que mejor han resistido al tiempo y que hoy sigue formando parte del repertorio universal.

Pero incluso en este momento de triunfo, Chejov, siempre exigente, sintió que su obra, aclamada y reconocida, no era «exactamente» lo que aparecía sobre la escena. En la carta que reproducimos a modo de botón de muestra, una de las últimas que escribiría, fechada tres meses antes de su muerte, creo que pueden verse muchos de estos rasgos de carácter que he comentado anteriormente. Disfrutadla, que no tiene desperdicio. ■



Fragmento de *Cartas a Olga*, de Anton Chejov

Chejov a Olga Knipper-Chejov. Yalta, 10 de abril de 1904.

Mi querido pajarillo, te enfadas conmigo, estás malhumorada, pero lo cierto es que yo no soy culpable. Me parece que en modo alguno hablé con Macha de Tsaritzino, no sé nada de este asunto. He conocido a Martinov, de quien tu me habías hablado; pero él solo ha estado en Tsaritzino un invierno, por lo que solamente puede opinar sobre el verano por las cosas que ha oído; además, y no sé por qué, no me ha gustado, me ha parecido flojo. Me he acordado de que hace unos diez o doce años Sirov, de *El Boletín Ruso*, quiso venderme esta misma dacha. Y, por decirlo todo, entendí que serías tú, principalmente, quien se ocuparía de este asunto de la dacha, y no yo. Lo que pasa es que para estos asuntos valgo menos que nada.

¿Por qué se obstinan de tal modo en decir en los carteles y en los anuncios de los periódicos que mi obra es un drama? Decididamente Nemirovich y Alexeiev no ven en mi obra lo que yo he puesto en ella, y apostarían lo que fuera a que ni el uno ni el otro la han leído con atención ni una sola vez. Discúlpame, pero estoy seguro de ello. Y no pienso solamente en los decorados del tercer acto,

tan horribles, ni solo en Jaliutina, reemplazada por Adurskaia, que ha hecho exactamente lo mismo y, decididamente, nada de lo que está escrito en mi obra...

El tiempo es cálido, pero a la sombra hace fresco y los atardeceres son sombríos. Me paseo perezosamente, pues, no sé por qué, estoy flojo. Aquí en Yalta una compañía de paso pone en escena *El jardín de los cerezos*.

Estoy a la espera y ardo en deseos de verte, alegría de mi vida. Sin ti vivo como un don nadie; el día ha pasado, alabado sea Dios... sin pensamientos, sin deseo, sencillamente con una combinación de paciencia y paseos. Hace ya mucho tiempo que no he estado en los baños, seis años, me parece. Leo todos los periódicos, incluso *El Mensajero Gubernamental*.

En cuanto llegues a Petersburgo escríbeme, por favor. No me olvides; piensa de vez en cuando en el individuo con quien te casaste un día. Te rasco la espalda, tu pequeño trasero y tu cuellicito y te abrazo, corazoncito mío.

Tu don nadie

Farsas contemporáneas

de Antonio Martínez Ballesteros

M.^a Pilar Jódar Peinado

Farsas contemporáneas

de
Antonio Martínez Ballesteros

Edición
Everest, León, 2005



Del mismo modo que en *Fábulas zoológicas*, en estas *Farsas contemporáneas*, pertenecientes a la primera etapa en la obra de este conocido y reconocido dramaturgo, se recurre al símbolo, a la abstracción de tipos y comportamientos humanos, para hacer más universal su denuncia contra la falta de libertad; una falta de libertad que encubren determinados aspectos del mundo contemporáneo. Así, el teatro es concebido como un lugar en el que tomar conciencia de los mecanismos que construye nuestra sociedad actual; es decir, sería una plataforma desde la que revelar y, por consiguiente, hacer tomar conciencia de los engaños que nos venden.

El volumen se compone de cinco farsas (*La opinión*, *Los opositores*, *Los esclavos*, *El hombre vegetal* y *Los peles*), que pueden leerse como cinco escenas de una obra unitaria. Además, los subtítulos (*contra la violencia*, *contra el clasismo*, *contra el consumo*, *contra el conformismo* y *contra la guerra*) nos anuncian las situaciones que el autor quiere dramatizar. Todas las farsas son una indagación en el origen de cada una de estas situaciones, características de la contemporaneidad, tomadas desde una perspectiva problemática.

La opinión (*Farsa contra la violencia*) arranca de un planteamiento metateatral: una discusión entre el Actor 1.º y el Actor 2.º acerca de la función del teatro en la sociedad (promover una actitud crítica o divertir), para después trascender a la cuestión más general de la diversidad de opiniones como origen de la violencia. *Los opositores* (*Farsa contra el clasismo*) se propone develar los mecanismos ocultos que rigen el funcionamiento real de la democracia, que se sirve de individuos sin iniciativa para dirigir los destinos de los demás y relega a último término a aquellos más capaces. Así, de un modo un tanto kafkiano, la persona que da la cara en un puesto de poder está siendo utilizada por otro ser superior, La Voz, cuya presencia nunca será revelada, y así intermi-

nablemente. En *Los esclavos* (*Farsa contra el consumo*) revela el origen del consumismo. Partiendo de dos parejas de primates (como los de la *Farsa de los primates* en *Fábulas zoológicas*), explica que el consumismo es un medio del que se sirve el poder para esclavizar a aquellos que tiene bajo su mando. *El hombre vegetal* (*Farsa contra el inconformismo*) ridiculiza a un Hombre que, tras haber luchado por la libertad, ahora, ya acomodado a la situación, intenta disuadir a aquellos que siguen este camino, porque, a su juicio, no se soluciona nada. *Los peles* (*Farsa contra la guerra*) es una parodia de la instrumentalización de los soldados por parte de los dirigentes de cada bando, que los tratan como muñecos, como peles. Los condecoran y les arengan para, finalmente, morir, mientras los Escondidos de cada bando (otra vez el poder invisible) enseñan la bandera blanca.

En *Los opositores*, *Los esclavos* y *Los peles* existen dos bandos que luchan entre sí sin saber por qué, tan solo porque alguien superior, que nunca da la cara, así se lo ha ordenado. Podría decirse que tanto los representantes de una ideología como los de otra quedan ridiculizados al poner en evidencia la vacuidad de sus ideales, ya que no luchan por sí mismos, sino manejados por ese poder que tiene miedo de aparecer. Pero donde sí se observan dos bloques es en *La opinión* y *El hombre vegetal*, donde aparecen aquellos que deciden rebelarse contra el estado de las cosas y aquellos que se dejan dominar. Cinco escenas, en definitiva, cuyo esquematismo deja bien clara la visión problemática de la realidad actual. ■

Alonso de Santos y Quevedo

de José Luis Alonso de Santos

Domingo Miras

El buscón,
versión teatral
de J. L. Alonso de Santos,
a partir de
*Historia de la vida del
Buscón llamado don Pablos,*
de Francisco de Quevedo.

de
José Luis Alonso de Santos

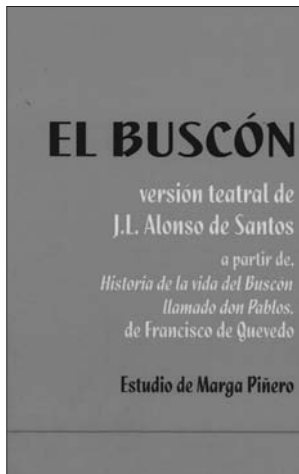
Edición
Separata de la revista
Acotaciones, 13
(julio-diciembre 2005)

Era inevitable que José Luis Alonso de Santos hiciera una versión escénica de la *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos*. En su trayectoria dramática es constante su preocupación, su apasionado interés, incluso su amor por los seres marginales, aquellos a quienes la sociedad ha dejado a un lado, los que malviven a salto de mata ya sea bajando al moro, ya sea bordeando la delincuencia o cayendo en ella. Estos desheredados que se defienden como buenamente pueden han encontrado en la pluma de este dramaturgo una tribuna desde la que su voz acusadora condena a la sociedad que les excluye, un valedor y un testigo que no les olvida, un defensor que parece haberles consagrado su vida, a juzgar por la constancia con que les sirve. Paralela a esta fecunda corriente de interés, el genio de José Luis Alonso ha alumbrado otra corriente igualmente fructífera: su pasión por los clásicos, que está produciendo unos trabajos inolvidables desde el comienzo mismo de su dilatada carrera. Estas dos venas de atención y de trabajo, la dirigida a los individuos marginales y la dirigida a los clásicos, tenían un punto previsto de confluencia al que forzosamente se había de llegar: *El Buscón*.

Tengo en mis manos un libro editado en 2005 por Resad-Fundamentos como separata del número 13 de la revista *Acotaciones*, prologado por Marga Piñero con el estudio *El Buscón, versión de J. L. Alonso de Santos. Narrativa y teatralidad*. Dice la prologuista: «Con la versión que hace de la obra de Quevedo, el autor ha de adaptar un texto narrativo a un texto teatral. [...] El autor se va a situar por tanto en un interesante terreno fronterizo, puesto que tendrá que utilizar las técnicas teatrales donde se enfrentan conflictos y sucesos para comunicar un texto narrativo donde se narran los hechos y conflictos». Por tanto, la primera

dificultad a vencer por el autor será la del cambio de lenguaje; ha de sustituir al narrador en primera persona que es el propio Pablos por un personaje dramático, un personaje que no escribe su historia en un papel para ser leído, sino que adquiere presencia corpórea y se la dice al público de viva voz: «Yo, señorías (no «señor», como en el original: ahora, el destinatario no es un lector aislado, sino un ente colectivo), soy de Segovia...», y casi al punto, al mencionar a su padre, este también se materializa para hablar de sí mismo: «¡Tundidor de mejillas y sastre de barbas!».

Y, como el padre Clemente Pablo, todos los personajes de la novela toman cuerpo, encarnan en «actantes», como ahora se dice, se levantan del relato con su propia voz para hacerse dialécticos; de seres pasivos referidos por un narrador se tornan sujetos activos que afirman su existencia personal, su identidad y su vida, sus deseos e intereses con su palabra y su gesto, con su acción dramática. Así, todo cuanto en el texto de Quevedo se nos ofrece de segunda mano, rescatado de la memoria de Pablos y relatado por él, en la versión escénica de José Luis Alonso es inmediato y vivo, y así veremos los azotes del maestro, el hético caballo del protagonista en Carnestolendas, ¡el domine Cabra! Esa descripción alucinante («clérigo cerbatana», «los ojos avvicinados en el cogote», «archipobre y protomisera», que en nuestra adolescencia solíamos mis compañeros y yo repetir de memoria para reír) ahora es dicha de viva voz por los pupilos del tenebroso licenciado, y el propio Cabra, enjuto y famélico, adquiere presencia y habla por sí mismo a los muchachos cuyos «macilentos dedos se echan a nado tras un garbanzo huérfano y solo»: «Coman, coman, que me huelgo en verlos comer». De la dramatización del episodio de los gargajos, mejor no hacer mención, pues la diferencia



que va de lo contado a lo vivo se manifiesta brutalmente en la visualización del lance.

La novela de Quevedo es toda una biografía que, tomando a Pablos desde la primera infancia, lo deja en la edad adulta. Esta es otra dificultad a la hora de trasladar al teatro el libro originario. En el texto literario de la versión, el problema está resuelto sin aparente dificultad: lo mismo que en la novela, acompañamos al personaje, que ahora es un personaje dramático, a lo largo de su vida dramatizada, de su vida no narrada, sino mostrada, su vida de mendigo, de sablista, de astuto muñidor de un matrimonio ventajoso, de un soberbio braguetazo que hubiera llegado a buen término de no ser por la casualidad de que apareciese don Diego resultando ser deudo de la dama, un puro azar en la concatenación de las causas sociales que hacen de Pablos un indefectible perdedor, un frustrado irremediable, una víctima predestinada de la sociedad en que vive.

Evidentemente, a Quevedo le traían completamente sin cuidado los posibles aspectos sociales de su obra. Ya dice Marga Piñero en su prólogo que «la denuncia social no es objetivo del autor del Siglo de Oro, pero está implícita en el mismo ejercicio literario que se apoya en ese mundo desoyuntado de la miseria del hampa». Don Francisco de Quevedo no se propuso sino hacer un libro divertido, cuajado de chistes y retruécanos, donde de paso se burlaba de algunas pobres gentes: los pensionistas, los desgraciados que sortean a sus acreedores y comen la sopa de caridad de los conventos, los «poetas» escritores de comedias, los galanes de monjas, etc.; no son burlas lo que faltan ni en la novela ni en su dramatización. La injusticia social no era tema que inquietase en un tiempo en que los pobres y los ricos ocupaban el lugar que Dios les había dispuesto en el mundo, como explícitamente declara Calderón en su famoso auto sacramental. El pobre que pretende medrar y ascender socialmente es un rebelde, un delincuente que invariablemente recibe el castigo que merece: la gran diferencia entre el Buscón y Lázaro de Tormes es que este nunca pretende ascender en la escala social; solo es un criado que va de un amo a otro, un criado itinerante, pero siempre criado; su movimiento en la sociedad es hori-

zontal y pacífico, mientras que el de Pablos intenta ser vertical y es siempre conflictivo: maneja dinero, soborna funcionarios, miente y estafa, hasta busca una dote por medio del matrimonio, y siempre recibirá el castigo del que trata de salir de su condición. Tras el final que anuncia su futura vida en las Indias, también se previene que el cambio de continente no cambiará su inapelable destino de desecho social.

Una sociedad petrificada con clases y estamentos inamovibles, y dentro de ella, un ocupante de su escalón ínfimo, un don nadie, lucha por salir de su indigno estado. No es una lucha por la supervivencia material, sino por la dignidad social; no la dignidad moral, por su puesto, que le es tan ajena como a todos los que aparecen en el libro: Pablos pudo aceptar el ofrecimiento de su tío: «Te puedes quedar viviendo aquí en mi casa y aprender el oficio de verdugo, que es de mucho provecho», pero él rechaza la indigna oferta en una carta de una crueldad repugnante con la que rompe con su pasado. Es evidente que no rechazó la propuesta de su tío por escrúpulos morales. Él quiere ser un señor, y empieza por fingirlo. Su vida será la de un saltamontes, una sucesión de rápidos saltos desesperados e inútiles, vanas intenciones de ascenso con sus correspondientes caídas, siempre bajo un destino implacable que le sujeta en el fondo.

¿Denuncia social? No, de ninguna manera. No solo porque tal cosa era impensable en el siglo XVII, sino porque el propio Quevedo toma claramente partido, no por su protagonista contra la sociedad, sino por la sociedad contra su protagonista. También en esto es distinto el autor de *El Buscón* del de *El Lazarillo*: este simpatiza con su personaje, hace de su pícaro, pese a sus travesuras, un personaje grato y positivo; en cambio, don Francisco de Quevedo no escatima medios para hacer al suyo lo más despreciable posible, un ser vil y miserable que solo tiene en común con el de Tormes una simpática infancia con gracias y donaires. El resto no es sino el resultado de la negras tintas con que lo pintó su creador, que era un hombre genial, sí, pero clasista y reaccionario que abominaba de los tímidos, insignificantes síntomas de evolución de la pétrea sociedad en que vivía (los banqueros geno-

veses, por ejemplo), y que escarnecía sin piedad a quienes de alguna manera pudieran desentonar en esa sociedad, como los conversos, los homosexuales clandestinos, —y de paso, los sastres, como sospechosos y favorecedores del lujo—, los mendigos y marginales, y entre estos, naturalmente, el buscón llamado don Pablos.

La denuncia social que Quevedo no hizo la hace José Luis Alonso de Santos sin que su versión traicione para nada el original que traslada. Es extraordinaria la sutileza con que la modernidad se filtra en una versión que es casi literal en su práctica totalidad. La inquietud espiritual del dramaturgo, su íntima necesidad de justicia social acreditada a lo largo de su larga trayectoria en tantos textos inequívocos, se patentiza también en este trabajo en que el protagonista se nos muestra no como un bigardo merecedor de sus desgracias, sino como una víctima de la sociedad que le aplasta sin remedio. Ha aparecido la palabra «víctima», una palabra que jamás usaría Quevedo para referirse a su personaje, pero que utiliza Alonso de Santos en un determinado momento. El protagonista de su versión dirá: «[...] decidí que si solo había dos mundos: el de las víctimas y el de los verdugos, apuntarme a estos últimos, con lo cual le di parte de razón a mi señor tío, del que huía». Por supuesto que al hablar de los verdugos no se refiere al oficio de su tío, sino a los poderosos que oprimen a los débiles. Cuando el Pablos de José Luis Alonso decide ser del mundo de los poderosos, es enteramente fiel al Pablos de Quevedo, los dos quieren lo mismo; ¿cuál es la diferencia? Muy sencillo: a Quevedo jamás se le ocurriría pensar que los desheredados

son víctimas ni que los próceres son verdugos; la relación de opresión que les atribuye estos caracteres es un pensamiento moderno, es una expresión de denuncia social que formula el Pablos de la versión alonsiana, un Pablos actual que quiere cambiar de estatus social porque, para él, las clases no son un designio de Dios, sino el resultado de la acción de los verdugos. Si los estratos sociales son obra divina, saltárselos es un crimen a castigar (Quevedo), pero si son la obra de los hombres, es legítimo saltárselos, y puede y debe ser denunciada la sociedad que lo impide (Alonso de Santos).

El Pablos de nuestra versión tiene un destino bien manifiesto del que no puede escapar, que le encadena a las capas más bajas de la sociedad; y tiene una vocación que no está acorde con su destino: la de ascender en la escala social. Quiere dejar de ser víctima para convertirse en verdugo. La pugna entre el destino y la vocación es el conflicto del personaje. En la acción narrativa de la novela, el conflicto está soterrado, ahogado en la ininterrumpida sucesión de lances y piruetas de la acción. En la versión, en cambio, el conflicto sale a la luz de una manera meridiana gracias a esa frase antes transcrita, que tiene, por tanto, una doble función reveladora: la declaración de la denuncia social por parte del protagonista, y la desvelación del conflicto dramático como motor de la acción teatral. El desacuerdo entre vocación y destino, un poderoso conflicto que ha movido la vida a lo largo de la historia.

Como dije al principio, una versión que tenía que llegar. Bien, ya está aquí: ha llegado, y lo ha hecho a lo grande. ■

Hazte socio de la AAT

Si una de tus obras ha sido estrenada, editada o premiada... **Puedes y debes hacerlo**



ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO



Sección autónoma
de la Asociación
Colegial de Escritores

C/ Benito Gutiérrez 27, 1.º izqda. 28008 Madrid. Telf.: 915 43 02 71. Fax: 915 49 62 92. <http://www.aat.es>

Publicaciones recientes de Romero Esteo

Luis Riaza

Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación y Fiestas gordas del vino y el tocino

de
Miguel Romero Esteo

Edición
**Editorial Fundamentos,
Junta de Andalucía
Consejería de Cultura,
Diputación de Málaga
y Diputación de Córdoba**

Biblioteca Romero Esteo
volumen 1

MIGUEL
ROMERO ESTEO

*Paraphernalia de la olla
podrida, la misericordia
y la mucha consolación*

espiral

Permítase al amigo Luis que empiece estas notas metiéndose a sí mismo en el ajo para hablar de una arriesgadísima afirmación que efectuó en Soria con ocasión de haberse reunido allí la nata y la flor de la dramaturgia hispánica más o menos viva. Una sola vez recogí de la gentil azafata el micrófono portátil para decir que el amigo Miguel era el autor de teatro español más importante del siglo XX. Intentaré aclarar si tal afirmación era algo firme de afirmar o se trataba de una simple echadura de patas por alto, con la metedura de una de ellas en el plato de la sopa de letras. Miguel abomina de los teoretas. No obstante, una porción de ellos (los amigos, Óscar, César, Pedro, etc.) son los que han clavado a Miguel en la punta jerráquica de la última dramaturgia hispánica.

Uno no se ve preparado para colarse entre tal tira de expertos. Uno se limitará a endilgar literatura y a vivir del cuento.

La tal literatureta se realiza poniendo en procesión (esto del mucho procesionar ¿le viene a Miguel de su amor al teatro de rúa o de su estancia entre los curas proclives a publicitarse arrastrando la familia divina por la vía pública?) una tira de palabras. Y de las palabras de Miguel en el par de piezas se hablará. ¿Hombre = escritura?

Gordos, sordos, morros, perolada, cogote, cachondo, patata, patatús, pataleta, etc., ¿nos da el hombre de a la pata la popularía llana? Te echo los polvos, me la casco, las criadillas, el cipote, el culo, las nalgas, el ojete, la entrepierna, etc., ¿nos hablan de los gusarapos de su sesera? (pero aquí se hurtaran las Freudices). Consolación, misericordia, piadadosísimo, angélico, ánimas, santísimas, sacrosanto, sacrilegio, apostolado, etc., ¿nos dicen los posos que le dejaron en la ya mentada mente, la mentada estancia entre los curas? Chudarata, pirata, pata, lata, patata, boniata, botarata (función del ripio en la creación literaria: si en vez de tan rebuscada *mot juste* utilizamos una que pegue, y la cosa cuele como significativa, la literatureta a hacer puñetas), etc., ¿sirve

para explicar sus pataletas entre los poetas? Urristiabarruku, barriakunrristesko, urrunkuanarrunka, etc. (aunque ya no pertenezcan a las dos comedietas de marras), a imitación de las kas y kas erres de cierta lengua «oprimida», ¿nos habla de una tartésica identidad vernácula a recobrar y de su estancia entre los regionalistas de moda?

Semiterminaremos con nueva autometedura en el ajo. Me encontraba entre los cuatro gatos presentes en el Teatro Prado, de Sitges, 197..., al final del estreno de la *Paraphernalia*. El resto de los asistentes había huido con la gruñadura *sotto voce* de «¿Qué coños es esto?». Algo parecido sucedió en París cuando se estrenó lo de *Godot*, solo que en la Francia pronto se disculparon de su encajadura de zanca hasta el corvejón, y en la España, ni de coña.

Terminaremos con una tercera y, afortunadamente, última metedura de «x» en el ajo, citando lo que dijo el amigo Francisco, último (*last*, pero no *least*) estudioso de la obra miguelina. «Si la trayectoria pública del teatro español contemporáneo se hubiera desarrollado en condiciones de normalidad histórica, [...] los textos españoles vanguardistas de “x”, de Nieva o de Romero Esteo, compartirían escenarios y fervores con los autores coetáneos del resto de Europa».

¿Todo esto vale para corroborar lo soltado en Soria? Tal vez harían falta más folios que los de una canija reseña «adoquera».

Subnota a): la letra más menuda es lícito saltársela.

Subnota b): los apellidos de los amigos son: el de Óscar, Cormango; el de César, Oliva; el de Pedro, Aullón; el de Francisco, Ruiz Ramón, el de Miguel, Romero, y el de (*last* y también *least*) Luis, Riaza. ■



El teatro también se lee

En la pequeña ciudad donde transcurrió mi infancia y adolescencia había dos teatros: uno, el Cervantes, estaba situado en la calle Real, frente a un mirador desde el que se contemplaba la parte baja de la ciudad, y enfrente, el Guadarrama con los Siete Picos y la Mujer Muerta; el otro, un bonito edificio neoclásico, estaba ubicado en la Plaza Mayor y llevaba el nombre del héroe comunero de la ciudad: Juan Bravo.

Como ocurría con frecuencia, aquellos dos teatros estaban dedicados al cine. Tan solo de tarde en tarde había espectáculos teatrales. Creo haber asistido con mi padre a un par de representaciones del tipo ópera flamenca que en aquellos años de la posguerra hacían furor. Recuerdo que en uno de ellos, en mitad de la representación, irrumpió en el escenario un gitanillo que con voz plañidera exclamó: «Ha muerto don Ramón Montoya», lo que provocó variadas muestras de dolor en el cuadro actuante. Eso es lo único que mi memoria guarda de aquel par de veces que acudí a los llamados teatros de mi ciudad para ver algo que no fuese cine.

Teatro-teatro, lo primero y lo único que vi fue una representación que los alumnos de mi colegio hicieron de *Es mi nombre*, según la versión de un cierto fraile mentecato que se dedicaba a adaptar obras teatrales para ser representadas en colegios religiosos transformando las mujeres en hombres, con lo que la hija de nuestro hombre se convertía en hijo, lo que hacía la obra un tanto incongruente. Hasta que fui a Madrid para estudiar Derecho, este era mi único bagaje teatral.

Pero miento. Si bien no había visto representaciones teatrales, si había leído teatro, empezando nada menos que por Shakespeare. No he sido nada precoz, y hasta que llegué a quinto de bachillerato mis lecturas se reducían a novelas de aventuras. Pero en quinto de bachillerato estudiábamos la *Historia de la Literatura Universal*. Y aquel sistema de estudios hoy tan criticado y tachado de memorístico, tenía al menos la virtud de darnos pistas. Nos contaban los argumentos de muchas de las obras estudiadas y algunos, interesados por aquellos argumentos, procurábamos leerlas. Eso me ocurrió con Shakespeare.

En la biblioteca pública tenían las obras del dramaturgo en la traducción en verso libre de Guillermo Macpherson. Leí las grandes tragedias, que me entusiasmaron. Ciertamente las leía como si fueran novelas de capa y espada, como las novelas de Walter Scott que también por esa época descubrí en mi libro de literatura. Pero lo bueno de los genios, llámense Shakespeare, Cervantes o Mozart, es que ofrecen múltiples posibilidades de acercarse a ellos.

También leí obras de teatro clásico español como *El alcalde de Zalamea*, *Fuenteovejuna* y *La vida es sueño*. Y del teatro romántico, el *Don Juan Tenorio*.

Cuando fui a la universidad, en Madrid sí había numerosos teatros, pero yo no tenía dinero para asistir a ellos. Así que,

salvo alguna representación de grupos universitarios, continué ignorando el teatro representado. Pero seguí leyendo.

Leí más obras de nuestro teatro clásico, los clásicos griegos, Hebbel, inducido por un estudio sobre él de Ortega, Oscar Wilde, Ibsen, Valle Inclán y, de teatro moderno, Pirandello, O'Neill, Sartre y Camus.

Después de unos años de alejamiento de la corte, volví a Madrid en el 1960 tras ganar unas oposiciones para técnico de administración civil. Ya tenía dinero para poder asistir al teatro y, ciertamente, asistí. Aquellas décadas de los 60 y 70 fueron una edad de oro para los teatros de Madrid. Español y María Guerrero se especializaban, respectivamente, en clásicos y modernos, con estupendos cuadros de actores y grandes directores de escena que se preocupaban más de servir al texto y agradecer al público que de elevar un monumento a su ego. Se representaba a Valle Inclán y Lorca y, de los modernos, Buero, entonces en su plenitud, Sartre, Martín Recuerda, Carlos Muñoz, Lauro Olmo y Rodríguez Méndez entre otros. Y en teatro contemporáneo fueron memorables las representaciones de Brecht y el *Marat Sade*. También tenían su público en teatros comerciales los vanguardistas Beckett e Ionesco. Y yo alternaba la asistencia a estas representaciones con la lectura de todos los autores mencionados.

Después, la limitación que imponen los hijos restringieron mis salidas al cine y al teatro, antes frecuentes. Me acostumbé a la televisión, que en los años 80 no era la basura integral que es hogaño. Daban bastante ópera y teatro, aparte de magníficos ciclos de cine. Recuerdo como perlas impensables en estos tiempos una transmisión de teatro kabuki y otra de una adaptación teatral de *Mahabharata* hecha por Peter Brook.

Ahora ya no salgo, y, por lo poco que he visto y he leído en la crítica, tampoco lo siento mucho. Los tiempos evolucionan. Por ejemplo, en la ópera. Primero era el reino de los cantantes. Se hablaba del *Rigoletto* de Caruso, del *Don Giovanni* de Pinza, de *La Forza* de Rosa Ponselle. Después, sin olvidar las voces, se habló del *Don Giovanni* de Furtwängler o del *Parsifal* de Knappertsbush. Ahora se habla solo del director de escena.

Y en el teatro pasa igual. El texto, la palabra, pasan a segundo término, anulados por la escenografía, por la expresión corporal. Me parece muy bien, pero yo me niego a ver un escenario transformado en taller de fundición por el que deambula Ricardo III vestido de oficial nazi.

Por eso no veo teatro, pero continuo leyéndolo. Así, soy yo el director de escena. Y el texto, tal como lo escribió el autor, sigue siendo lo esencial. El texto, que se apoya en lo imperecedero: las palabras. ■

Antonio Martínez Menchén

ANIVERSARIOS NO TODOS REDONDOS: Shakespeare, Ibsen, Pirandello

Ricardo Bada

Dizque fue un buen día del año 1601, en el Teatro del Globo, de Londres, cuando *Hamlet* subió por primera vez a las tablas. Y llegado su tercer acto sucedió algo de todo punto novedoso: un drama se empezó a representar dentro de otro. Ese intrínquis tan singular del teatro en el teatro nació en el preciso instante en que, siguiendo la acotación original de Shakespeare, se oye una música interpretada por oboes y empieza la pantomima que continúa con la interpretación de la obra por los cómicos trashumantes.

El que hace de Prólogo se adelanta y declama: «Os pedimos que, pacientes, / escuchéis nuestra tragedia, / sometiéndonos humildes / a vuestro fallo y clemencia». ¿A quién le habla, de quién solicita paciencia y a quién se somete humilde? ¿solo a su público, a la corte del rey danés que está en escena? ¿O es como en *Las Meninas*, un juego en que también participa el espectador de *Hamlet*? Es un momento histórico del teatro universal, aun cuando sus espectadores de hace 405 años seguramente no lo supieron calibrar en su justo alcance.

Casi tres siglos después, otro clímax en la historia del drama. El 21 de diciembre de 1879, en el Teatro Real de Copenhague, durante el estreno de *Casa de muñecas*, a dos tercios del último acto, Nora Helmer mira su reloj y le dice a su esposo: «Aún no es muy tarde. Siéntate, Torvald. Vamos a hablar». Se inauguró con esa frase el teatro contemporáneo. Era algo casi anunciado en el diálogo final de la obra inmediatamente anterior del propio Ibsen, *Los pilares de la sociedad*:

«CÓNSUL BERNICK: Los pilares de la sociedad son ustedes, las mujeres.

»LONA HESSEL: [...] No; los verdaderos pilares de la sociedad son la verdad y la libertad».

Nora Helmer lleva a las últimas consecuencias ese diálogo. Se transforma en un pilar de la sociedad, y lo hace sobre la doble base de la verdad y la libertad. Aún cercano el centenario de la muerte de Ibsen, el 23 de mayo, me conmueve pensar en lo que vino a partir de esa frase: fue la partida de nacimiento de la liberación femenina.

Con todo, debo confesar que el momento histórico teatral que más me apasiona es uno que tuvo lugar el 10 de mayo de 1921, en el Teatro Valle de Roma. Esa noche, la compañía de Darío Nicodemi estrenó allí un drama de Pirandello titulado *Sei personaggi in cerca d'autore*, donde el escenario fingía ser ese mismo escenario durante un ensayo. Y a poco de empezar ese ensayo, ¿cito a Pirandello?, «por el pasillo del patio de butacas ha llegado el traspunte con la gorra en la mano. Se acerca al director para anunciarle a seis personajes, los cuales han entrado también y lo han seguido a cierta distancia, un poco turbados y perplejos, mirando a su alrededor».

No era que se representara una obra dentro de otra, como en *Hamlet*: es que unos personajes sin obra querían encontrar a un autor que escribiese su drama familiar. Semejante inversión copernicana del fenómeno teatral no podía pasar sin la protesta del público con hábitos adocenados. Y se entabló una batalla campal entre pirandellianos y antipirandellianos. Un crítico de esta segunda tendencia tuvo que volar, involuntariamente, desde su palco al patio de butacas. Para que digan que el oficio de crítico no encierra sus peligros.

El escándalo fue inenarrable, pero el camino estaba abierto. Los aficionados que no asistieron al estreno se apresuraron a comprar la obra al editarse poco después, y la leyeron. Y a los tan solo cuatro meses, en el Teatro Manzoni, de Milán, la misma compañía volvió a representarla sin una sola protesta, en medio de un silencio sobrecogedor. Y el teatro universal se enriqueció con una obra maestra insuperada hasta la fecha: Bernard Shaw la consideraba la más original y poderosa de todos los tiempos.

Debe de ser cierto, porque pese a que han transcurrido 85 años, cada vez que uno asiste a su puesta en escena vuelve a sentir el espeluzno del misterio cuando los seis personajes avanzan por la platea y van subiendo al escenario. Hay autores que, ellos sí, escriben para la eternidad. ■

Esta revista ha sido editada por la AAT con la ayuda de:

