



PREMIOS NOBEL

Ricardo Bada, Lidio Sánchez Caro, Miguel Sáenz, Fermín Cabal, David Ladra, Carla Matteini

(Revista de la Asociación de Autores de Teatro)

DIRIGE LA REVISTA LA JUNTA DIRECTIVA DE LA AAT

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

Fermin 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

Fermin 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 Altozano

www.mm-atriana.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

3. Tercera [a escena, que empezamos]

El detector de intereses

JESÚS CAMPOS GARCÍA

4. El teatro, la cenicienta del *Nobel*

RICARDO BADA

7. Gao Xingjian

LIDIO SÁNCHEZ CARO

12. Günter Grass

MIGUEL SÁENZ

16. Harold Pinter

FERMIN CABAL

24. Elfriede Jelinek

DAVID LADRA

32. Dario Fo. El *Nobel* de Fo: polémica a la italiana

CARLA MATTEINI

38. De aquí y de allá

SELECCIÓN DE MIGUEL SIGNES

40. Cuaderno de Bitácora

Kalean uso, etxean otso

AITZPEA GOENAGA

43. Libro recomendado

Conversations with Pinter,

de Mel Gussow

SANTIAGO MARTÍN

52. Reseñas

La habitación, de Fernando Alguacil; *El ascensor*, de Salvador Enríquez; *Selena*, de José Ignacio Morenodávila Angulo, en el volumen *Teatro*.

Por Pilar Jódar

55. El teatro también se lee

Lector y texto dramático dialogan sobre el asunto

FRANCISCO CASTAÑO

56. El dos de mayo en el Teatro

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO



**(ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
TEATRO)**

REALIZA SUS ACTIVIDADES CON LA AYUDA DE:



EL TEATRO,

No solo para mí, la noticia del *Premio Nobel* del 2005 a Harold Pinter fue una alegre sorpresa. Recordé al enterarme, una vez más, aquel jueves de octubre del 97 en que se anunció que el *Nobel* de ese año era Dario Fo. Mi primera pregunta fue: «¿Y Arthur Miller y Harold Pinter, cuándo entonces?». Eso con absoluta prescindencia de que, a más de la injusticia de ningunear a Miller y Pinter en favor de Fo, se ninguneaba también a Franca Rame, al no hacerla compartir el premio de su esposo, y es de todos sabido que el teatro de Fo, sin Franca, sería impensable. Pero, en fin, tengo entendido que en la Academia Sueca parece que también hay escritoras, y si ellas mismas no quisieron ponerle el cascabel al gato, cómo y por qué hacerlo yo.

Ahora bien: mi pregunta («¿Y Arthur Miller y Harold Pinter, cuándo entonces?») estaba sobre todo justificada por el hecho de que, desde el final de la Segunda Guerra Mundial, los gurús de Estocolmo solo habían condescendido en galardonar a un dramaturgo que pudiéramos llamar, en castellano castizo, *full time*: a ese mismo Dario Fo; además de a otros dos que, aunque también probaron sus armas en otros géneros, mayormente eran dramaturgos: Beckett (1969) y el nigeriano Wole Soyinka (1986), mientras que desde la fundación del premio hasta dicha guerra, los dramaturgos premiados fueron ocho: Björnson (1903), José Echegaray (1904), Maeterlinck (1911), Hauptmann (1912), Jacinto Benavente (1922), Bernard Shaw (1925), Pirandello (1934) y Eugene O'Neill (1936).

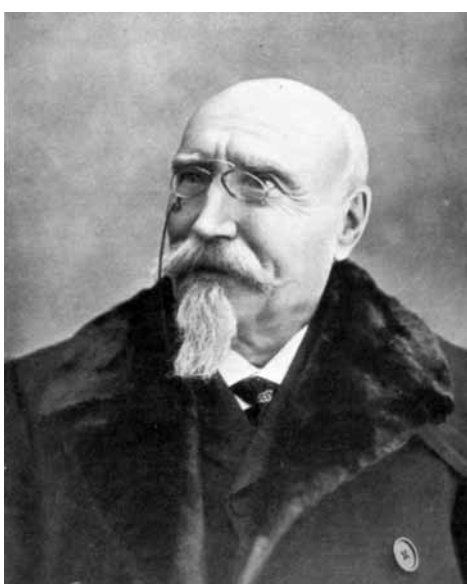
[Inciso curioso: Bernard Shaw es el único escritor que ha obtenido el *Nobel* y además, quince años más tarde, el *Oscar* al mejor guión, por el de *Pygmalion*, en 1939. (Y, por cierto, merece la pena reproducir su comentario, al enterarse: «Es un insulto que me ofrezcan un galardón, como si nunca hubieran oído hablar de mí..., que es probablemente lo que ocurre. Lo mismo podrían concederle un galardón a Jorge por ser el Rey de Inglaterra»). En cuanto a Pinter, que ya tiene el *Nobel*, hay que señalar que estuvo dos veces nominado para el *Oscar*: en 1982 por *Betrayal*, y en 1984 por *La mujer del teniente francés*. Pero regreso al tema principal de esta nota sobre los *Nobel* otorgados a dramaturgos].

Es curioso que por lo que atañe a lo dicho previamente al inciso, la tendencia

LA CENICIENTA DEL NOBEL

Ricardo Bada

[Archivo fotográfico del CDT]



José Echegaray (1832-1916), Premio Nobel de literatura en 1904.



Jacinto Benavente (1866-1954), Premio Nobel de literatura en 1922.

Me parecía infantil,
peor aún: pueril, venir a
negarle el pan y la sal al
autor de varias obras
maestras del teatro
mundial en el siglo xx.

era contraria en lo que respecta a los autores practicantes de varios géneros: solo uno antes de la guerra, Yeats (1923), pero tres después de ella: Eliot (1948), Camus (1957) y Sartre (1964), sin entrar en el detalle de que este rencoroso enano rechazó el Premio que según él se merecía cuando lo recibió Camus —¡qué fea es la envidia!—, mas eso no le impidió intentar cobrarlo en efectivo —¡qué francesa es la avaricia, oh manes de Harpagon! (con lo que seguimos dentro del mundo teatral)—. Pero no nos desviemos. A ellos tres hubiera que añadir en 1999 a Günter Grass (que también ha hecho sus pinitos teatrales) y desde el 2004 a la austríaca beneficiada por la lotería sueca con el premio mayor, y casi sin billete: me refiero, *ça va sans dire*, a Frau Jelinek.

Con lo cual regreso, y no me importa ser reiterativo, a mi pregunta: «¿Y Arthur Miller y Harold Pinter, cuándo entonces?». Porque de todos los géneros literarios, el más ninguneado en la historia del Nobel es el teatro. Por comparanza, hasta la prosa no narrativa (historia, filosofía, ensayística) ha alcanzando marcas dignas del *Libro Guinness de los Récords*, nada menos que seis galardones: Mommsen (1902), Eucken (1908), Spitteler —el suizo que para sorpresa propia se alzó con el Premio en 1919 porque el trono y el altar [españoles] le volvieron a echar bola negra a don Benito Pérez Galdós—, y después de él *monsieur* Henri Bergson (1927), Bertrand Russell (1950), y un quídam llamado Winston Churchill (1953), que ¡¡nadie!! sabe por qué recibió el Nobel... y, además, si lo supiera alguien, lo mejor sería que se callara.

La respuesta a mi pregunta llegó tarde para Miller. No para Pinter, y es justicia, aunque tardía.

Y aunque ciertas voces críticas, aquí en Alemania, donde sobrevivo, anduvieron buscando pelos en la leche de tan merecida recompensa, una señora que pasa por crítica lo calificó de *démodé*, sin advertir que lo que está de veras *démodé* es emplear esa palabra. Otro aristarco arguyó que si hace escuela lo de conceder el *Nobel* a quienes han abandonado ya su profesión (era el caso de Pinter, enfermo de cáncer de laringe), entonces terminarán premiando autores difuntos, a lo cual respondí que me alegraba por Kafka, sin ir más lejos. Etcétera. De a deveras, me parecía infantil, peor aún: pueril, venir a negarle el pan y la sal al autor de varias obras maestras del teatro mundial en el siglo XX (*The Caretaker*, *The Collection*, *The Lover*, *The Basement*... o esa *Mountain Language* que tanto se adelantó a las escenas de vejaciones a presos en Abu Greib y en Guantánamo), y de varios guiones cinematográficos de auténtico lujo, entre ellos los de *The French Lieutenant's Woman* de Karol Reisz, *The Last Tycoon* de Elia Kazan, *The Handmaid's Tale* de Volker Schlöndorff, y *The Servant* y *Accident*, ambas de Joseph Losey, en varios de los cuales ha intervenido además como actor (por ejemplo interpretando el divertido papel de Bell, el productor de televisión, en esta última citada). En una palabra, no creo que lo distinguiesen con el *Nobel* por ser, que sí que lo era, *chairman* del Gaeties Cricket Club, lo que me parece un detalle muy simpático de su biografía.

Comprenderase, pues —y perdónenme el arcaísmo, pero intento expresarme en los parámetros de la Academia Sueca—, que mi alegría fuera muy grande al oír la noticia de que tan solo ocho años después de un dramaturgo *full time*, otro, de una calidad bastante superior, dicho sea de paso, se alzara con el santo y la limosna. De todo corazón me alegré por Harold Pinter. De quien recuerdo lo que cuenta Arthur Miller de, cuando una vez, en marzo de 1985, y en su condición del miembros del Pen Club Internacional, visitaron juntos Turquía.

«El motivo principal de la visita, de una semana de duración, no era realizar una in-

vestigación sobre los derechos humanos, algo imposible durante una estancia tan corta, sino demostrar a los escritores y artistas del país y a sus presos políticos que el mundo exterior se preocupa por lo que les sucede», escribió Miller. Lo cierto es que de la parte oficial turca no recibieron la menor atención, pero el embajador estadounidense sí se consideró obligado a ofrecer una cena a tan ilustre huésped y compatriota, cena a la que naturalmente también fue invitado Pinter.

Y durante esa cena hubo un violento choque de opiniones contrarias sobre la situación de entonces en Turquía, el cual concluyó ya de sobremesa cuando el embajador comentó, diplomáticamente, que siempre puede haber numerosas opiniones sobre cualquier cosa, a lo que Pinter replicó: «Eso si no tienes un cable eléctrico conectado a los genitales». El embajador se enojó tanto que expulsó a Pinter de su residencia, y Miller se fue con él. Y comenta Miller al acabar de contarle: «Decidimos formar un equipo que visitaría las embajadas estadounidenses en todo el planeta».

Sin meter en danza a García Lorca y Valle Inclán, quienes nunca hubiesen recibido el *Nobel* por razones rigurosamente históricas (y debemos ser muy claros en la práctica del *fair play*), ocioso sería hablar ahora de que Nelson Rodrigues, Bertolt Brecht, Arthur Miller, Tennessee Williams, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Eugène Ionesco y hasta, si me apuran, los dos Jeans, Anouilh y Giraudoux, ex aequo, y desde luego Lao She —autor de esa obra maestra que es *La casa de té* y a quien la tristemente célebre Revolución Cultural empujó al suicidio, si es que no fue asesinado por la Guardia Roja en 1966— ..., todos, todos ellos murieron sin probar las delicias de una cena cuyos *hors d'oeuvres* consisten en una terrina de alcachofas con salmón ahumado y langosta, teniendo como plato principal pechuga de paloma con guarniciones y salsas de las de chuparse los dedos, bien que la etiqueta lo prohíbe tácitamente en este caso, y por último el postre, un helado empenachado de algodón de azúcar del color de la vida en la vieja y bella canción de Edith Piaf, es decir: rosa. Se trata del menú de las cenas del *Nobel*.

Skoll! ■

EL TEATRO FUGITIVO DE GAO XINGJIAN

Lidio Sánchez Caro

Sabemos muy poco del teatro chino contemporáneo. Una razón puede ser el prejuicio de que la verdadera creación artística es impensable bajo el peso abrumador del Estado, por lo que las traducciones de obras dramáticas son escasas y no se prodigan los estudios sobre el tema. Esta situación ha dificultado el conocimiento de notables autores y directores del país asiático.

Gao Xingjian fue en su momento un ejemplo de ello.

Novelista, poeta, dramaturgo, pintor y director de escena, su nombre saltó a la palestra con la adjudicación del *Nobel* de Literatura en 2000 por «una obra de alcance universal, marcada por una toma de conciencia amarga e ingeniosidad lingüística que abrió nuevos caminos al arte de la novela y del teatro». La decisión no estuvo exenta de polémica, ya que, si bien era la primera vez que la Academia sueca concedía el galardón a un escritor en lengua china, el elegido era un artista exiliado por motivos políticos que acababa de obtener la nacionalidad francesa. Pekín consideró el pre-

mio una afrenta y la prensa oficial silenció el suceso.

Las traducciones al español no se hicieron esperar: en 2001 aparece su novela *La montaña del alma*, a la que seguirían *El libro de un hombre solo* y algunas reflexiones en torno a la pintura y la creación literaria. Su teatro se dio a conocer de una forma más modesta, con ediciones puntuales de textos recientes: *La huida*, *Al borde de la vida*, *El sonámbulo* y *Cuatro cuartetos para fin de semana*. Con más de 18 obras dramáticas escritas hasta la fecha, es todavía una de las asignaturas pendientes de los escenarios españoles.

Sus primeras obras fueron estrenadas por el prestigioso Teatro de Arte Popular de Pekín, donde ocupaba el cargo de dramaturgo.

Un artista marcado por la Historia

Su biografía está cercada por la convulsa realidad china del siglo XX. Nacido en Ganzhou en 1940, se crió en medio de las guerras de su país. Vivió la educación preuniversitaria durante el entusiasmo comunista. A los 17 años se dirigió a Pekín para cursar estudios en la universidad, donde se especializó en Francés por el Departamento de Lenguas Extranjeras en 1962. Fue espectador del movimiento de las «cien flores» (1956) que alentó a la libre expresión artística y que culminó con una dura reacción del PCCh. Cuando cumplió 18 años, el país se sumergió en la euforia del Gran salto adelante, aventura para acelerar la industrialización que se saldó con la muerte de entre 20 y 30 millones de personas por hambruna. Tenía 25 cuando estalló la Revolución Cultural (1966-1976), movimiento promovido por Mao para recuperar el poder, y que condujo a la juventud a rebelarse contra la cultura establecida. Gao, que participó en los inicios del movimiento, tenía ya diez obras de teatro inéditas, una novela y algunos ensayos sobre poesía, pero era demasiado peligroso guardarlos en aquel delirio ideológico y tuvo que destruirlos. Por esas fechas su esposa lo denunció alegando razones políticas y el matrimonio terminó en divorcio. Antes de cumplir los treinta fue enviado a un campo de reeducación del suroeste chino, donde permaneció varios años. Era 1969 y poseía ya una sólida cultura, lo que permitió, en efecto, su reeducación. No como el partido hubiera querido, pero sí en las tradiciones orales de su país y en la certeza de que la escritura constituía un refugio para

salvaguardar su pensamiento e individualidad frente a la irracionalidad de las políticas colectivas.

La madurez del autor coincide con la apertura al exterior y con la liberalización económica. Tras el arribo al poder de Deng Xiaoping en 1978, China entra en una nueva etapa en la que el radicalismo utópico pasa a segundo plano. El Partido Comunista se reorganiza y traza un nuevo programa nacional, el crecimiento económico basado en la idea de las cuatro modernizaciones: ciencia y tecnología, agricultura, industria y defensa.

Fueron años de efervescencia. Los dirigentes políticos prometieron mayor libertad de expresión e innumerables artistas que habían sufrido persecución volvieron a Pekín, donde floreció una creación más audaz y menos sujeta a las normas del realismo socialista. La riqueza de la creación escénica en ese periodo resulta sorprendente. Vuelve a los escenarios la ópera china tradicional incorporando innovaciones para adecuarla a los tiempos que corren y se rehabilita el *huaju*, o teatro hablado al estilo occidental, para tratar asuntos más cercanos a la realidad cotidiana.

Gao Xingjian regresaba en esos años a la capital de su exilio en el sur, y gracias a su dominio del francés y los viajes que hizo a Europa entre 1978 y 1980, pronto conoció la creación literaria actual. En 1981 publica su *Estudio preliminar sobre el arte de la ficción moderna*, donde defiende que utilizar técnicas distintas a las tradicionales no le hacía perder a la literatura china su carácter nacional. Su postura generó un debate entre «modernismo y tradición» que le acarreó una ola de críticas reprochándole sus referencias extranjerizantes.

Visita nuestra web

www.aat.es



Puesta en escena de *La huida*, de Gao Xingjian, dirigida por Lidio Sánchez en la Sala Lagrada.

A raíz de los sucesos de
Tiannamen, en 1989
renuncia al Partido
Comunista y escribe
La huida.

Principal renovador del teatro chino moderno

En los años ochenta surge una generación de dramaturgos que abre nuevas vías para la escena. A muchos de ellos Occidente les proporciona modelos que estimulan su creatividad. Wang Peigong sorprende al público con dramas de crítica social. Otros, como Wei Minglun, renuevan las formas tradicionales de la ópera investigando sobre técnicas inéditas. Sin embargo, es Gao Xingjian quien aparece como el auténtico renovador, situándose en la línea del teatro europeo de vanguardia. Sus primeras obras fueron estrenadas por el prestigioso Teatro de Arte Popular de Pekín, donde ocupaba el cargo de dramaturgo. *Señal de alarma* (1982), su debut, obtuvo un sonado éxito. Abordó problemas de la juventud como el subempleo y la delincuencia, y los espectadores la vieron sentados sobre el suelo, en un pequeño auditorio con el espacio casi vacío. Su estreno inaugura la fórmula del «Pequeño teatro» en la era post-Mao —producciones de bajo costo para pequeñas audiencias—, todavía vigente en reconocidos creadores entre los que destaca Mou Sen. En aquella ocasión era la primera vez que alguien se atrevía a romper los patrones textuales y formales del teatro institucional.

La parada de autobús (1983), su segunda obra, narra la historia de varios personajes que esperan durante años la llegada de un autobús sin que ninguno de los que pasan se detenga. En esta pieza de la espera y la resignación pasiva es reconocible la influencia de Samuel Beckett, al que Gao tradujo al chino por aquellos años. Al dramaturgo se le criticó su «falta de confianza en el socialismo» y el espectáculo fue suspendido después de diez funciones.

La década de los ochenta terminó siendo difícil para los artistas. La apertura que permitió introducir la literatura y el arte occidental inquietó a las autoridades, que volvieron a dictar normas de pensamiento «correcto» para la creación. Gao no pasó inadvertido a los altos mandos, atentos como estaban a las críticas sociales que podían colarse entre la parafernalia de innovaciones del teatro de vanguardia.

En ese momento de enrarecimiento político fue diagnosticado erróneamente de cáncer de pulmón. En medio de su enfrentamiento con la muerte y los rumores de que sería detenido, partió voluntariamente a la provincia de Sichuan. Desde allí hizo un viaje de varios meses en el que recorrió unos 15.000 kilómetros hasta la costa oriental. Fue un periodo de reencuentro

Una buena obra, en su opinión, no solo se escribe con palabras, sino interviniendo en el resto de los elementos que compondrán la escenificación.

con la China profunda, despedida y recolección exhaustiva del equipaje que llevaría a su exilio dos años más tarde. Antes de emprenderlo, volvería a Pekín para ver el estreno de sus obras *El hombre salvaje* (1985), donde antiguos mitos chinos conviven con situaciones contemporáneas como el fracaso matrimonial y la devastación del medio ambiente; y *La otra orilla* (1986), que fue censurada y únicamente se le permitió representarla sin diálogos. Esta es una pieza formalmente más audaz que las anteriores. En ausencia de una línea argumental previamente estructurada, el desarrollo descansa en un intenso trabajo de los actores con su relación entre sí, con su imaginación y con objetos de la escenografía.

En 1987 una nueva campaña contra el «liberalismo burgués» supuso a varios intelectuales perder la membresía del Partido Comunista. Ese mismo año Gao fue invitado a Alemania, en donde permaneció varios meses, y finalmente partió a Francia, lugar en el que actualmente reside.

A la busca de un «teatro puro»

Ha continuado su trabajo en el exilio con renovado impulso. A raíz de los sucesos de Tiananmen, en 1989 renuncia al Partido Comunista y escribe *La huida*, que tiene de fondo la agresión militar, si bien su interés está enfocado a una visión intimista del individuo. La obra no fue del gusto de la disidencia ni del PCCh, que declaró al autor persona *non grata* y prohibió en China la representación de todas sus obras.

En los últimos años escribe también en francés y ha desarrollado las líneas de una dramaturgia original y vigorosa. Sus principios pueden resumirse en una vuelta a la tradición oriental, la ausencia de argumento, la no identificación del actor con el personaje, así como la inclusión de otras expresiones como la danza, la acrobacia, la prestidigitación y el mimo. Este énfasis en la teatralidad es compensado con una temática orientada a la verdad interior, con temas como la soledad, la fuga del individuo de la política y la sociedad cuando se convierten en mecanismos que inhiben su libertad, el azar, el paso del tiempo, el erotismo, la situación de la mujer en nuestros

días. Los recursos que utiliza son notablemente ricos y complejos; así, la transformación de la actividad mental —sueños, recuerdos y pensamientos— en acción escénica; su interés por las situaciones, convencido como está de que los procesos y las transformaciones generan una fuerza dramática superior a los conflictos individuales de los personajes; el uso de las distintas personas del singular para desvelar la propia conciencia y los pensamientos ocultos; la construcción del sujeto dramático en función de categorías como cambio y contraste (el primero ocurre en el interior de un mismo cuerpo, mientras que el contraste aparece en la relación de dos cuerpos o más).

Al borde de la vida, uno de sus primeros textos escritos en Francia, es un viaje por el universo íntimo de una mujer, la búsqueda de su identidad a partir de la liberación de las palabras, a las que sufre como simulacros y apariencias. El estreno tuvo lugar en 1993 en París y más tarde en Aviñón, lo que le dio conocer al público francés, que pudo ver a continuación *La huida* (1994), *El sonámbulo* (1999) y *Dialogar/Desconcertar* (1999), dirigidos por él mismo. *El sonámbulo* es una pesadilla urbana en la que un personaje acorralado termina por entregarse a la degradación. *Dialogar/Desconcertar* plantea la dificultad de la comunicación a través de la desaparición de las formas personales; un juego escénico que se presenta como un duelo entre un hombre y una mujer. En *Cuatro cuartetos para un fin de semana*, donde entrelaza teatro, narración y poesía, propone una estructura dramática sin una lógica temporal o de acción, organizándose más bien como una composición musical.

Entiende la labor del dramaturgo más allá de la clásica acepción de escritor de textos, subrayando que estos solo cobran pleno sentido en las tablas frente a los espectadores. Una buena obra, en su opinión, no solo se escribe con palabras, sino interviniendo en el resto de los elementos que compondrán la escenificación; y, en efecto, las sugerentes indicaciones de sus piezas demuestran que es también un brillante poeta escénico.

Fiel al espacio desnudo de sus inicios, se decanta por un «teatro puro» cuya esen-

cia es la relación entre el público y el actor, idea cercana a los planteamientos de Jerzy Grotowsky, a quien considera el principal reformador del teatro occidental. De otro creador polaco, Tadeusz Kantor, le interesa el vínculo que fragua entre intérpretes y objetos. En *El sonámbulo* Gao indica que los objetos cobran vida y se convierten en personajes de la historia.

Ha indagado en formas interpretativas que se adapten a sus textos. Algunas de sus obras han partido de cuestiones relacionadas con la actuación. Su preferencia por una teatralidad no naturalista le lleva a requerir un tipo de actor cuyo trabajo se acerque al de la ópera china, combinando diálogos y canciones, potenciando su expresividad mediante el maquillaje y haciendo uso de manifestaciones del teatro popular. Los actores deben ser precisos en su interpretación, subrayando que sus habilidades son recursos artísticos y evitando la empatía del público. La proximidad con Bertolt Brecht, quien a su vez se inspiró en el teatro oriental, resulta evidente. Su obra *La huida*, con una estructura y tratamiento realista, constituye hasta cierto punto una excepción.

Con el concepto de «actor neutro» sienta las bases de una nueva metodología de interpretación impulsada por la búsqueda de la exactitud en el gesto y la palabra. Su punto de partida teórico es la distinción entre la actuación «vivencial» y la que promueve la distancia entre el comediante y su papel. Gao introduce una tercera posibilidad fijando su atención en el momento previo a la presentación del actor ante el público; una fase en que deja de lado su vida cotidiana, se relaja y concentra para conseguir la disposición o neutralidad que

le permitirá desarrollar con las mejores garantías su personaje. La diferenciación de los tres niveles: actor, actor neutro y personaje le lleva a considerar que el arte del comediante consiste en su capacidad para relacionar estas identidades, aun dentro la misma representación. El actor neutral adquiere la función de un «tercer ojo», conciencia mediadora entre el personaje y los espectadores que le permite controlar y ajustar eficazmente sus recursos expresivos. La clave de su método interpretativo, que se alimenta de hallazgos y ejercicios del teatro oriental, consiste precisamente en alcanzar y potenciar ese estado neutral.

A lo largo del siglo XX numerosos creadores teatrales europeos dirigieron su vista al otro lado del mundo para encontrar inspiración. Durante las últimas décadas, el proceso se ha revertido. En los dos casos el resultado ha sido el enriquecimiento de las posibilidades expresivas del arte escénico. A día de hoy, el teatro oriental se ha convertido de nuevo en un continente por descubrir. La producción teatral Gao Xingjian es un diálogo entre ambas tradiciones, una aportación decisiva a la situación actual, en que la globalización únicamente parece tener sentido para el flujo de capitales. Es también una referencia para los espíritus autónomos que se mueven entre las rendijas de los estados policiales. A las agresiones de un aparato estatal que se distrae aplacando manifestaciones y asegurando su pervivencia con elevadísimas cifras macroeconómicas, Gao responde desde su experiencia y el resultado es una reacción rabiosamente individual que sitúa a la creación artística en un estado permanente de alerta ante la alienación de las entelequias colectivas. ■

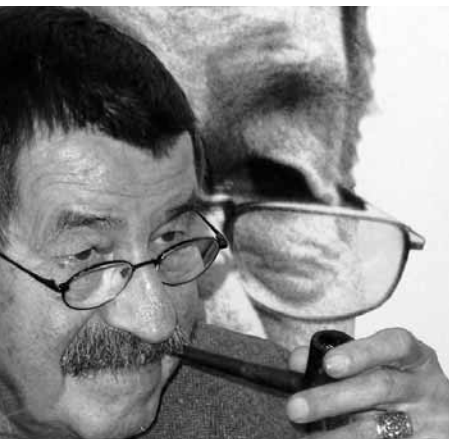
Hazte socio de la AAT

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



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>



Miguel Sáenz

GÜNTER GRASS

ENSAYA LA REPRESENTACIÓN

«De esa forma, Yorick no se convirtió en ciudadano,
sino en Hamlet, un bufón».

El tambor de hojalata

La relaciones de Grass con el teatro han sido siempre difíciles. En *El tambor...* cuenta cómo una de las primeras impresiones teatrales de Oskar Matzerath fue una representación de *Pulgarcito* a la que lo llevó su mamá. Le quedó una afición perdurable a los cuentos de hadas y le encantó literalmente el truco de que a Pulgarcito, por ser tan pequeño, no se le pudiera ver sino solo oír.

Grass ha hablado, en textos más o menos autobiográficos, de la época de la posguerra en que los alemanes no tenían qué comer pero hacían cola ante los teatros para comprar entradas. Indudablemente, él fue uno de esos alemanes de a pie. Y un par de veces se ha referido a los ídolos teatrales del momento, que fueron también los suyos: el incombustible Gustav Gründgens, que, vestido de Mefistófeles o de Hamlet, había logrado salir casi indemne de sus veleidades nacionalsocialistas; la actriz Elisabeth Flickenschildt, modelo de todas las estudiantes de arte dramático, que trataban de

imitar sus inimitables erres rodadas; y, sobre todo, la gran Marianne Hoppe, la preferida de Grass, que la conocía también por sus películas.

Por aquella época (los años cincuenta) Grass debió de leer, además de *El mito de Sísifo* de Albert Camus, a Ionesco, Beckett, Genet y otros autores que, con mayor o menor acierto, serían englobados luego en el «teatro del absurdo». El caso es que, entre 1954 y 1958, cuando Grass era todavía un joven poeta que ni siquiera había leído el primer capítulo de *El tambor de hojalata* ante los componentes del Grupo 47, escribió media docena de piezas teatrales, más surrealistas que absurdas, que en su mayoría llegaron a estrenarse con buena o, más bien, mala fortuna.

La primera (en un acto), *A caballo de ida y vuelta* (1954), fue, a imitación del *Fausto* de Goethe, un «prólogo en el teatro»: básicamente un payaso montado en un caballo de madera y meciéndose es el centro de una obra hoy olvidada y olvidable.

La siguiente fue *Inundación* (1955), basada en un poema anterior del mismo nombre. Sus motivos eran ya típicamente grassianos, especialmente el muy querido de las dos ratas dialogantes del desván. Maria Sommer, la excelente editora de teatro alemana que sería siempre buena amiga y consejera de Grass, le hizo una crítica destructiva, que él supo perdonarle.

Mucha más atención merece, aunque solo sea por su atrevido tema, *Tío, tío* (1956), la historia de un asesino en serie aficionado a matar jovencitas con gripe, guardabosques y divas de ópera, pero tan infeliz que nunca lo consigue y muere a manos de un chico y una chica que hubieran debido ser sus víctimas.

En cuanto a *Quedan diez minutos para Buffalo* (1956-1957), tiene un título imbatible (tomado de la balada *John Maynard* de Fontane, la historia de un heroico maquinista de tren que aprendían los niños alemanes). Dos ex marineros, anclados en una oxidada locomotora en medio de un paisaje bávaro, fingen avanzar con su tren a toda velocidad, y un paisajista pinta, inexplicablemente para el pastor que lo contempla, barcos de vela. Una mujer, llamada *Fragata* (que es la reencarnación de la Níobe asesina, mascarón de proa en el Museo de la Navegación de *El tambor de hojalata*) surge de pronto para domeñar a sus antiguos subordinados y arrastrarlos a la caza de la ballena blanca. Lo más curioso es que los fogoneros son dos poetas (Krudewil y Pempelfort) que aparecían ya en el ensayo de Grass titulado *El contenido como resistencia* (1957), en el que Grass se mostraba en desacuerdo con Kandinsky, para quien, en el arte, toda forma bien elegida crea literalmente su contenido.

La obra se estrenó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en noviembre de 1997, como parte de un homenaje que, con ocasión de los setenta años de Grass, quería presentarlo no solo como narrador (acababa de escribir *Es cuento largo*), sino también como poeta, dibujante y dramaturgo. Gaspar Cano la dirigió con buen tino, añadiéndole una «musa» de su cosecha, íntegramente desnuda, que animó al personal pero acabó de desorientarlo. Grass, que asistía como espectador, trataba de entender la reacción, o

la falta de reacción del público ante aquella obra que el creía de un divertido humor bussterkeatoniano. Por su parte, el respetuoso público madrileño se esforzaba por encontrar pies y cabeza a la obra.

Los malvados cocineros (1956-1957) es ya otra cosa. Unos cocineros de blanco (que Grass ha dibujado luego innumerables veces y son tan característicamente suyos como las monjitas, las enfermeras o los espantapájaros) persiguen a un supuesto conde que, como un *Ratatouille* anticipado, conoce la receta de una sopa deliciosa y absolutamente única. Para Martin Esslin, quizá el más conocido experto en el teatro del absurdo, es la obra más interesante de Grass, y algún germanista, como Peter Spycher, ha dedicado cuarenta y tantas páginas a analizarla. En realidad, está tan llena de símbolos que parece difícil despacharla simplemente como absurda, pero son unos símbolos tan oscuros que se prestan a toda clase de interpretaciones, incluidas las de más profunda raíz católica. Los críticos no llegaron a saber nunca si era una obra contra los nazis, sobre la eucaristía o sobre la impotencia en general, pero en su mayoría la calificaron de pasablemente aburrida.

Y *Treinta y dos dientes* (1958) es una pieza en un acto en la que un maestro de escuela obsesionado por la higiene dental se debate entre el educador Pestalozzi y la literatura de Sherlock Holmes. Anticipa temas que recogerá luego *Anestesia local* y encontró un acceso más fácil a la radio que a los escenarios.

No hace falta recordar, por otra parte, que en la obra narrativa de Günter Grass aparecen a veces fragmentos en los que el autor ensaya, aunque quizá solo sea para mostrar la amplitud de sus recursos, formas teatrales. El más destacado (aunque se podrían citar también pasajes de *Años de perro*) es el capítulo de *El tambor...* titulado «Inspección del cemento, o místico, bárbaro, aburrido», en el que Oskar Matzerath forma parte, con su tambor, del «Teatro de Campaña» de su maestro Bebra. Es un texto que se ha llegado a representar incluso en forma independiente, pero no es nada seguro que su forma teatral «impuesta» añada absolutamente nada a la eficaz narrativa grassiana.

Entre 1954 y 1958

escribió media docena de piezas teatrales, más surrealistas que absurdas, que en su mayoría llegaron a estrenarse.



De *Los plebeyos...*
Grass afirmó con aplomo
que su intención no había
sido atacar a Brecht,
sino precisamente
rendirle homenaje.

Durante bastante tiempo, el dramaturgo Grass opta después por el silencio, hasta que, en 1966, escribe la que será y sigue siendo su obra teatral más conocida: *Los plebeyos ensayan la rebelión*. Otro título excelente, y una idea (una sola) que no lo es menos: el 17 de junio de 1953, cuando los obreros berlineses se sublevan por el alza de los precios y el endurecimiento de las normas de producción, Bertolt Brecht (llamado «Chef» en la obra), está ensayando en el Berlín oriental su *Coriolano* de Shakespeare en versión marxistizada. Cuando los obreros sublevados, los plebeyos, vienen a pedirle su apoyo, Brecht vacila, divaga y no acaba de decidirse o, peor aún, aguarda tanto que luego resulta ya demasiado tarde. Los tanques soviéticos han decidido entretanto.

La obra, independientemente de su (discutibilísima) veracidad histórica, molestó, como dice Grass, a los «guardianes del templo» de ambos Estados. El alzamiento obrero fue interpretado en la Alemania oriental como un intento de golpe de Estado financiado por la CIA y en la occidental como una auténtica revolución popular contra la dictadura de la RDA. Pretender un juicio imparcial sobre aquel hecho histórico era (y es, probablemente) ilusorio. Helene Weigel, viuda de Brecht, amenazó con prohibir la representación de las obras de este en cualquier teatro en donde se pusieran *Los plebeyos...* Y Peter Weiss, indignado, consideró la obra un insulto, no solo al difunto Brecht, sino a la clase obrera alemana... El crítico Urs Jenny, más objetivamente, ha dicho de ella que es como si Hamlet titubeara durante cuatro actos, para envainársela luego e irse a la cama con remordimientos.

No obstante, hay que decir, en honor a la verdad, que *Los plebeyos...* es una obra cuidadosamente escrita y madurada por Grass. Si el ensayo de Brecht sobre su adaptación del *Coriolano* de Shakespeare podría considerarse muy bien un curso acelerado de arte dramático, el ensayo escrito y leído por Grass en la Akademie der Kunstes berlinesa con motivo del IV Centenario de Shakespeare (*Prehistoria y posthistoria de la tragedia de Coriolano, desde Livio y Plutarco hasta Brecht y yo, pasando por Shakespeare*) es quizá el más erudito que ha escrito nunca y demuestra que, cua-



quiera que fueran sus fuentes, Grass se había ocupado seriamente de su «contenido». Por eso, el fracaso de *Los plebeyos...* le dolió (todavía, en su último libro, *El cajón*, uno de sus hijos se refiere a los fuertes abucheos del estreno).

Prescindiendo del aspecto político (aunque es casi imposible hacerlo: basta leer a Heiner Müller para comprender cuál fue la reacción de los intelectuales del Berlín oriental el 17 de julio y lo inestable y paradójica que era la posición de Brecht en aquellos momentos), los errores de Grass fueron probablemente los mismos que, muchos años antes, le había señalado Maria Sommer al leer sus primeras obras dramáticas: «personajes portadores de ideas pero no seres humanos, reflexiones interminables y escaso juego escénico, exceso de jerga, rellenos, digresiones, explicaciones reiteradas de lo ya dicho... Grass y el medio teatral, evidentemente, no se llevan bien, aunque su gran talento se manifieste a veces en fogonazos».

Los plebeyos... han tenido después una vida ajetreada. En agosto de 1986 se estrenaron en Calcuta, dirigidos por Amitava Roy, y, por primera vez, Grass siguió de cerca los ensayos..., aunque fuera en bengalí. La versión de Kolkata (como ahora se dice) ha sido la que más le ha satisfecho..., salvo la de la Royal Shakespeare en 1970, dirigida por David Jones, pero sabido es que la Royal Shakespeare es capaz de convertir en buen teatro lo que sea. El último avatar de *Los plebeyos...* fue una conmemoración de Brecht en el Berliner Ensemble en 2003, en la que Grass, que hizo una lectura de la obra, afirmó con aplomo que su intención no había sido atacar a Brecht, sino precisamente rendirle homenaje.

Hay otra interpretación posible de la obra, que solo puede apuntarse aquí: la de que con *Los plebeyos...* Grass estaba reprochando a Brecht no lo que este (no) hizo, sino lo que el propio Grass había dejado de hacer. Limitarse a contemplar en el Berlín occidental, desde la segura plaza de Potsdam, cómo los obreros del otro lado lanzaban piedras contra los tanques puede ser comprensible y explicable, pero quizá dejara a Grass un regusto amargo.

En cualquier caso, *Los plebeyos...* señalan la terminación del teatro político, del teatro en general de Grass. Quedaría por citar, a título de simple curiosidad, una obra en un acto, anterior a *Los plebeyos...*, titulada *POUM o El pasado vuela* (1963), que en realidad solo prueba que Grass quería echar un capote en plena campaña electoral a Willy Brandt (acusado de «comunista» por sus viejas relaciones con el *POUM*) y que había leído, con provecho, el *Home-naje a Cataluña* de Orwell.

Antes (1968), adaptación escénica de la novela *Anestesia local*, no parece tener entidad suficiente para ser considerada obra teatral, aunque se estrenó en los Estados Unidos (donde la novela había tenido mucha más aceptación que en Europa) y fue luego una aceptable comedia radiofónica. Un crítico alemán (Rolf Michaelis) dijo que era como si el autor, Grass, estu-

viera en un gabinete de espejos y recitara un monólogo a cinco voces.

La explicación que da Grass sobre el fin de su carrera de dramaturgo es que el «teatro de los directores» no quiso saber nada de él. Su propio teatro, absurdo, surrealista o político, era un teatro de ideas, cuyo soporte imprescindible era la palabra...

Con todo, hay que reconocer que Grass, si no un gran autor, es un gran actor teatral. Nadie lee como él sus textos, y lo ha demostrado en muchas sesiones, a veces maratónicas, y recogido en innumerables CD. Pero es que, además, ha ido acumulando una cultura del espectáculo que para sí la quisiera Oskar Matzerath. (En el fondo, ha seguido estrictamente el consejo de Bebra, el maestro de Oskar: hay que procurar estar siempre sobre la tribuna, y no delante ni debajo). Su experiencia como músico (sesiones con Günter *Baby Sommer*, polifacético tamborilero sajón), como político de verbo certero, como conferenciante ameno, como más que digno *performer* acompañado de su hija actriz... han hecho de él un hombre público que domina perfectamente entrada en escena, voz, presencia, pausas, improvisación y réplicas.

La conclusión de este análisis, sin duda injusto y demasiado breve, es fácil, pero probablemente exacta: la mejor obra teatral de Günter Grass es su propia vida. ■

La explicación que da Grass sobre el fin de su carrera de dramaturgo es que el «teatro de los directores» no quiso saber nada de él.

BIBLIOGRAFÍA

- HEINZ LUDWIG ARNOLD (ed.): *Blechgetrommelt (Günter Grass in der Kritik)*, Steidl, Gotinga, 1997.
- MARTIN ESSLIN: *El teatro del absurdo* (traducción de Manuel Herrero), Seix Barral, Barcelona, 1966.
- GÜNTER GRASS: *Obra ensayística completa. Vol. I. Artículos y opiniones 1955-1971*. (Traducción de Carlos Fortea). Barcelona, 2004.
- *Piezas dramáticas (Inundación; Tío, tío; Antes)*. (Traducción de Juan José del Solar). Barral, Barcelona, 1972.
- *Los plebeyos ensayan la rebelión (Una tragedia alemana)*. (Traducción de Heleno Saña Alcón). Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1969; id. (Traducción de Pablo Gianera). Adriana Hidalgo. Buenos Aires, 2000.
- MICHAEL JURGS: *Bürger Grass*, Bertelsmann, München, 2002.
- A. F. KEELE: *Understanding Günter Grass*, University of South Carolina Press, Columbia (S. C.), 1988.
- PETER SPYCHER: «Die "Bösen Köche" von Günter Grass – Ein "absurdes" Drama?», en ROLF GEIBLER (ed.): *Günter Grass Materialienbuch*, Luchterhand, Darmstadt y Neuwied, 1976.
- DIETER STOLZ: *Günter Grass, der Schriftsteller*, Steidl, Gotinga, 2005.

PINTER

ESE DESCONOCIDO

Fermín Cabal

Hace apenas unos meses, al comienzo del verano, mientras estaba aprovisionándome para las vacaciones, escucho a mi librero comentar: «Hace unos años, el Premio Nobel suponía éxito de ventas, pero desde hace algún tiempo se lo están dando a escritores desconocidos y ahora ya no lo compra nadie». Y entre los ilustres desconocidos, casi todos los premiados de las dos últimas décadas, oigo el nombre de Pinter.

¿Pinter desconocido? Si hay un autor dramático todavía en activo, que ha conseguido ser aceptado con unanimidad casi absoluta entre nuestros colegas, ese debe ser Pinter. Levanto mi voz en defensa del escritor británico y mi amigo, sonriente, me pregunta: «¿Qué libro suyo conoces que haya tenido un mínimo éxito de ventas?». Buena pregunta. Ciertamente, las obras de Pinter no han tenido mucha difusión en nuestro país. Las primeras aparecieron, de la mano de la editorial argentina Nueva Visión, allá por el año 1965, lo cual no estaba nada mal, apenas siete años de retraso. El traductor fue Manuel Barberá, y los textos elegidos *El cuidador*, *El amante* y *El montaplatos*. No puedo decir que fuera una gran traducción, pero tuvo el mérito de ser la primera, y como yo entonces no conocía los originales, me pareció estupenda. Leí este libro en 1968 mientras trabajaba como dependiente en la librería Siglo XX, cuyo propietario era mi querido colega, ya fallecido, Fernando Martín Iniesta. Y lo leí tantas veces que el pobre Fernando terminó regalándomelo. Ni a él, ni a Luis Riaza, que

también venía por el establecimiento, les interesó el escritor inglés, a pesar de mis encendidos encomios. La verdad es que ni a ellos ni a ninguna otra persona, porque el libro estuvo expuesto, de mi mano, durante meses en nuestro escaparate y nadie preguntó nunca por él. Se estrenó por entonces *Retorno al hogar*, una de las piezas pinterianas que Luis Escobar, enamorado del autor, se empeñó en presentar en los escenarios madrileños, cosechando disgusto tras disgusto (ninguna fue bien recibida por el público), y al cabo apareció en 1970 como libro en la colección Voz Imagen de la editorial Aymá, que Dios tenga en su gloria. La versión de Escobar es una de las mejores que ha tenido el autor en lengua española, lo cual es una suerte, porque esa obra es también una de las mejores de Pinter, fundamental para conocer la evolución de su teatro. Con el texto se publicaron tres ensayos muy interesantes debidos a Felipe Lorda, José Manuel López Ibor y Lorenzo López Sancho, por entonces crítico del ABC de Madrid, que era el periódico que leía la gente del teatro, y que trató de explicar,



Harold Pinter, actor en su obra *The Hot-House*. Festival de Chichester, 1995. Producción de David Jones.

después de asegurar que la obra es excelente y el autor imprescindible, el estupor que produjo en la platea: «Pinter consigue producir un horror purgativo que, a juzgar por las impresiones de la noche del estreno, un público matritense con fuerte porcentaje de gentes de nivel intelectual elevado, no alcanzó a comprender. Y, sin embargo, la colérica, la airada, la violenta actitud del dramaturgo es una elocuente y clarísima denuncia. Acusa Pinter a una sociedad corrompida en la que los vínculos familiares han desaparecido, sustituidos por el resentimiento y el odio; en la que los seres, encastillados en su yo, desprecian a los otros, temen toda aproximación humana que no se produzca a su más bajo nivel físico. Es decir, a nivel sexual». Curiosa interpretación del drama pinteriano que me temo que dejaría estupefacto a Pinter si pudiera leerla. López Sancho, hombre culto, ha leído que Pinter es uno de los «jóvenes airados» del teatro británico y hacia allí mira, sin ira, arrimando el ascua a la sardina de la vigencia de la institución familiar,

festejando de paso, con buen criterio, la llegada de un nuevo autor, y aquí paz y después gloria. Pero a pesar de los generosos esfuerzos de Escobar y de las admoniciones de López Sancho, la obra, como ha pasado con todas las de Pinter, no funcionó. Corren unos años más, y Álvaro del Amo, que entonces era un joven culto que había estado en Londres y se había asomado al teatro de allí, se animó a traducir *Viejos tiempos*, *La habitación* y algunas piezas cortas para la editorial Cuadernos para el Diálogo (también Dios la tenga en su seno), y así aparecieron un par de volúmenes, uno de los cuales todavía conservo, que leí con pasmo y con deleite. Y que fueron el canto del cisne de la edición pinteriana en España, porque, una vez transitada la Transición y constituida la Constitución, la estrella, ciertamente tenue, de Pinter se apaga y sus obras, salvando alguna edición en revistas minoritarias, dejan de editarse. Me temo que a principios de los años 80 ya era imposible encontrar en las librerías alguna cosa suya, salvo quizás la reedición argentina de Nueva Visión. Después, muy poca cosa más hasta que la editorial Hiru en el 2002 rescata y completa la edición mexicana que había hecho Carlos Fuentes para la UNAM, y que contenía una selección de las obras escritas entre 1988 y 1992: *Luz de luna*, *Tiempo de fiesta* y *El lenguaje de la montaña*, a las que ahora acompaña *Polvo eres* (1996). Ya he denostado la traducción de Fuentes en un artículo anterior, y, como no me gusta repetirme, baste decir que la sigo denostando. Pero, con todo, celebro que el libro se haya publicado, porque es casi lo único que recibimos del autor hasta que se le concedió el *Premio Nobel*, momento en el que, lógicamente, aparecieron numerosos textos, e incluso se dio comienzo a la edición de sus *Obras escogidas*.

He hecho este pequeño recorrido porque creo que es revelador de la ausencia de Pinter entre nosotros, y, como tampoco los estrenos, por lo menos hasta la llegada del nuevo siglo, han abundado, podemos concluir que se trata de un curioso fenómeno: cuanto más famoso ha ido haciéndose el personaje, menos interés ha despertado su escritura. Pero, claro, podría pensarse que aun así la escritura pinteriana ha podido ir rezu-

Cuanto más famoso ha ido haciéndose el personaje, menos interés ha despertado su escritura.

Mamet afirmaba que hay una línea que va de Chejov a Pinter pasando por Beckett, y que su escritura se inserta en esa tradición.

mando lentamente sobre los dramaturgos españoles y que a través de alguna misteriosa función enzimática haya ejercido la influencia que algunos suponen. Y como en los últimos tiempos me ocupó en compilar una serie de entrevistas a dramaturgos, que aparecerán próximamente en un libro, me he puesto a buscar entre las declaraciones de unos y otros, porque una pregunta obligada para todos ha sido qué autores hayan podido influir en la formación, en la poética, en el estilo de cada uno, y resulta que, entre dos docenas de entrevistados, solo cinco se refieren a Pinter. Helos aquí:

Paloma Pedrero afirma que en sus comienzos como actriz leyó y trabajó mucho en sus clases con obras del célebre autor. Es una referencia de pasada, a la que no da demasiada importancia, y yo, que la conozco un poco, así lo creo. No me parece que Pinter sea una gran influencia en Paloma, como tampoco me parece que lo sea en el caso de Laila Ripoll, que también le nombra de pasada, asegurando que cuando está harta de los clásicos, se pone a leer cosas más nuevas y lee, dice, a Caryl Churchill y a Pinter. Tampoco le da mayor importancia Juan Mayorga, a pesar de que conoce personalmente al autor. Cuando le pregunto por la experiencia me contesta, tras un largo rodeo (un rodeo de dos páginas, si mi editor lo permite), con estas palabras: «Antes me hablabas de Pinter. Bueno..., pues tuve el honor de conocerle en el Royal Court; fue una experiencia importante para mí, por la que habían pasado otros autores españoles, creo que el primero fue Onetti... También ha estado Beth Escudé; luego ha pasado gente más joven por ahí. El mes que pasé en el Royal Court me permitió conocer, de algún modo, el sistema teatral británico, conocer por dentro un teatro tan poderoso como el Royal Court y, por otro lado, tener talleres de escritura con gente como Sara Kane, que fue muy generosa con nosotros, y luego incluso probar mi propia escritura, porque esa es una de las cosas que te ofrece el Royal Court, entrar en diálogo con un tutor, con un director y unos actores profesionales; eso es algo que vale su peso en oro. Entonces en ese contexto conocimos a Pinter; nos trajeron a Pinter y me pareció un señor

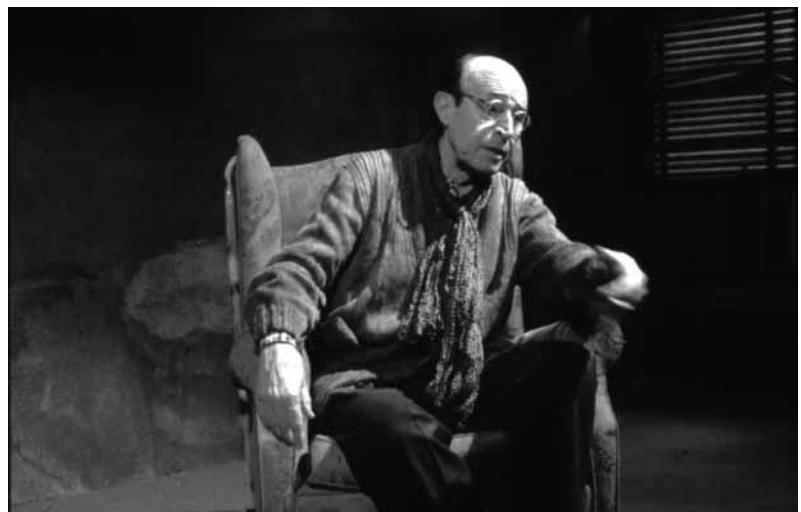
y una persona muy inteligente. Y, sí, me interesa mucho su teatro y sé que una obra como *Animales nocturnos* está fuertemente influida por Pinter». También Santiago Martín afirma interesarse por el inglés, y, puestos a citar, voy también a reproducir sus palabras: «Me gusta mucho ese teatro moderno que va de Ibsen, Chéjov y Shaw a Pinter y Mamet, pasando por Anouilh, Arthur Miller o Albee. Qué autores tan distintos, ¿verdad?, qué ocurrencia la mía al ponerlos juntos». Santiago es ocurrente pero no es tonto, y el asunto no está tan mal visto. Mamet afirmaba que hay una línea que va de Chéjov a Pinter pasando por Beckett, y que su escritura se inserta en esa tradición. ¿Se inserta ahí también la de Santiago? Queda abierto el debate. Y finalmente me voy a referir al caso de Sanchis Sinisterra, que me consta que se ha tomado muy en serio la obra del maestro inglés, y que ha organizado en la Sala Beckett una especie de Festival Pinter, que contó incluso con la presencia del autor, y que ha sido la mejor oportunidad que han tenido los jóvenes dramaturgos de Barcelona para introducirse en el culto a tan venerable figura. Y de nuevo me permito citar directamente sus palabras: «... de pronto descubrí a Pinter, a raíz de Beckett. Me enteré de que Pinter le pasaba todas sus obras y que los maestros que Pinter reconocía eran Kafka y Beckett... Entonces empecé a leer a Pinter, y abrí en la Beckett un laboratorio que se llamaba Play Pinter, y reuní a autores, actores, directores, para trabajar escenas de Pinter. A ver qué era eso que pasaba ahí. Incluso hicimos algunas retraducciones... y entonces conecté por casualidad con una profesora de la Universidad de Barcelona que estaba haciendo la tesis sobre el lenguaje en el teatro de Pinter. Y, fíjate, los milagros de la vida, su tesis era “la teoría de los *Speech Acts* como herramienta para analizar el lenguaje en el teatro de Pinter”, en la que se demostraba clarísimamente que todo el teatro de Pinter era ininteligible si no lo leíamos como actos de habla, como estrategias pragmáticas de interacción verbal. Y entonces me lanzo sobre eso, porque yo ya estaba trabajando en los cursos de dramaturgia sobre cómo hacer que la palabra dramática fuera

activa, cómo hacer de la palabra acción, que, por cierto, estaba también en el último Stanislavsky, “decir es hacer”. Total, que te puedes imaginar la convergencia, por una parte la lingüística pragmática, que ya me estaba interesando para hacer de la palabra acción, en la tesis de esta mujer sobre el lenguaje de Pinter, explicada desde la teoría de los *Speech Acts*. Luego Laing, que lo había recuperado, porque yo a Laing lo había leído de la época de la antipsiquiatría... ¿Recuerdas que Laing fue un autor de moda en los setenta? Y me encuentro con libros como *Percepción interpersonal*, un libro de Laing que no se conoce apenas, que está publicado en América Latina, pero también en *El yo dividido*, *Yo y los otros*, en donde habla de eso que te he dicho, de la invisibilidad del otro, del malentendido, de cómo los otros nos hacen, cómo son los otros quienes nos... y de la inverificabilidad... Y claro, eso es Pinter. En Pinter, como él mismo dice, lo que los personajes afirman de sí mismos es inverificable. Y, entonces, eso me influye muchísimo, incluso ya como autor. Yo siempre digo que la huella de Beckett en mi teatro he conseguido soslayarla, ¿no?; mis textos no parecen beckettianos, pero, en cambio, la uña de Pinter está... Yo siempre digo que *El lector por horas* es un plagio o un homenaje, llámalo como quieras, a Pinter. Es una obra suprapinteriana. En Pinter encuentro un territorio que me concreta muchas de estas derivas intelectuales, pero también creativas, artísticas». La cita ha sido larga, pero creo que sabrosa. Sanchis explica claramente la deriva poética que ha sufrido su teatro, sobre todo las piezas breves, en los últimos años. Y a través de Sanchis, un maestro excepcional que ha influido en algunos de los mejores escritores de Barcelona, creo que también Pinter se ha proyectado sobre la escritura de los más jóvenes. Pero, aun así, yo me atrevería a decir que la recepción de Pinter en España ha sido más bien indirecta y que su trabajo sobre el lenguaje, la atención a los aspectos pragmáticos de la lengua, a los ritmos verbales como elemento esencial del diálogo escénico, a la reproducción de las fracturas, ambigüedades, incoherencias del lenguaje coloquial como horizonte en el que se pro-

yectan las fracturas, las ambigüedades y las incoherencias del personaje, ha llegado a los dramaturgos españoles a través de la figura del norteamericano David Mamet, que debe al maestro inglés muchas lecciones, brillantemente incorporadas. El pinterismo de Mamet ha sido rara vez señalado por la crítica española, por la sencilla razón de que la crítica española desconoce la obra de Pinter (probablemente, también la de Mamet). Y, así, muchos de los jóvenes autores que se acercan por primera vez a sus textos se asombran de lo moderno que es. ¡Si parece Mamet! Pero, claro, a lo mejor este tipo de influencia, la que lleva a los más flojos de mollera a la imitación torpaz del genio, sea la menos importante. Proliferan hoy las obras asfixiadas por las reiteraciones, las preguntas sin respuesta, el diálogo para besugos. La sonrisa del creador se trastoca en la triste mueca del epígono y sus mejores hallazgos son banalizados hasta la náusea. Quién sabe. A lo mejor la ausencia de Pinter de nuestros escenarios puede servirnos para recibir su obra con más sensatez. El que no se consuela es porque no quiere.

¿Será que en España no hacía falta esa renovación estilística que él encabezó en el mundo anglosajón? Claro que, a mediados de los años cincuenta, cuando aparecen los «jóvenes airados» en Inglaterra, nuestra pobre España era un país triste, reprimido, fascistoide, o a lo mejor simplemente empobrecido por una guerra civil que había destruido la moral pública y arruinado el

Los airados británicos son claramente una generación de ruptura: rompen con los gustos, los valores y la estética de quienes les preceden.



Juanjo Menéndez en *Retorno al hogar*, de Harold Pinter. Puesta en escena de María Ruiz. 1994.

[Archivo fotográfico del CDT]

Entre 1956 y 1960
aparecieron nada menos
que Wesker, Arden,
Delaney, Simpson...
y Harold Pinter,
entre otros muchos.

tejido económico (El PIB español de 1935 solo llegó a igualarse en 1950), y que había asesinado, encarcelado o arrojado al exilio a cientos de miles de sus mejores ciudadanos. Es curioso que el mismísimo José Monleón crea encontrar, en su prólogo al excelente libro, ya un clásico, de Felipe Lorda *Teatro inglés de Osborne hasta hoy* (hoy es 1964), un paralelismo entre los airados londinenses y los realistas españoles: «No sospechan [los escritores ingleses que desconocen España] que detrás están los Buero, Muñoz, Sastre, Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, Rodríguez Buded... Ignoran absolutamente que muchas de sus demandas concuerdan, casi literalmente, con las de la generación realista española. Y que sus posiciones respecto a un Rattigan se acomodan perfectamente con las que muchos mantenemos en España respecto al teatro que tipifican varios autores de moda». Y se expone en explicaciones acerca del momento noventayochista que viven los ingleses, o de su pretendida ruptura con la tradición puritana de la Reforma. Pero hoy, con la perspectiva de cincuenta años de ilusiones y disgustos, me temo que es insostenible ese paralelismo. No voy a entrar aquí en este tema que me parece apasionante, porque no es el momento, pero permítaseme avanzar al menos una opinión: la generación realista española, meritoria por tantas cosas, es una generación de cierre. Con ella se despiden un periodo histórico y su expresión literaria, que va a ser sustituido abruptamente por otro. El corte generacional está entre los realistas y la promoción siguiente: la del teatro independiente. Por su parte, los airados británicos son claramente una generación de ruptura: rompen con los gustos, los valores y la estética de quienes les preceden e inauguran una nueva etapa sociocultural. Y quizá por esa razón, agravada por las circunstancias políticas, las propuestas de nuestros realistas no prosperaron.

Y es que mientras ese público «con fuerte porcentaje de gentes de nivel cultural elevado» rechazaba la obra de Pinter, el público inglés, incluso el más rancio, poco a poco se ponía a su favor. Hay una anécdota deliciosa que cuenta Arthur Miller en sus memorias, *A vueltas con el tiempo*, con

ocasión de la visita que hace a Londres en el otoño de 1956. La primavera anterior se había estrenado *Mirando hacia atrás con ira*, la obra que lanzó el movimiento de los jóvenes airados en el teatro londinense, una obra incómoda, ambigua, cínica, absolutamente incompatible con la tónica flema británica, pero que, a pesar de las numerosas objeciones que suscita en los medios tradicionales, algunos de cuyos más ilustres representantes se rasgaron públicamente las vestiduras, se había consolidado como el gran éxito de la temporada. Cuando su antifitrión, el gran Lawrence Olivier le pregunta qué quiere ver de lo que ofrece la cartelera en ese momento, Miller no lo duda y, para pasmo de Olivier, elige la obra que se representa en el Royal Court. De modo airado («parecía ofendido en su sentimiento patriótico») el actor reacciona inmediatamente y le dice: «No pierda el tiempo con esas cosas, elija otra», y añade: «no es más que una parodia con mucha verborrea y mala uva sobre la vida inglesa». Pero Miller insiste y finalmente van juntos al teatro. La obra gustó mucho al norteamericano, al que el texto le recordaba el teatro de Clifford Odets, el autor que había encabezado la renovación generacional en los Estados Unidos durante los años cuarenta. *Mirando hacia atrás con ira*, dice Miller, «me permitió ver por primera vez una Inglaterra de inadaptados como yo que se planchaban sus propias camisas y que solo conocían lo importante por los periódicos». En el entreacto Olivier indaga qué le está pareciendo y Miller contesta que la obra es estupenda. Y finalmente, tras la representación, Georges Devine, el director del Royal Court les pregunta si estarían interesados en conocer al autor, y van a los camerinos a saludarle. Y Miller comenta con cierta estupefacción cómo Sir Lawrence se pone a charlar con el joven Osborne y en un momento dado, mientras Miller escucha los planes de Devine para el montaje de *Las brujas de Salem*, le oye preguntar, «con la más dulce de las entonaciones»: «¿Crees que podrías escribir algo para mí?». Y, efectivamente, el temible Osborne le escribió la que sería su segunda obra estrenada en el teatro profesional, *El animalador*, que, por cierto, marcaría un hito en

su carrera. Creo que esta pequeña anécdota ilustra la muy diferente actitud que mostraban en ese momento las élites culturales española e inglesa. Olivier podía detestar a la nueva generación, pero intuía que estaba ante el futuro que llamaba a la puerta, y cuando el futuro llama a la puerta, se le abre.

El éxito de Osborne abrió la puerta a un tropel de nuevas obras y de nuevos y fogosos autores que revitalizaron el anquilosado teatro inglés que vivía de las rentas de Coward y Rattigan, y entre 1956 y 1960 aparecieron nada menos que Wesker, Arden, Delaney, Simpson... y Harold Pinter, entre otros muchos. ¿Y todo esto surgió en el vacío de la noche a la mañana? Pues lógicamente no fue así, aunque a muchos se lo pareciera. Críticos como Kenneth Tynan, directores como Joan Littlewood, o programadores como Georges Devine, director del Royal Court, un espacio que pronto se convertirá en la catedral del nuevo teatro, compartían ya un análisis demoledor del sistema teatral inglés, que partía del convencimiento de que el teatro inglés atravesaba por una grave crisis que le ponía al borde de la tumba: «Eché de ver —dice Devine— que el teatro inglés no reviviría jamás si no se alentaba a escribir a los autores nuevos, capaces de llevar a la escena a gente real en situaciones reales, personas y situaciones extraídas de la realidad». Y llevando a la práctica esta convicción, se lanza en la temporada 55-56 al estreno de cinco obras «experimentales», una de las cuales resultó ser *Mirando hacia atrás con ira*. Harold Pinter tuvo la fortuna, y el coraje, de sumarse a ese movimiento desde sus inicios, presentando su primera obra, *La habitación*, gracias al Aula de Teatro de la Universidad de Bristol, apenas unos meses después del estreno triunfal de Osborne en Londres. Y ese mismo año, animado por la efervescencia que se registra en los medios teatrales, escribe otras dos obras: *El montacargas* y *La fiesta de cumpleaños*. Esta última se estrena inmediatamente en un teatro periférico, el Lyric, de Hammersmith, y la crítica londinense la acoge con indignación, obligando al teatro a retirarla de la cartelera antes de tiempo. Pero el autor no se arredra y continúa su carrera, por suerte para todos los amantes del teatro, con nuevas obras, que suscitan crecientes apoyos a medida que van

siendo mejor conocidas en los medios profesionales. En 1960 Devine le incorpora, cómo no, a la nómina de los autores del Royal Court, lo que supone ya una confirmación y una garantía de futuro, pero antes también recibe el apoyo de la BBC, que le comisiona varias obras para sus emisiones radiofónicas, entre ellas *Un ligero dolor* y *Una noche de juerga*, que serán de sus piezas más conocidas. En la década de los sesenta, la reputación de Pinter sigue creciendo y pronto se convierte en indiscutible referencia de la dramaturgia británica en todo el mundo, especialmente tras el gran éxito de *Retorno al hogar*, de la mano de Peter Hall, nada menos que en la Royal Shakespeare Company. Hall, que ya había montado *La colección* un par de años antes, consigue una de sus mayores creaciones con esta obra enigmática, a veces violenta, a veces tierna, en la que los delicados matices verbales de Pinter, sus famosas distinciones entre pausas, silencios y puntos suspensivos, eran ejecutados por los actores con la minuciosidad de una partitura musical.

En su conjunto, y a lo largo de cincuenta años, la carrera teatral de Pinter ha sido brillante y ha gozado de un reconocimiento casi unánime, pero el autor ha hecho también su particular travesía del desierto y en los años setenta su escritura pasó por momentos críticos. Él mismo comenta en su discurso de aceptación del *Premio Shakespeare*, uno de los más importantes de Alemania: «... es una ironía el que me hayan concedido este importante premio como escritor en un momento en que no estoy escribiendo nada y me siento incapaz de hacerlo». Pero tras unos años complicados se recupera e inicia una nueva fase de su carrera con una de sus más grandes obras: *Traición*, que dará la vuelta al mundo. Tentado también por la escritura cinematográfica, Pinter, que ya había colaborado con Joseph Losey en varias películas, entre ellas la excelente *El sirviente*, una obra maestra del cine británico, adaptando la obra teatral de Anthony Shaffer, se prodiga ahora en el cine, consiguiendo algunos éxitos masivos, como *La mujer del teniente francés*. Y también dedica su esfuerzo a la dirección teatral, a veces con materiales propios y a veces con obras de otros autores, como

«Creo que lo que trato de hacer en mis dramas es obtener esa reconocible realidad de la absurdidad de lo que hacemos, del modo como nos comportamos y del modo en que hablamos».

Pinter adelanta ya esa preocupación por la pragmática del lenguaje que vamos a encontrar veinte años después, tras la resaca de los años setenta, en los dramaturgos que recuperan, en todo el mundo, la palabra.

Oleanna, una de las piezas clave de David Mamet, un autor que nunca ha negado la poderosa influencia que el maestro británico ha ejercido sobre su escritura. En los años noventa se abre el último periodo de su obra, orientada ahora hacia el debate político, con obras de denuncia del totalitarismo pseudodemocrático y sus procedimientos: la tortura, el abuso de poder, la manipulación del individuo desamparado.

Pero, a pesar de esa extraordinaria acogida, sobre la obra de Pinter han planeado grandes equívocos, quizá la mejor demostración de su complejidad. Desde su aparición en los escenarios ingleses, Harold Pinter ha sido un bicho raro, un ejemplar difícilmente clasificable. Sus primeras obras tienen un aroma «experimental» muy conveniente en aquel momento, cuando el teatro de palabra se veía amenazado en todo el mundo, y parte de la crítica le destaca precisamente por un supuesto «simbolismo» que le emparentaría con los vanguardistas parisinos. Se ha señalado que el lenguaje coloquial que Pinter recoge con agudísimo oído, podría estar emparentado con los juegos verbales del Ionesco de *La cantante calva*, y también se ha dicho que la recurrencia de la situación cerrada (muchas de sus obras transcurren en una habitación de la que los personajes no quieren, no pueden o no saben escapar) tiene una filiación claramente beckettiana, y es muy posible que así fuera. El mismo Pinter, en los inicios de su carrera, al tratar de explicar qué pretenden sus obras, coquetea con la idea del absurdo: «creo que lo que trato de hacer en mis dramas es obtener esa reconocible realidad de la absurdidad de lo que hacemos, del modo como nos comportamos y del modo en que hablamos».

Pero en esta misma explicación se trasluce una actitud radicalmente opuesta a la de sus supuestos maestros: la pretensión de operar con un referente «reconocible» le aleja de las soluciones «alegóricas» al uso entre los escritores del absurdo. Ionesco utilizaba el lenguaje coloquial, para él claramente desacreditado como vehículo poético, para parodiarlo y escarnecerlo, mientras que Pinter lo disecciona minuciosamente con el convencimiento de que es la mejor vía de acceso al conocimiento del ser humano. Si además tenemos en cuenta que sus prime-

ras obras se escriben en pleno auge del movimiento de los jóvenes airados, que sacude el confortable teatro londinense con una fuerza que no se recordaba desde la aparición de los grandes dramaturgos isabelinos, no es extraño que también le veamos clasificado entre las tropas del radicalismo social, aunque sea a regañadientes. Y seguramente esa opinión no era gratuita. Pinter compararía con sus coetáneos una experiencia desoladora: el derrumbamiento de la vieja y orgullosa Inglaterra imperial. Los tiempos propiciaban un sentimiento de desorientación y pérdida de los viejos valores, que alimenta la obra de Osborne, de Arden, de Wesker, y que también se refleja en los primeros textos de Pinter: habitaciones miserables, personajes marginales, derrotados, ofendidos, un paisaje de mendigos, prostitutas y delincuentes. El tono de queja y decepción, que hizo famoso al Jimmy de *Mirando hacia atrás con ira*, se aprecia en algunas declaraciones de nuestro autor, como esta, que me parece muy reveladora: «Lo único que nos queda es la lengua inglesa. ¿La podemos salvar? Esa es mi pregunta». Y esa lengua brilla en sus primeros textos con tal fulgor que hasta sus detractores tienen que rendirse a la evidencia: un poeta dramático inicia su carrera.

Yo creo que ambas adscripciones, la de vanguardista del absurdo y la de joven airado, son inexactas. Supongo que los críticos, y quizá el público, tienen necesidad de encajar a los artistas en determinados grupos por afinidades estéticas o generacionales, y comprendo que en el caso de Pinter hayan echado mano de lo que tenían a su alcance, pero con la perspectiva de más de cincuenta años creo que está claro que se trató de un malentendido. Pinter adelanta ya esa preocupación por la pragmática del lenguaje que vamos a encontrar veinte años después, tras la resaca de los años setenta, en los dramaturgos que recuperan, en todo el mundo, la palabra: Mamet, Kroetz, Koltés, Strauss, Santana, Grumberg, etc. Sus personajes son seres hablantes, que reproducen las vacilaciones, las pausas, los lapsus, las repeticiones, etc., que encontramos todos los días, lo que no impide al autor elevarse sobre el coloquialismo en una misteriosa operación alquímica que convierte en oro el habla ca-

llejera. Muy a menudo, sobre todo en su primera época, esa operación conduce al humor, y el autor llega a decir: «Todo es cómico, la más grave seriedad es cómica, incluso la tragedia es cómica». El humor se perderá a medida que la escritura pinteriana se afiance, y a partir de *Regreso al hogar*, el texto que le consagra como indiscutible, se hace mucho más violento, se llena de interjecciones, de tacos. También los pretendidos elementos simbólicos se hacen más leves, sustituidos por una iconografía realista que deja cada día menos lugar a dudas. Aunque para mí ese Pinter «simbolista» de los primeros tiempos es un espejismo. Y me pregunto: ¿se hubiera hablado de simbolismo sin el final de su primera obra, *La habitación*, cuando la protagonista, en una extraña epifanía, dice volverse ciega sin aparente causa? Inmediatamente se quiso ver ese accidente como un símbolo de la verdad que irrumpe y ciega al desdichado mortal, como al engreído Edipo del mito clásico. Lo cierto es que en sus obras posteriores encuentro pocos «símbolos» de esa contundencia, y que repasando las opiniones de la crítica de los sesenta ya ese carácter simbólico se pone en duda. Me hace particularmente gracia este comentario del profesor Wellwarth, que le incluye entre los dramaturgos experimentalistas, comentando *La habitación*: «Con la entrada del negro —sea cual fuere su significado— el drama se desintegra». O sea, que tenía que significar algo por narices, aunque ni el propio crítico atina a saber qué.

Creo que también Pinter va por delante en cuanto al tratamiento de «la verdad» sobre el escenario. Me pregunto si en su manera de ver el mundo no se reflejan las nuevas concepciones acerca de esa «reconocible realidad» que han aportado los físicos del siglo XX. El famoso principio de incertidumbre parece alimentar muchas de sus obras: *Viejos tiempos*, *El amante*, *La colección*, *Retorno al hogar*, *Traición*... A menudo el espectador se queda perplejo, sin saber qué está ocurriendo realmente. ¿Cuál es la verdad de la historia? ¿No estarán mintiendo los personajes? ¿Cómo saberlo? Y el texto se niega a dar una respuesta contundente; más bien todo lo contrario: asegura que no es posible saberlo.



El amante de Harold Pinter. Puesta en escena de Daniel Bohr. 1967.

Gyenes [CDI]

Pinter, a propósito de esa maravillosa pieza que es *La colección*, afirma: «El deseo de verificación es comprensible, pero no siempre puede satisfacerse. No hay una distinción clara entre lo real y lo irreal, ni tampoco entre lo verdadero y lo falso». Una consideración razonable y que abre una nueva vía en el teatro contemporáneo que los más jóvenes se han lanzado a explorar. Es verdad que, con antelación, el enunciado aseverativo característico del argumento dramático ya había sido puesto en cuestión a través de dos procedimientos: el absurdo y el onirismo. Pero la propuesta de Pinter es nueva porque puede defenderse desde actitudes estilísticas absolutamente realistas, y no se sitúa, por tanto, en el plano del registro literario, como sus predecesoras, sino en el del referente «real» (ahora penetrado por la incertidumbre). Para concluir estas reflexiones, y a la vista de que nuestro autor carece de espectadores, de lectores, de que es desconocido por la crítica y por la academia, y de que la mayoría de los escritores españoles no lo han oído, me atrevo a decir que la dramaturgia pinteriana aún no ha sido recibida en el teatro español como merece, aunque sus enseñanzas empiezan a sedimentarse entre los más jóvenes, sobre todo en Barcelona. Creo que Pinter es uno de los autores indispensables para conocer el presente de la escritura dramática. Y creo, finalmente, que el hecho de que su obra siga siendo, cincuenta años después, una obra desconocida, es un síntoma elocuente de que algo no funciona en el teatro español. ■

La dramaturgia pinteriana aún no ha sido recibida en el teatro español como merece, aunque sus enseñanzas empiezan a sedimentarse entre los más jóvenes, sobre todo en Barcelona.

¿A QUIÉN LE DA MIEDO ELFRIEDE JELINEK?



David Ladra

Año 2004, ceremonia de entrega del *Nobel* de Literatura en Estocolmo. La autora laureada, Elfriede Jelinek (Viena, 1946) no está presente. Se dirige a los asistentes a través de unos gigantescos monitores. Su discurso de recepción del premio se titula, significativamente, *Al margen*.

Ella no está, pero su efigie se encuentra en todas partes. Como un icono, nos contempla desde las portadas de sus libros, los carteles de sus piezas teatrales, las revistas dedicadas a la mujer, los semanarios, los periódicos... Vestida a la última, erguida, desafiante, con los brazos cruzados sobre el pecho y su característico peinado, parece como si sostuviera nuestra mirada fijamente. Como si no quisiera que nada humano, que nada procedente de «los otros», la pudiese alcanzar. Impenetrable.

Las máscaras de Elfriede Jelinek¹

A cambio de esta inaccesibilidad a su persona, Jelinek nos da a elegir entre los diversos personajes, las numerosas máscaras y los cientos de disfraces que se ha ido fabricando a la medida. Puede ser la niña prodigio que crece en Viena en el seno de una familia que ni el propio Freud se hubiera atrevido a imaginar. El padre, de origen judío y químico de profesión, mantiene un perfil bajo durante el régimen nazi que le permite salvaguardar la vida. Pero es presa de una enajenación mental que le confina en una residencia hasta su muerte en 1969. Su deterioro intelectual marcará la adolescencia y primera juventud de la autora. La madre, una pequeña burguesa dominante, quiere hacer de su hija un fenómeno musical y, para ello, la aísla del mundo exterior y la obliga a trabajar sin descanso. La niña cumple a satisfacción a costa de requerir una constante atención médica. A sus dieciocho años estalla, se hace pedazos, inicia un brote esquizoide, sufre ataques de pánico y en unos cuantos meses no se atreve ni a pisar la calle. No sacará la cabeza hasta los veintidós. Una temporada en el infierno que refleja más tarde en *La pianista* (1983), la novela que la llevará a la fama.

Pero también puede ser la feminista radical que se descubre en sus primeras novelas y obras de teatro. Una mujer que pronto se da cuenta de que la dominación del patriarcado no solo la doblega en cuanto cuerpo, con todas las servidumbres que ello conlleva, sino que también determina su visión del mundo y su lenguaje, por lo que condiciona irremisiblemente cualquier actividad literaria o artística que pretenda emprender. Una constatación que algunas de sus predecesoras austríacas —Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann— o la norteamericana Sylvia Plath, escritoras que inspiran en gran parte su obra, no supieron hacer a su debido tiempo, sucumbiendo por ello a una servidumbre total ante el varón.

O la activista política que, hasta 1991, militó durante diecisiete años en el partido comunista de su país, durante una época —los setenta, los ochenta— en la que, tras el final agónico de los Baader-Meinhof, el consumismo y el libre mercado acabaron

con cualquier atisbo de progreso que hubiera podido quedar de la década de los sesenta. Una oposición que prosiguió después a cuerpo limpio, sin el apoyo de ningún partido, denunciando el ejercicio general de desmemoria que, en lo que se refiere a su pasado nazi, viene realizando el pueblo austríaco, situación que le lleva de vez en cuando a apoyar opciones tan fascistas como la que representó, hace unos años, el Partido de la Libertad de Jörg Haider.

¿O es acaso ese personaje, entre desolado y posmoderno, que se desvive por la estilizada línea de un traje de Yves-Saint-Laurent, el *glamour* de un nuevo maquillaje de Dior, o la provocación grotesca de una videoinstalación de Paul McCarthy?

¿Cómo recomponer una imagen que viene reflejada por tan caleidoscópica multitud de espejos? ¿Por qué no atender, después de todo, a lo concreto y no a lo virtual, a la materialidad de sus escritos y no al falso señuelo de su iconografía?

La novelista *trümmerfrau*

En su conflictiva juventud, la escritura fue para Jelinek la vía de escape de su incipiente esquizofrenia. Recluida en su casa, devorando toda clase de libros, leyendo cómics, hojeando revistas de moda y empachándose de televisión, la adolescente empieza a escribir como si fuera una terapia. Desde el 66, sus primeros intentos literarios empiezan a concretarse en forma de un libro de poemas, *La sombra de Lisa* (*Lisas Schatten*), y un texto en prosa escrito para ser leído en voz alta, *Bukolit, novela acústica* (*Bukolit, hörroman*). Testigos ambos de una libido desatada, los temas son tan escabrosos como las formas, siempre contruidas a partir de materiales de desecho: estribillos de mensajes publicitarios, sueltos de la prensa del corazón, diálogos propios de una fotonovela o extractos de la más abyecta telebasura. Todo ello revuelto y reciclado en una serie de palabras soeces y frases malsonantes que se van combinando como pueden gracias a una sintaxis más bien aleatoria. Pero bajo ese caos asoman las lecciones aprendidas a lo largo de cientos de horas de lectura: el surrealismo francés, el expresionismo alemán, el grupo de Viena

¹ Me apropio aquí, sin más, del título que la investigadora austríaca Sigrid Löffler dio a su artículo sobre Elfriede Jelinek en el n.º 318 (abril-mayo 2007) de la revista *Primer Acto*, dedicado a la autora en cuanto su obra teatral protagonizó el undécimo Ciclo Autor del Festival Escena Contemporánea.

Puede decirse sin lugar a dudas que su teatro constituye un hito específico en la historia de la escena europea contemporánea.

de Hans Carl Artmann y Konrad Bayer, que intuyó un situacionismo *avant la lettre*, y, sobre todo, la obra feroz y escatológica de aquellos predecesores del *body art* y la *performance* que fueron los Accionistas austríacos (Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler). No es pues de extrañar que cuando, en 1969, Jelinek reciba su primer galardón literario en la Semana de la Cultura Juvenil de Innsbruck, el parafascista Partido de la Libertad proteste formalmente en el Parlamento por haberse concedido un premio nacional a unas poesías «pornográficas».

El premio causa un doble efecto beneficioso. Hace que Jelinek siga escribiendo y la anima a salir fuera de casa. La autora viaja a Berlín, aún conmocionada por los sucesos del 68, y pronto se integra en el movimiento estudiantil y en los grupos más vanguardistas. Se familiariza con los escritos de Marshall McLuhan y Roland Barthes y prepara varios estudios sobre los medios de comunicación y su irresistible poder de seducción. También escribe varios guiones radiofónicos que la introducen en el campo de la literatura dramática y son retransmitidos con notable éxito, hasta el punto de que uno de ellos es distinguido como *mejor pieza radiofónica del año*. De modo que ya es una escritora conocida cuando, en 1975, publica su primera novela importante, *Las amantes (Die Liebhaberinnen)*. A partir de ese momento, irá encadenando toda una serie de éxitos narrativos: *Los excluidos (Die Ausgesperrten)*, 1980), *La pianista (Die Klavierspielerin)*, 1983), llevada al cine en 2001 por Michael Haneke con Isabelle Huppert como protagonista, *Deseo (Lust)*, 1989), que se convierte en un *best-seller*, o *Ansia (Gier)*, 2000).

Pero a medida que van saliendo a la luz, sus novelas, aun manteniendo grandes dosis de agresividad y rupturismo, se hacen más pesimistas, más oscuras. Es el caso de *Los hijos de los muertos (Die Kinder der Toten)*, 1997), en la que la autora nos presenta un panorama apocalíptico de su Estiria natal. Todo el mundo —turistas, campesinos y leñadores— copula sobre los verdes prados mientras los accidentes de automóvil o los provocados por los deportes de alto riesgo los van haciendo trizas poco a poco. Aunque los muertos de Jelinek no mueren del

todo, sino que vuelven, si no a la vida, sí a una especie de no-muerte vegetativa. De modo que vivos y no-muertos comparten los quehaceres cotidianos. Un alud acabará con todos. Probablemente se trate, por el momento, de la más grande novela de la autora, que parece complacerse en la actualidad en la descripción de un universo en el que el propio concepto de existencia no deja de ser más que un fin ambiguo.

En su obra novelística, Jelinek rompe esa comunión entre personaje y lector que tan imprescindible parece a quien se complace con el psicologismo. Y es que no son ni la acción ni los caracteres lo que le da sentido a la narración, sino la estructura y la forma con que se presenta el relato o, dicho a la francesa, su «escritura». Como en sus primeros escritos, sus novelas se van construyendo por acumulación, arrumbando sin ningún orden toda clase de materiales espurios entresacados del acervo común occidental: mitologías, pasajes bíblicos, textos clásicos, referencias enciclopédicas, citas de la literatura universal y, cómo no, ese continuo chapapote pop de nuestra cultura posmoderna. En definitiva, un filón para toda clase de análisis estructuralistas, deconstructivistas, semiológicos y semióticos. Aunque ella tan solo se considere una *trümmerfrau*, una más de aquellas alemanas que, durante la inmediata postguerra, iban recogiendo cascos en las calles devastadas por los bombardeos aliados².

La dramaturga de la condición femenina³

Dentro de la producción literaria de Elfriede Jelinek, ya de por sí tan personal e iconoclasta, la obra dramática destaca por su originalidad. Puede decirse sin lugar a dudas que su teatro constituye un hito específico en la historia de la escena europea contemporánea.

Su primera obra representada, *Lo que ocurrió después que Nora abandonase a su marido o Pilares de las sociedades (Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften)* se estrenó en la Vereinigte Bühnen de Graz durante el otoño de Estiria de 1979. En ella, exactamente cien años después de dar su famoso portazo, la Nora de Ibsen vuelve a

2 «I am a Trümmerfrau of Language», entrevista de Gitta Honegger a Elfriede Jelinek en la revista *Theater* de la Yale School of Drama/Yale Repertory Theater (volumen 36, número 2). Ver también en esta revista la semblanza que hace Honegger de la autora en su artículo «How to get the Nobel Prize without Really Trying».

3 Sobre la vertiente feminista de la obra de la autora, ver «El plural discurso feminista de Elfriede Jelinek», de Brigitte E. Jirku, en el número ya mencionado de *Primer Acto*.

escena. Se trata todavía, en lo formal, de una pieza dramática convencional en cuanto sigue técnicas heredadas del teatro de Brecht y el personaje central, aunque psicológicamente distanciado, tiene la suficiente entidad como para que su andadura vital por la Alemania de la República de Weimar resulte didáctica para el público. Y es que, en efecto, lo que le mueve todavía a la autora es presentarnos cómo se va urdiendo una determinada situación política —la brusca transición del capitalismo al fascismo— a través de un caso personal —la conversión de Nora de proletaria a prostituta de altos vuelos.

También en su segunda obra, *Clara S., tragedia musical (Clara S., musikalische Tragödie)*⁴, representada en el Teatro del Estado de Bonn en 1982, se respetan, dentro de unos límites, las estructuras tradicionales del drama, aunque su presentación en forma de farsa empiece ya a tirar de las costuras. Clara S. (por Schumann) va dando bandazos por Europa en busca de un poco de seguridad para su hija Marie y su marido, Robert, ya mentalmente desahuciado. Recala así en la Vittoriale, la villa que Gabriele d'Annunzio posee en Gardona y que, con el pretexto de promocionar sus respectivas carreras artísticas, ha llenado de jóvenes muchachas y convertido en un verdadero lupanar (basta con contrastar las fechas de nacimiento y muerte de ambos protagonistas para darse cuenta de que dicho encuentro es una invención de la autora). Mientras el eximio escritor corre, con su uniforme de fascista y el miembro al aire, detrás de Clara y de Marie, Jelinek nos da un ejemplo práctico de las pocas posibilidades que se le dan a la mujer para que llegue a ser un gran artista.

Tal vez la culminación del teatro «convencional» de Elfriede Jelinek sea su primera comedia, *Enfermedad o mujeres modernas. Como una pieza (Krankheit oder Moderne Frauen. Wie Ein Stück, 1987)*. Yasmin Hoffmann, biógrafa y traductora de sus obras al francés, resume el argumento como sigue: «Una enfermera-vampiro, Carmilla, vampiriza a Emily durante el parto; las dos mujeres se van a vivir juntas, pero sus maridos, que no ven esta unión con buenos ojos, acaban con ellas. Desabastecidas de su dieta ha-

bitual, las dos mujeres-vampiro están permanentemente conectadas a la frecuencia de la radio de la autopista para poder llegar cuanto antes a los lugares en que se ha producido un accidente y aprovisionarse así de sangre fresca»⁵. No será la primera vez que los vampiros aparezcan en la obra de la autora. La sangre, la que se derrama en el parto, la que la mujer menstrua regularmente, es para Jelinek el verdadero símbolo de la femineidad, un símbolo que raramente comparece en la literatura y el arte. Del vientre de Emily, además de otras vísceras difícilmente identificables, surgen durante el parto toda clase de juguetes de goma: un globo inflable, patos, ranas, cisnes... La escena se convierte en un verdadero museo de los horrores sin perder por ello ese humor grotesco que, como en los dibujos de Grosz, caracteriza toda la obra.

Estas tres piezas nos vienen a ilustrar el profundo pesimismo de Jelinek. Como del vientre de Emily, de la mujer puede salir cualquier cosa: niñas y niños, excreciones sanguíneas, trabajo doméstico o administrativo, y hasta los placeres ligados con el sexo. Pero, tal y como los hombres tienen organizada la sociedad, lo que nunca saldrá será ni una idea, ni un pensamiento elaborado, ni una sola expresión que merezca el nombre de artística. Desde sus comienzos, su teatro, por muy provocador y subversivo que parezca, está siempre tocado por esa íntima convicción de que la batalla está perdida, de que la mujer es un error de la Naturaleza. De ahí su cólera, su rebeldía y su arrebatador impulso vital.

La dramaturga de la innovación «posdramática»

Pero las obras dramáticas de Jelinek empiezan a «espesarse». A la falta de acción y de caracteres pronto se suma la disolución del diálogo en un continuo de grandes tiradas yuxtapuestas, lo que ella llama «planos de lenguaje» (*Sprachflächen*). En ocasiones, sus textos para la escena no se diferencian en nada ya no de un monólogo que aún guardase cierta tensión dramática interna, sino de una narración o de un ensayo. El problema que estos textos «literarios» plantean es evidente: cómo representarlos. La ayuda que la autora

Su teatro, por muy provocador y subversivo que parezca, está siempre tocado por esa íntima convicción de que la batalla está perdida, de que la mujer es un error de la Naturaleza.



4 La obra fue representada en el XI Ciclo Autor por la compañía Siglo XXI de la RESAD en traducción de Miguel Sáenz.

5 YASMIN HOFFMANN, *Elfriede Jelinek, une biographie*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris, 2005.

Su reconocimiento definitivo como «autor» teatral de culto vino con el montaje que Einar Schleeff dirigió, en 1998, en el Burgtheater de Viena, de *Una pieza deportiva* (*Ein Sportstück*).

proporciona a sus directores de escena es más bien parca. Si le piden alguna aclaración, responde: «Haga usted lo que le parezca más oportuno». Así que Jelinek, convencida de que los responsables de un montaje son tan creadores del mismo como el autor del texto, les da una plena libertad de acción. Como es de suponer, los resultados son erráticos, desde espectáculos inspirados que iluminan el texto a verdaderos bodrios en los que, desesperado por su total incomprensión de las intenciones de la autora, el director termina por acudir a sus propios fantasmas y llena el escenario de imágenes incoherentes. Jelinek no protesta, cada cual es responsable de su parte. Que cada palo aguante su vela, parece pensar la autora austríaca.

Como comenta Gita Honneger, una de sus traductoras al inglés y buena conocedora de la obra y vida personal de la autora, esta tuvo la suerte de que estas piezas de transición a su nueva manera de escribir se representasen bajo la égida de Frank Baumbauer, director por entonces de la Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo. Así, los montajes de las primeras obras de esta etapa —*Woken Heim* (*Nubes. Hogar*, 1988), *Parador de autopista o Lo hacen todos. Una comedia* (*Raststätte oder Sie machens alle. Eine Komödie*, 1994), y *Bastón, vara y caña. Una artesanía* (*Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit*, 1996)— dirigidos, respectivamente, por Jossi Wieler, Frank Castorf y Thirza Bruncken, fueron elaborando un lenguaje escénico que resultase congruente con el despliegue temático y lingüístico de Jelinek. Aunque tampoco faltaron los excesos. Así, en *Parador de autopista*, Castorf hizo que la propia autora apareciese en escena bajo la forma de una muñeca hinchable gigantesca, con trenzas y semidesnuda, exhibiendo unas enormes tetas rematadas, a modo de pezones, por un par de *flashes* destellantes. A pesar del escándalo mediático, a Jelinek la puesta en escena no dejó de parecerle «correcta».

Pero su reconocimiento definitivo como «autor» teatral de culto vino con el montaje que Einar Schleeff dirigió, en 1998, en el Burgtheater de Viena, de *Una pieza deportiva* (*Ein Sportstück*). Según nos indica Honneger, la representación, que duraba siete horas y empleaba a más de cuarenta actores, era una sucesión de ejercicios gimnás-

ticos, fragmentos de ópera, estampas históricas y vídeos de los laberínticos subterráneos sobre los que se levanta el teatro. El propio director intervenía al final de la obra leyendo el monólogo de Elfi-Electra que la clausura. El resultado era una visión casi wagneriana de la megalomanía germánica y de los desastrosos efectos que suele conllevar. El éxito de esta producción fue confirmado con la designación de Elfriede Jelinek como «poeta huésped de honor» del Festival de Salzburgo de aquel año. Aparte de determinadas «complicidades» con la personalidad de la autora, como fue un pase de modelos de vestidos de alta costura, la celebración comprendió una lectura íntegra de las satánicas 666 páginas de *Los hijos de los muertos*, otra de fragmentos de sus escritores preferidos —Georg Trakl, Paul Celan, Mary Shelley, Sylvia Plath o Werner Schwab— y una emotiva pieza escrita para la ocasión —*Él, solo él* (*a, con Robert Walser*) (*Er nichts als er, (zu, mit Robert Walser)*)— sobre el malogrado poeta suizo, uno de sus autores más admirados.

De su última producción destacan, junto con obras como *No importa. Una pequeña trilogía de la muerte* (*Macht Nichts. Eine Kleine Trilogie des Todes*, 2001)⁶ y *En los Alpes* (*In den Alpen*, 2002), sus *Dramas de princesas. La muerte y la doncella I-V* (*Prinzessinnen Dramen: Der Tod und das Manchen I-V*)⁷, que fueron estrenados en el Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo (Partes I a III) y en el Deutsches Theater de Berlín (Partes IV y V) en 2002. Las tres primeras partes reinterpretan la historia de Blancanieves, La bella durmiente y Rosamunda, protagonistas todas ellas de cuentos infantiles bien conocidos. El propósito de Jelinek es doble: por un lado, escribir una autobiografía soñada (ella misma se ve a veces como una de estas princesas) que ningún hombre se hubiese atrevido a elaborar y, por otro, acercarse a estos personajes como si aún estuviesen en estado larvario, como si se tratase de mujeres en proceso de formación. Evidentemente, cada una recibe su merecido: Blancanieves no encuentra a los enanitos, pero sí a un Cazador que acaba con su vida; un Príncipe que se cree Dios le enseña a La bella durmiente lo que suele ocurrir entre un hom-

6 Una traducción al castellano de esta obra, realizada por Carmen Gómez García, se puede encontrar en el número ya citado de *Primer Acto*.

7 Acaba de editarse la traducción al castellano de estos *Dramas de Princesas* a cargo de Ela Fernández-Palacios en la editorial Pre-Textos.

bre y una mujer después de que se den el primer beso; en cuanto a Rosamunda, consigue que el hombre que la desea le ceda el poder, pero a costa de permanecer en silencio para siempre en una torre de marfil rodeada de agua. Ninguna de las tres princesas, de esos alevines de mujer, consigue, en definitiva, llegar a cuajar como persona convirtiéndose en un ser independiente, libre y dotado de palabra. Su voz es anquilada, descontextualizada o simplemente secuestrada por la voz masculina.

Los dos últimos *Dramas de princesas* son de especial interés. *Jackie* se presenta como un monólogo en el que Jacqueline Onassis, otra no-muerta, como el resto de las princesas de Jelinek, repasa su infancia, transcurrida bajo la dominación de una madre tan posesiva como la de Jelinek, la vida con Kennedy, teniendo que luchar permanentemente con una competidora como Marilyn, la tragedia de Dallas, su matrimonio con Onassis... Aunque más convencional en la forma que las anteriores, Jelinek esboza aquí un retrato congruente de cómo una mujer puede llegar a convertirse en mito y ese mito, a su vez, terminar devorando a la mujer, en cuanto esta se convierte en una acumulación desestructurada de reflejos mediáticos. Pero, además, empujada tal vez por la fascinación que siente por personajes como los de la Monroe, la Callas o Lady Di, el elevado potencial dramático de este monólogo suele dar lugar a un verdadero *tour de force* por parte de las actrices que se atreven con él⁸.

En cuanto a *La pared*⁹, el drama que por ahora cierra la serie de las princesas, se trata de una de las obras más intrincadas, profundas y sugestivas de la autora. Inspirándose en *El muro* (*Die Wand*, 1968), la novela de Marlen Haushofer en la que, tras una catástrofe nuclear, una mujer queda encerrada con su perro en un bosque cercado por un muro transparente, las dos protagonistas, Sylvia (Plath) e Inge (Ingeborg Bachmann), intentan superar una pared que les impide proseguir su camino. Como tantas otras heroínas de Jelinek, su naturaleza resulta ambigua. Fueron, pero aún no han dejado de ser. Tal vez de ahí venga su deseo de pasar del otro lado de la pared (en la novela de Haushofer, todo lo que se encuentra



«del otro lado» del muro está muerto). Mientras lo intentan, preparan una sopa de sangre desmenuzando salvajemente un carnero sobre el escenario. De nuevo se hace patente aquí el carácter vampírico de muchos de los personajes femeninos de la autora austríaca. O es que tal vez sea esa sopa de sangre la que induce a contar sus historias a las almas errantes por el Hades que, encabezadas por Tiresias, rodean expectantes al esforzado Ulises. ¿Será saltar el muro, para la mujer, el poder acceder al conocimiento en ese mundo primigenio que se nos describe en la obra, a medio camino entre el caos que le vio nacer y el que seguramente acabará con él? Una obra que, tanto por su forma tan acabada como por el humus mitológico sobre el que se construyen sus imágenes, lleva a sus límites la potencialidad significativa del nuevo teatro contemporáneo.

La autora comprometida con la historia de nuestros días

Tras este intervalo filosófico, Elfriede Jelinek se vuelca decididamente en los sucesos que reclaman con más urgencia la atención de los atribulados ciudadanos de comienzos de este nuevo siglo. Así, *Bambilandia* (*Bambiland*), estrenada en el Burgtheater de Viena en 2003 con una impactante puesta en escena de Christof Schillingensief, es un diario en el que la autora recoge sus reflexiones a propósito de la guerra de Irak. Unas reflexiones que son las de una mujer de nuestros días que, ante las atrocidades cometidas en tan emblemática región de Oriente Próximo, recurre en primer lugar a Esquilo —como ya lo hizo Peter Sellars en su puesta en escena de *Los Persas* cuando la primera guerra del Golfo— combinando sus versos con la cruda realidad de las noticias que difunden los me-

La última pieza de Elfriede Jelinek de la que tengo noticia es *Ulrike Maria Stuart*, estrenada en el Thalia Theater de Hamburgo en 2006.

⁸ Ese fue el caso de Petra Morzé en la puesta en escena que el Burgtheater de Viena llevó a cabo en el Teatro Pradillo los días 12 y 13 de febrero de 2007 durante el ya citado Ciclo Autor.

⁹ La compañía La Esquirla, que dirige Vicente León, puso en escena *La Pared* del 16 al 18 de febrero de 2007 en el Teatro Pradillo para el mismo ciclo.

Jelinek deconstruye uno por uno todos los elementos constitutivos del teatro tradicional (acción, personajes, diálogo, conflicto, psicología).

dios. De modo que van integrándose en su pieza tanto pasajes de la tragedia clásica como fragmentos de ese popurrí informativo que aparece diariamente en nuestras pantallas: cuerpos mutilados, niños despedazados, regueros de sangre, viviendas en llamas y material bélico de última generación. Todo ello presentado en grandes bloques de texto que, una vez más, no son asignados a ninguno de los apasionantes personajes que mueven la acción y que van desde el propio Dios al mismísimo «Jesús» W. Bush. El ciclo iniciado por *Bambiland* se completa con tres monólogos, también sobre Irak, que Jelinek compiló con el título de *Babel* y fueron representados dentro de otro espectáculo de Schlingensiefel, *Irm & Margitt* («Un viaje a través del cerdo»), *Irm & Margitt* («Attabambi-Pornoland»), puesto en escena en el Schauspielhaus de Zurich en 2004. *Babel* se representó como obra autónoma en el Akademie Theater del Burgtheater de Viena en 2005.

La última pieza de Elfriede Jelinek de la que tengo noticia es *Ulrike Maria Stuart*, estrenada en el Thalia Theater de Hamburgo en 2006. Y digo tener noticia porque la intención de la autora, dando un paso más en la deconstrucción de su obra y en su incesante búsqueda de un teatro posdramático, es que su texto no pase por la imprenta más que para confeccionar los *scripts* requeridos por quienes la tengan que representar. De este modo, el autor, el director, los actores y hasta los técnicos se convierten en corresponsables del que, desde los comienzos del teatro, ha sido el único registro válido de cualquier obra dramática, esto es, la propia representación. Así que la información que se presenta seguidamente está sacada de la crítica preparada por Gitta Honneger a partir del estreno del montaje de Nicolas Stemman que tuvo la fortuna de presenciar en Hamburgo¹⁰. Partiendo de la *María Estuardo* de Schiller, en la que el autor romántico trae a escena una imaginaria conversación entre la reina de Escocia e Isabel I de Inglaterra, Jelinek reúne una serie de materiales relativos a la pasión y muerte de los máximos responsables de la llamada Fracción del Ejército Rojo (RAF), Ulrike Meinhof, Gudrun Esslin y Andreas Baader, que pusie-

ron en jaque a la Policía Federal alemana durante los años de plomo de los setenta. La obra, en la que, además de los componentes de la banda y de las dos reinas, intervienen príncipes, payasos, coros de ancianos y hasta un ángel recién importado del *Angels in America* de su tan admirado Tony Kushner, es una amarga y ácida reflexión no solo sobre lo ineficaces que suelen ser, en su momento, las revoluciones teñidas de romanticismo, sino también sobre la indiferencia y el olvido, si no la rechifla, con los que se encuentran en el nuestro. Y es, además, una elegía sobre el trágico destino de los propios componentes de la Baader-Meinhof, cuyos suicidios en la prisión de alta seguridad de Stammheim nunca fueron debidamente aclarados por las autoridades de la RFA. Un canto fúnebre en el que la propia autora se incluye como doliente, a la búsqueda de la soledad y el silencio, que son consustanciales con la muerte y que ella, cada vez más encerrada en sí misma, parece anhelar. Claro que, según Honneger, Stemman, que ya puso en escena *Babel* en el Burgtheater, convierte esta apasionada reflexión en un espectáculo de Gran Guñol en el que unos actores se embadurnan con toda clase de salsas hasta convertir el escenario en una pista de patinaje y otros se quedan en pelotas cubriéndose el pene con unas pequeñas máscaras en forma de cabeza de cerdo. O, como ya parece inevitable, haciendo que la cabeza de Jelinek emerja de una vagina gigante mientras expone sus reivindicaciones feministas. Lo que le lleva a preguntarse a Honneger si esa dejación de responsabilidad de la autora al no inmiscuirse en los montajes de sus obras es realmente una toma de posición artística o, simplemente, una muestra más de su misantropía.

Este es en todo caso, hasta el momento, el universo teatral de Elfriede Jelinek. Un mundo vanguardista, plenamente comprometido y en el que, a pesar de los fantasmas y traumas personales que a veces lo oscurecen, la cólera se suele imponer al pesimismo. Como lo resume Dieter Hornig en su prólogo a *Bambiland*: «Jelinek deconstruye uno por uno todos los elementos constitutivos del teatro tradicional (acción, personajes, diálogo, conflicto, psi-

¹⁰ Ver la página web HotReview.org.

ología). Rechaza el dispositivo teológico del teatro tradicional occidental, dominado por la voluntad de un logos primigenio que pretende hacer manifiesto lo que se supone escondido. Nada de falsa naturaleza, sino artificio al descubierto. Los personajes han desaparecido, la palabra puede desplegarse sin limitaciones. El lenguaje está sobre la escena, los códigos, los discursos, los estereotipos, las voces (las de los vivos y las de los muertos) pueden entremezclarse y agredirse»¹¹.

La «bestia negra» de la sociedad austriaca

Sobre el papel, el palmarés de Elfriede Jelinek no deja de ser impresionante. Antes de recibir el *Nobel* en 2004, ya había sido galardonada con los premios más importantes de la literatura alemana —«excepto el *Premio Kleist*», como ella misma indica con cierta amargura—. Pero a medida que su obra obtiene el mayor reconocimiento artístico, su persona es objeto de toda una serie de ataques que, debidamente orquestados por la prensa más reaccionaria de su país, van ganando en ferocidad a medida que pasan los años. Las campañas sistemáticas arrancan a partir de 1980 y se intensifican a tenor del estreno de algunas de sus obras más políticamente comprometidas, como son *Burgtheater. Sainete con canto* (*Burgtheater. Posse mit Gesang*, 1985), en la que se denuncia la colaboración con los nazis de Attila Hörbiger y Paula Wessely, dos monstruos sagrados de aquel teatro, o *Presidente Viento Nocturno. Un dramático muy libre según Johann Nestroy* (*Präsident Abendwind. Ein Dramolett, sehr freinach Johann Nestroy*, 1992), que recuerda a sus compatriotas la brillante hoja de servicios de su por entonces presidente Kurt Waldheim, no solo secretario general de Naciones Unidas de 1972 a 1981, sino también oficial de inteligencia de la Wehrmacht de 1942 a 1945. El *Kronenzeitung*, periódico de extrema derecha, la acusa de «pornografía», «comunista» y «de escupir en la mano que le da de comer», además de incluirla como «cerda a abatir» en su rúbrica de apertura de la temporada de caza. Las cosas empeoran con la concesión del *Pre-*

mio Nobel en cuanto los ataques; hasta entonces limitados a las fronteras austríacas, se extienden ahora hasta Alemania, en donde el prestigioso semanario *Der Spiegel* la trata de «comunista de cachemir» o de «perla (*schmuck*) del mes», cariñoso cumplido que ella traduce acertadamente por «mierda del mes». Y es que, como indica Sigrid Löffler, se pone en marcha ese mecanismo de «apropiamiento selectivo» que es habitual en la literatura germánica y que consiste en hacer propio lo que se considera acorde con el canon de la gran literatura nacional, como es el caso de autores como Thomas Bernhard o Peter Handke, mientras se relega al rango de literatura «regional» («austriaca») todo lo que se sale de ese canon por su novedad o espíritu provocador.

Pero es ahí donde Jelinek no se deja engañar y expone una vez más las miserias de su condición femenina. ¿Acaso son Handke o Bernhard menos provocadores que ella? No, lo que ocurre es que ellos son hombres y que, por serlo, una sociedad patriarcal puede que critique el contenido de sus escritos, pero siempre los reconocerá como grandes maestros de la literatura. «Cuando habla un hombre, mantiene un discurso de autoridad. Lo que no ocurre cuando quien lo hace es una mujer»¹², se lamenta la autora, para quien esta situación, esta falta de reconocimiento, se ha convertido en una verdadera obsesión.

Tal vez pueda ahora el lector, tras este recorrido a través de su obra, contemplar a la verdadera Elfriede Jelinek despojada de todas sus máscaras. Una escritora que se desvela a través de una obra novelística y teatral decididamente original, rompedora y comprometida. Y que paga un alto precio por ello. ■



«Cuando habla un hombre, mantiene un discurso de autoridad. Lo que no ocurre cuando quien lo hace es una mujer», se lamenta la autora.

11 Elfriede Jelinek, *Bambiland*, Éditions Jacqueline Chambon, 2006 (hacer notar aquí que un editor poco riguroso subtítulo el libro en su portada como «roman». Ello da idea de la densidad del texto que contiene).

12 Entrevista de Gitta Honegger en *Theater*.

DARIO FO

EL *NOBEL* DE FO: POLÉMICA A LA ITALIANA

Cuando en 1997 la Academia sueca otorgó el preciado galardón a Dario Fo, en Italia se desató una auténtica caza de brujas. Antonio Tabucchi resumió el delirante escenario en una frase: «Me parece que es la primera vez que un país protesta por haber recibido el *Nobel*».

El espectáculo fue bochornoso. Por un lado, el Vaticano, blanco siempre certero de la ironía del autor en sus *Misterios bufos* o en cualquier escrito o improvisación, vivió como una auténtica ofensa la decisión sueca de premiar «a un bufón». No hubieran podido darle a Fo una alegría mayor, al resaltar precisamente la faceta de su trabajo que más ha reivindicado: bufón, juglar, cómico, teatrero... Los que para algunos, escandalizados e iracundos, son casi insultos, para Dario Fo son los mejores piropos y reconocimientos a sus tantos años de investigación, rigurosa y apasionada, de la cultura popular, no solo italiana.

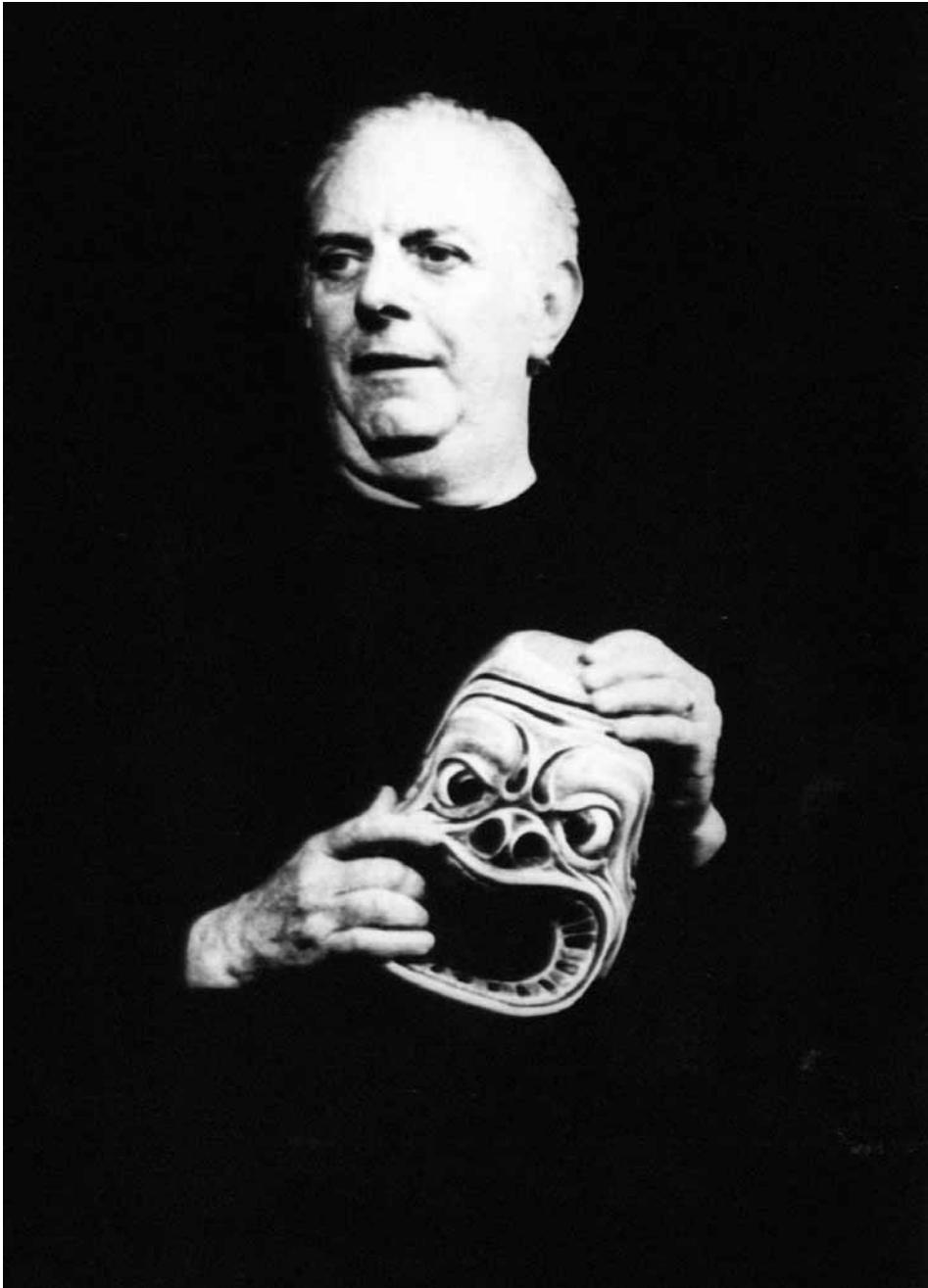
Carla Matteini

Lo más lamentable de la polémica que se desató en los meses anteriores y posteriores al premio es que la mayoría de las críticas más feroces y las reacciones más encendidas brotó de los búnkeres de la *intelighentzia* italiana, de poetas y escritores orgánicos que manifestaban así su envidia ante lo que para ellos era un ultraje a la literatura patria. Curiosamente, en el resto del mundo casi todos aplaudieron la asignación. Y digo «casi» porque en España también hubo algún que otro intelectual que lo denostó con indisimulado desprecio. En una columna en un diario nacional, un escritor prestigioso y polifacético, con argumentos similares a los de sus colegas italianos, citaba a los *Nobel* de Literatura Dramática que sí habían merecido tal premio, para acabar preguntándose «si algo estaba podrido en Estocolmo».

La razón —o excusa— más empleada era que el teatro es un «género menor», in-

digno de semejante reconocimiento. Y aún más, el teatro de Fo, farsesco, burlón, tan populachero... La vieja polémica, reavivada desde los cenáculos más caducos y reaccionarios. Hablar de géneros menores o mayores en el umbral del siglo XXI significa no entender por dónde van los tiros en las artes contemporáneas, cuando ya no hay territorios específicos sagrados o aislados, y la libertad de tendencias, escrituras y estéticas es el signo de estos tiempos, que sanciona la derrota de esquemas y tabúes caducos. Hablar de literatura mayor o menor me parece, pues, academicismo de la cepa más rancia y obsoleta.

Pero tampoco hay que olvidar que, tras tanta algarabía, late un trasfondo político, que tras años de denuncias, prohibiciones, multas e incluso secuestros con violencia, no dejó en paz a la pareja Fo-Rame, y en esta ocasión hizo aflorar la catadura moral y cívica de un país lastrado ideológica y ética-



[Archivo fotográfico del CDT]

Dario Fo (1926), premio *Nobel* de literatura en 1997.

mente por 40 años de gobierno de la Democracia Cristiana, hasta desembocar en el mayor desastre posible, los gobiernos de Berlusconi. Resulta curioso que Fo, posiblemente el hombre de teatro más célebre y más denostado en su país, se haya visto apoyado en ese trance, por un lado, por compañeros de profesión como Giorgio Strehler y Vittorio Gassman, quien dijo: «No me puedo creer que un premio tan prestigioso haya recaído en un hombre de

teatro», pero también por muy pocos pensadores, como los grandes Umberto Eco y el filósofo Gianni Vattimo. Voces escasas, pero sonoras y autorizadas.

Un fragmento que no tiene desperdicio aparecido en el diario *Osservatore Romano*, del Vaticano, decía: «Fo es el sexto italiano que recibe el *Nobel* de Literatura después de Carducci, Deledda, Pirandello, Quasimodo y Montale. Después de tantos genios, un bufón». Mucho más lacónico, cosa insólita

Hablar de literatura mayor
o menor me parece,
pues, academicismo de
la cepa más rancia
y obsoleta.

Lo ha aprovechado sin pudor alguno, sumándose con más autoridad e indignación que nunca a protestas y denuncias.

en él, fue el propio Fo, contestando al entonces alcalde de Milán, Albertini, de la Lega Norte, quien, tras no dar señales de vida, «en un silencio ensordecedor, una medetura de pata clamorosa, meses más tarde trató de enmendarla ofreciéndome el premio de la ciudad, el Ambrogino. No, gracias, me basta con el *Nobel*, contesté».

En fin, viejas miserias paraliterarias, clasificaciones mohosas y grotescas de cultura «alta» y cultura «baja», cuestiones académicas decimonónicas a tres años del nuevo siglo. Recuerdo que en Estocolmo, desayunando, Fo me comentó que estaba cansado, «no de Estocolmo, sino de Italia. Me siento superado por una responsabilidad que no desearía tener. Me he convertido en un enorme pedrusco que lanzar al agua». Escasas fueron las voces en contra en Suecia, salvo un profesor italiano —cómo no—, un tal Oreglia, quien declaró que Fo «ha pervertido el *Nobel*». Y a mi réplica: «¡Dios mío, fundamentalistas en el Báltico!», Fo me contesta: «Normal, solo les gustan los intelectuales o artistas cómodos, que nunca opinan o critican, y solo se ocupan de mantener el trasero bien sentado y calentito».

La cúpula vaticana fue sin duda la más virulenta. Porque hasta entonces, bueno, se le podía soportar. Un cómico marxista y radical, un autor y actor políticamente incorrectísimo, con un público fiel sí, pero es que hay gente para todo, y mientras se quedara en un reducto relativamente reducido como es el teatro, aunque sus espectáculos colgaran cartel y sus obras se representaran y editaran en todo el mundo, no es, a fin de cuentas, más que un indeseable, un comicastro irreverente y faltón. Pero la mayor herejía que en esta época fundamentalista podía hacerse era precisamente ascender a Fo —con frac y todo— al paraíso de los elegidos, de los genios contemporáneos; él, que estaba destinado al infierno de los blasfemos y heréticos. El berrinche debió invadir los salones del Vaticano como un humo pestilente. Bien más inteligente hubiera sido callarse y no servir en bandeja la polémica. Pero se pusieron nerviosos, y metieron la pata con sus diatribas indignadas, regalando a Fo la ocasión perfecta para responder.

El primer día, Fo hizo unas declaraciones aún incrédulas, incluso cautelosas, en la

efervescencia del momento, sin duda emocionado. Pero los que, por otro lado, han querido ver en el galardón la captación de Fo por parte de la burguesía culta y bienpensante, o el hastío posmoderno del viejo revolucionario que permuta su disconformidad por reconocimientos, estaban del todo equivocados. Han pasado los suficientes años, Fo ha seguido escribiendo, actuando y pronunciándose justo en dirección contraria a ciertos auspicios malévolos, como luego veremos. Hasta le criticaron el uso del frac; él, que se lo ha puesto tantas veces en escena, disfrazado, sí, pero ¿qué es eso para un cómico? Después de todo, una ceremonia como la del *Nobel* también tiene su valor de representación simbólica.

Prohibido bajar del escenario

Poco ha cambiado personal y artísticamente Fo tras el galardón. A sus años, con su sabiduría irónica y tantas décadas de trabajo creativo, era difícil que un premio, incluso el más codiciado del mundo, modificara su carácter, actitud cívica y compromiso artístico. Si hubo cierto cambio en su vida pública, fue sin duda la consciencia de que su firma en apoyo de ciertas causas tendría a partir de entonces aún más valor, más peso significativo y, sobre todo, mayor difusión. Por supuesto, lo ha aprovechado sin pudor alguno, sumándose con más autoridad e indignación que nunca a protestas y denuncias. Fue el caso de la condena a la guerra de Irak, cuando en 2003 firmó una carta abierta a los presidentes Vicente Fox y Ricardo Lago junto con otros dos premios *Nobel*, García Márquez y José Saramago, entre otros muchos intelectuales de todo el mundo. O en causas más pequeñas, domésticas, como la repulsa a la construcción de una base militar norteamericana en Vicenza, al noroeste de Italia. O, en los últimos años, sus continuas intervenciones a favor del medio ambiente y la sostenibilidad, que lo han llevado ahora a representar un nuevo monólogo. O, más recientemente, contra el escándalo de las basuras amontonadas en las calles de Nápoles por los gestores de la mafia. Y no hay que olvidar que gran parte de su discurso de agradecimiento ante la Academia sueca

se centró en la denuncia de la clonación y la manipulación genética.

Mientras tanto, Franca Rame, su mujer, libraba su dura batalla personal en el Senado, para el que había sido elegida. Tras haber luchado unos años en medio de la podredumbre y la corrupción de la vida política italiana, ha tenido que dejarlo por motivos de salud, pero seguramente sobre todo por hastio y por el aire viciado de semejante ciénaga.

En cuanto al trabajo artístico, Fo ha seguido escribiendo y actuando, sin perder su ritmo vertiginoso, a pesar de su edad ya bastante avanzada. El mismo año del *Nobel*, 1997, había escrito ya *El diablo con tetas*, cuyas representaciones retomó junto con Franca a la vuelta de Estocolmo. También en ese año estrenó y publicó uno de sus textos más poéticos, en la línea de algunos *Misterios Bufos*, abordando el lado humilde, auténtico e incontaminado de la tradición católica en *San Francisco, juglar de Dios*. De nuevo reivindica un término despreciado por el Vaticano, y vuelve a lanzar un ataque encendido contra una Iglesia temporal y codiciosa, a la que se enfrenta la figura rebelde y luchadora del pequeño fraile de la pobreza. Fo profundiza en una constante de su obra, los personajes pequeños, casi marginales, que sin embargo son capaces de alterar el curso de la historia, como este santo casi *hippy*, desclasado e ignorado por los libros de religión de las escuelas. Fo investiga de nuevo en el medievo, la época que más le fascina, y descubre la manipulación que la crónica oficial ha hecho, una vez más, con los personajes que cuestionan, en cualquier época, los estamentos de poder y las falsas verdades absolutas, reivindicando en su texto la verdadera historia de un revolucionario moral.

Siguiendo con su incesante actividad política, Fo se presenta en 2001 a las elecciones para alcalde de Milán, el gran feudo de la derecha más ultramontana. Obviamente, sabe que no será elegido, pero también que el gesto tendrá un gran impacto mediático y que él no dejará escapar ninguna ocasión de denuncia y de crítica a una gestión elitista y corrupta.

Y llegamos al escándalo Berlusconi. Hacia tiempo que el *Cavaliere*, como el Papa, tentaba al Fo autor como personaje ideal para

una farsa desmedida. No se puede explicar cómo el pueblo italiano ha vuelto a caer en la trampa de este grotesco empresario, dueño, eso sí, de los medios, con la mayor fortuna de Italia, cantante de baladas, ridículo seductor, siempre involucrado en picantes historias de faldas, y pésimo gestor político, un personaje digno del cine cómico italiano de los 50 y 60. Así, en 2003, Dario Fo escribe e interpreta *L'anomalo bicefalo*, donde imagina una trama frenética y absurda alrededor de la figura del *Cavaliere*. Este se encuentra en su villa privada de la playa, y ha invitado a su gran amigo, Vladimir Putin, con ocasión de un congreso médico sobre trasplantes, que será asaltado por un grupo terrorista. Putin muere en la refriega, pero Berlusconi, vivo, ha perdido la mitad de su cerebro. Aprovechando la presencia de los ilustres cirujanos, se le trasplantará la mitad del cerebro de Putin. El recurso cómico permite a Fo relatar, a través del personaje de la mujer de Berlusconi, Verónica Lario, la crónica de la irresistible ascensión del empresario hasta las más altas cotas del poder italiano. Pero tal vez a Putin le quedaba algo de conciencia que, trasplantada al cerebro de Berlusconi, crea en este angustias y remordimientos por su falta de escrúpulos. Rápidamente sus ministros, aterrados ante la posibilidad de un *Cavaliere* arrepentido y con dudas morales, logran que los médicos le practiquen *electroshocks*, y la terapia devolverá a un Berlusconi regenerado, sin mala conciencia ni incertidumbres éticas, que volverá a dirigir, sonriente y bronceado, los destinos de su país. Además, en un guiño típico de Fo, por fin con una nueva y frondosa cabellera. El estreno previsto en el Piccolo Teatro de Milán tras una gira por algunas ciudades italianas peligró por el temor del consejo de administración del teatro a perder subvenciones si lo representaban. Por lo visto, hubo presiones, más o menos indirectas, y al final esta «fábula surreal», como la define Fo, se convirtió, ¡en 2003! en un enésimo caso de posible censura en el largo historial del dramaturgo. Divertido, pero también indignado, Fo declaró a *La Repubblica*: «Sería una locura que no nos dejaran actuar en nuestra ciudad. Sería una idiotez fatal, tanto que nos apetece decir: que hagan lo que quieran. Sería un escán-

Está claro que no quiere abandonar del todo las bambalinas, aunque espacie sus actuaciones y reduzca un poco su vigor mímico.

El otro gran reto al que no ha querido sustraerse en los últimos años es el de ajustar cuentas con el arte.

dalo internacional. ¿Cómo puede decir la consejera Rosa Alberoni, si es una persona culta, que la política no debe entrar en el teatro? ¿Acaso no sabe que entonces no se podría representar media historia del teatro, empezando por Shakespeare? ¿Cómo se pueden decir cosas semejantes? Política es participación en la vida colectiva, y según ella no debería entrar en el teatro... Cosas de locos. Es que los lameculos son más papistas que el papa: se preocupan de forma preventiva para complacerle "a él", incluso corriendo el riesgo de armar un follón. [...] De todos modos, en nuestra historia Berlusconi aparece bueno, diferente. En el fondo le hacemos un cumplido y tal vez, al verse así, mejora de verdad». El Consejo del Piccolo acabó entrando en razón, negó las presiones y rehusó aparecer como nuevo censor, permitiendo finalmente que el espectáculo se programara, aunque con jugosas declaraciones de algunos consejeros ante el escándalo. Por ejemplo, un consejero nombrado por la Lega Norte, declaró: «Aún no he leído el texto, y por lo tanto no puedo opinar. Pero digo como principio general que una cosa es la sátira y la libertad de expresión, y otra bien distinta es la libertad de mixtificar la realidad y difamar. Si ese texto es una simple sátira, de acuerdo, pero si es mixtificación, no debe subir a escena».

En 2005 Fo escribe junto con Franca Rame un texto de clara denuncia de la guerra de Irak. *Madre Paz* es un delicado y emotivo monólogo a partir de la figura real de una madre coraje, la norteamericana Cindy Sheehan, cuyo hijo murió como soldado en Irak. La historia dio la vuelta al mundo, pues Sheehan acampó ante el famoso rancho tejano de George W. Bush y no hubo manera de alejarla de allí. Sola al principio en su protesta pacífica pero incómoda para las autoridades, pronto aglutinó a su alrededor a cientos de pacifistas que apoyaban su pretensión de ser recibida por Bush, para pedirle el regreso de los jóvenes soldados norteamericanos. Cuando ya no pudo seguir allí, Sheehan organizó marchas, vigili-
lias y manifestaciones por todo el país, generando un movimiento de repulsa cada vez más amplio. Como activista a tiempo completo, recibió en la web que abrió miles de mensajes de apoyo, se crearon foros

sobre el tema, y la ola expansiva fue tal que su personal cruzada recorrió los medios internacionales en 2005. Obviamente, era un personaje que no podía dejar indiferentes a los Fo, quienes armaron un espectáculo sencillo y conmovedor partiendo de los textos y cartas de la «Madre Paz», sobre el fondo de una pantalla donde se proyectaban imágenes terribles de la infausta guerra de Irak.

En los años del 2000 hasta ahora, Fo no ha cesado, por otro lado, de dirigir óperas insólitas, poco conocidas o incluso descubiertas por él, sobre todo en los países nórdicos.

La escritura de la memoria

Fo sigue actuando, sobre todo solo en escena, con sus monólogos. Tal vez pueda echarse de menos algo de su famosa energía y agilidad de juglar, que improvisa en escena con aparente facilidad, fruto de años y años de estudio, conocimiento de la tradición oral y un inmenso talento. Pero si los años le pesan, no lo parece, y está claro que no quiere abandonar del todo las bambalinas, aunque espacie sus actuaciones y reduzca un poco su vigor mímico.

Entre trabajo político, manifiestos de denuncia y el montaje y representación de sus últimos textos teatrales, Fo ha escrito varios libros. No son obras dramáticas, sino reflexiones sobre su vida, sus experiencias, sus nostalgias. ¿Cosas de la edad? Puede ser, y el resultado son dos tipos de libros que no había escrito hasta ahora, y que nos dejan testimonios emocionantes y sinceros sobre una vida tan larga y plena.

Por el camino de la memoria transita en 2002 *Il paese dei mezzarat*, editado en nuestro país con el título *El país de los cuentacuentos*. Por primera vez reúne sus recuerdos de una infancia libre y feliz en su pequeño pueblo junto al lago Maggiore, y los colorea con personajes deliciosos, padres, abuelos, amigos de correrías... Fo es un niño feliz y travieso con una vida algo salvaje entre el lago y las colinas, y entre los muchos personajes brillan en especial los fabuladores del lago, cuentacuentos que recorrían los pueblos narrando historias antiguas de la tradición oral. Fo reconoce haber aprendido de ellos muchos de sus recursos, y sobre todo

haberse sentido fascinado por esa manera de recuperar la verdadera historia, la no oficial, de las tierras donde nació y pasó sus primeros años de vida. Escrito a corazón abierto, sin sensiblería pero con emoción y ternura, el libro nos muestra a un Fo apegado a ese mundo rural y orgulloso de sus raíces y costumbres.

En 2007 publica otros dos libros. *El mundo según Fo* es una larga conversación con la periodista Giuseppina Manin, que se convierte en una confesión a pecho descubierto en torno a los temas que le siguen preocupando. La violencia, el medio ambiente, la política, la religión, pero también su pasión por el arte, los trucos de la improvisación, la lucha de años contra la censura, la mezquindad y la envidia, y sus investigaciones en los textos sacros..., tantos temas como construyen y renuevan constantemente su imaginario y su compromiso. El libro es una llave maestra a los múltiples mundos que interesan y apasionan a Fo, a su actitud artística y vital, a sus opciones y la coherencia con que ha sabido tomarlas.

El otro libro publicado también el año pasado, y que será también editado en breve en España, es *El amor y la risa*, compendio de relatos sobre personajes históricos de mujeres transgresoras, enfrentadas en su tiempo a realidades hostiles para tales tomas de conciencia. De la abadesa Eloísa y su trágico amor por Abelardo, pasando por Mainfreda, la hereje de Milán, hace un recorrido por historias pequeñas dentro de la gran Historia, con un capítulo final sobre los griegos y el teatro, en el que se encarga de dinamitar, a través de una esmerada investigación, clichés y tópicos sobre el arte dramático en la Grecia clásica.

Tres libros casi en sordina, sin pretensiones, pero con muchas ganas de relatar retazos de vida, impresiones, descubrimientos y estudios, pasión de conocimiento y voluntad de transmitirlo. Tal vez tenga que ver con su edad, pues Fo hace casi por primera vez un sincero ejercicio de memoria, con cierto tinte nostálgico en el primero, pero sobre todo con la sinceridad de quien desea dejar claras sus reflexiones sobre tantos temas distintos en un soporte que no fuera únicamente sus farsas y mo-

nólogos. Otro tiempo, otra pulsión, otra necesidad de definirse de forma distinta, de dejar testimonio sobre cosas de las que no había hablado hasta ahora.

El otro gran reto al que no ha querido sustraerse en los últimos años es el de ajustar cuentas con el arte. Inicialmente arquitecto, pintor y entusiasta del arte sobre todo italiano, Fo ha desarrollado en su vida teatral esta faceta con dibujos, grabados, escenografías, vestuarios, además de esculpir y dibujar sin descanso retratos y bosquejos de todo lo que se le pusiera delante. Frecuentador infatigable de museos, conocedor expertísimo de la historia de la pintura italiana, en 2006 comienza una nueva actividad que pronto le apasionará con su acostumbrado entusiasmo. En ocasión de muestras, grandes exposiciones monográficas, inauguración de monumentos restaurados, Fo lanza la idea de unas «lecciones» magistrales *in loco*, en plazas al aire libre, con cientos de espectadores escuchando sus explicaciones sobre los palacios o los pintores elegidos. El éxito es inmediato y fulgurante, y estas insólitas «conferencias» se recogen en unos hermosos libros, editados por Panini, con reproducciones de cuadros y de monumentos, dibujos del propio Fo, y sobre todo el fruto de sus investigaciones y estudios, que aportan una nueva visión del artista, por supuesto nueva y alejada de la hagiografía convencional. Descubrir facetas desconocidas de Rafael, de Leonardo, de Caravaggio, contarlas y enriquecerlas con la historia de la época, el entorno y las tensiones que los rodeaban, deshacer falsas certezas e interpretaciones confusas es para Fo en los últimos tiempos su nueva pasión. A ella se ha entregado últimamente con la energía, el rigor y el entusiasmo con que ha acometido siempre todas sus empresas. En esta, el Fo dramaturgo, director de escena, actor y escenógrafo vuelve a su pasión primera, demostrando una vez más que incluso en tiempos de especialización y territorialidades puede haber figuras ricas y complejas, heredadas de la tradición renacentista, apasionadas por cosas tan distintas como la política y el arte, el compromiso y el estudio, y sobre todo el ansia de conocer, de saber, de bucear en distintas expresiones del talento humano. ■



De aquí y de allá

Selección de Miguel Signes

El teatro y su doble.

(1938) ANTONIN ARTAUD. (INSTITUTO DEL LIBRO. LA HABANA, CUBA. 1969).

«En el teatro occidental la palabra se emplea solo para expresar conflictos psicológicos particulares, la realidad cotidiana de la vida. El lenguaje hablado expresa fácilmente esos conflictos, y ya permanezcan en el dominio psicológico o se aparten de él para entrar en el dominio social, el interés del drama será solo social, el interés de ver cómo los conflictos atacarán o desintegrarán los caracteres. Y en verdad será solo un dominio donde los recursos del lenguaje hablado conservarán su ventaja. Pero, por su misma naturaleza, estos conflictos morales no necesitan en absoluto de la escena para resolverse. Dar más importancia al lenguaje hablado o a la expresión verbal que a la expresión objetiva de los gestos y todo lo que afecta al espíritu por medio de elementos sensibles en el espacio, es volver la espalda a las necesidades físicas de la escena y destruir sus posibilidades.

El dominio del teatro, hay que decirlo, no es psicológico, sino plástico y físico. Y no importa saber si el lenguaje físico del teatro puede alcanzar los mismos objetivos psicológicos que el lenguaje de las palabras, o si puede expresar tan bien como las palabras los sentimientos y las pasiones; importa en cambio averiguar si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapen al dominio de la palabra, y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión. [...] Todo verdadero sentimiento es en realidad intraducible. Expresarlo es traicionarlo. Pero traducirlo es disimularlo. La expresión verdadera, oculta lo que manifiesta. Oponer el espíritu al vacío real de la naturaleza, y crea, como reacción, una especie de lleno en el pensamiento. O, si se prefiere, en relación con la manifestación-ilusión de la naturaleza, crea un vacío en el pensamiento. Todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea de vacío. Y el lenguaje claro que impide ese vacío impide asimismo la apa-

rición de la poesía en el pensamiento. Por eso una imagen, una alegoría, una figura, que ocultan lo que quisieran revelar, significan más para el espíritu que las claridades de los análisis de la palabra. [...] No se trata de suprimir la palabra en el teatro, sino de modificar su posición, y sobre todo de reducir su ámbito, y que no sea solo un medio de llevar los caracteres humanos a sus objetivos exteriores, ya que al teatro solo le importa cómo se oponen los sentimientos a las pasiones y el hombre al hombre en la vida.

Pero cambiar el destino de la palabra en el teatro es emplearla de un modo concreto y en el espacio, combinándola con todo lo que hay en el teatro de espacio y de significativo, en el dominio concreto; es manejarla como un objeto sólido que perturba las cosas, primero en el aire, y luego en un dominio más secreto e infinitamente más misterioso, pero que admite la extensión; y no será difícil identificar ese dominio secreto pero extenso con la anarquía formal por una parte, y también, por otra, con el dominio de la creación formal continua. De este modo la identificación del objeto del teatro con todas las posibilidades de la manifestación formal y extensa, sugiere la idea de una cierta poesía en el espacio que llega a confundirse con la hechicería...».

Tg STAN un Colectivo postdramático?

VIOLETTE BERNAD. REGISTRES/ 8. REVUE D'ÉTUDES THEATRALES. PÁGS. 59-70. (PARÍS. DICIEMBRE, 2003)

«Desde sus comienzos en 1989, el colectivo de actores flamencos Tg STAN (Stop Thinking About Name) —compuesto por Jolente de Keersmaeker, Sara de Roo, Damián de Schrijver y Frank Vercruyssen— decidió trabajar sin director de escena. Además, los cuatro actores firmantes de sus creaciones no ensayan jamás sobre la escena la totalidad del espectáculo antes de la representación. Dedicaban seis u ocho semanas al trabajo de mesa, durante los cuales se empapan del texto y si es preciso lo reescriben o lo traducen. Unos días antes del estreno, establecen así una vaga puesta en escena. Los autores, al permitirse los fallos de memoria, y dejar las bambalinas a la vista, ponen sin cesar en entredicho la ilusión teatral, bajo las influencias conjuntas de Brecht y Stanislavsky. Usando todas las paradojas, aplicando a los textos antiguos, clásicos y/o modernos, con frecuencia de factura dramática, como los de

Thomas Bernhard, Tchekhov, Molière, Sófocles o Eurípides, una concepción renovada de la escena como lugar de experimentación de las formas, Tg STAN propone un arte del actor profundamente transformado, del que se puede preguntar al final si no es él también "postdramático", tal como lo definió Hans-Thies Lehmann, o al menos con algunos de sus caracteres. Analizando los espectáculos de Tg STAN, se descubren similitudes con la estética de las compañías de los últimos veinte años reunidas por Lehmann bajo el nombre de "teatro postdramático".

En ausencia del director de escena, se puede decir de los actores de Tg STAN que ellos mismos se dirigen individualmente. Se puede entonces hablar de una "auto puesta en escena", que difiere de la puesta en escena colectiva puesto que cada uno elabora para sí y motu proprio la puesta en escena de su persona...».

Rencontres avec Ariane Mnouchkine.

DENIS BABLET, EN *TRAVAIL THÉÂTRAL*. 18-19, ENERO-JUNIO, 1975

D. B. De todas formas, ¿el nuevo espectáculo (*La edad de oro*) del Teatro del Sol no será un espectáculo con principio, progresión y desenlace?

A. M. No.

D. B. ¿Cómo un puzle?

A. M. Si quieres verlo así. Como relatos, cuentos y leyendas. Relatos del siglo XX.

D. B. ¿El título será *La edad de oro* o *la comedia de este tiempo*?

A. M. Por el momento sí: *La Edad de oro*, pero no *La comedia de este tiempo*, que es demasiado pretencioso. No estamos contentos de los subtítulos que hemos encontrado y seguimos buscando.

D. B. El espectáculo está concebido a partir de un cierto número de formas de creación. Voy a ponerte algunas cuestiones que te parecerán sin duda idiotas, pero que son importantes. ¿Por qué permanecer fiel a la improvisación para hacer un teatro que trate de la realidad contemporánea?

A. M. Efectivamente, cuestión idiota. (*Risas.*) Dame el medio de hacerlo de otro modo.

D. B. ¿Por qué no recurrir a un autor?

A. M. Tú me sacas de quicio.

D. B. ¿Por qué no pedirle a un autor que colabore en la creación?

A. M. Nosotros tenemos autores, nosotros somos todos autores. Es cada vez más verdad. No veo por qué alguien no puede considerarse autor más que cuando tiene una pluma. Un actor que improvisa es un autor, un autor en el sentido más amplio del término. Entonces, autores, nosotros los tenemos. Pero el problema es que somos extremadamente principiantes en el interior de esta idea. En cada espectáculo somos principiantes. Si no queremos autores ahora, es porque jamás un autor se considera principiante.

¿Por qué permanecer fiel a la improvisación? Porque yo creo que los actores son más autores con su sensibilidad y con su cuerpo que lo serían con un papel en blanco.

Recuerda el postulado del espectáculo: los actores que cuentan en cincuenta años... son los actores que han encontrado los personajes tipo de hoy, como Balzac en su tiempo cuando contó la *Comedia humana*. Los personajes tipo. El término es poco adecuado, pero después de todo es de lo que se trata, de personajes que no son ni primarios, ni burdos, ni incompletos y que cuentan la historia de una cierta sociedad.

Se puede decir naturalmente que el personaje tipo es el villano capitalista con su sombrero de copa y su puro. Es evidentemente esto, el cliché, lo que hemos querido evitar. El capitalista, en nosotros, es el resultado de un largo trabajo sobre Pantalón. En la Comedia del Arte, Pantalón es una emanación fantástica de la burguesía. Nosotros lo hemos tomado, trabajado a muerte, transportado, y nosotros nos encontramos con un capitalista dotado de toda su astucia, de su inteligencia, de su violencia, etc., y que no es del todo una opinión del capitalista. Esto es lo que buscamos; no digo que lo logremos siempre.

D. B. ¿Por qué elegir hablar de la realidad contemporánea a través de los personajes tomados de la Comedia del Arte?

A. M. No son personajes tomados en préstamo. Creo que es un poco como tú decías: «Construís una casa: ¿por qué tomáis ladrillos cuando ahora se construyen todas las casas con cemento?». A lo que te podría responder: «Porque nosotros pensamos que el ladrillo es el medio más barato, el menos contaminante, el más esencial. Esto es exactamente. Pasa que tenemos una cierta forma de tratar el teatro». ■



Cuaderno
de bitácora

KALEAN USO, ETXEAN OTSO

de Aitzpea Goenaga



En cuanto recibí la propuesta de escribir este artículo, empecé a dudar sobre cuál de mis últimas obras debía desnudar y poner sobre la mesa (en este caso, papel). Si decidía relatar el proceso de búsqueda, encuentro y confección de *Sancha*, tendría que contar que, por azar, supe que en el siglo XI, en el reino de

Navarra, existió una mujer obispo dentro de la Iglesia católica. Esta pequeña información picó mi curiosidad e hizo que me sumergiera en un apasionante viaje a la Edad Media. En realidad, fue algo muy personal y muy íntimo, donde aprendí y disfruté, ya que la historia me daba permiso para crear «mi propia historia». Pero para ello necesitaba una base real, y pasé, a semejanza de un monje, interminables horas en bibliotecas buscando en libros, archivos, estudios y documentos. Aprendí toda la serie de vínculos y lazos familiares que unían a los miembros del reino de Navarra con el resto de los reinos con los que convivía. Contacté con universidades e historiadores. Después de carpetas y carpetas de documentación, disfruté poniendo en movimiento e imaginándome la vida cotidiana de las personas en ese entorno; el día a día, con sus problemas, sus afectos, su dureza, sus relaciones, sus luchas y su exquisitez. Leí novelas basadas en este período. También tuve que zambullirme en los fundamentos y organización que rodea a la Iglesia. Por suerte, tuve increíbles charlas con un gran amigo jesuita que me fue aleccionando sobre los apasionantes cambios sufridos por la religión católica, tanto en sus creencias como en sus liturgias, durante aquel período en que la Iglesia acumuló grandes fortunas por las donaciones de los fieles temerosos del Apocalipsis, que presagiaban iba a producirse con el cambio de milenio y la llegada del año 1000. Y supe que uno de los muchos motivos por los que Roma decidió introducir la doctrina agustiniana, era de carácter muy práctico; la jerarquía eclesíástica veía con preocupación cómo todas aquellas riquezas se iban perdiendo por las dotes que los monjes entregaban a sus hijos, cuando el celibato no había asomado aún a los monasterios. Además, el Camino de Santiago empezaba a tomar fuerza. Y las luchas eran continuas. En esta época convulsa y apa-

sionante aparece una mujer, Sancha, hermana del rey Sancho Ramírez, que llega a ser obispo de Pamplona y del Monasterio de Monjardín. ¡Hace mil años... una mujer obispo! Era una historia perfecta para contar con la distancia que dan los años; un problema muy actual, la relación entre el poder, la Iglesia y la mujer. Pero necesitaba algo más, y ahí es cuando otra vez el azar me llevó a descubrir un pequeño libro anónimo, *La Garcineida*. Aquí se relata el desencuentro del narrador (o narradora) con el papa Urbano II. Después de devorarlo, hice una segunda lectura pensando que podría haberlo escrito Sancha García Ramírez. Y todos los datos que hasta entonces había ido acumulando de repente encajaron perfectamente. En ese momento estalló y cuajó *Sancha*.

Mi cabeza seguía anclada en ese fascinante mundo de la Edad Media cuando tuve que volver al mundo actual, ya que recibí un encargo. Asusta la palabra, pero existe algo inquietante y hermoso en los retos. La propuesta consistía en escribir una obra de teatro sobre la política. Pero política de partidos en el País Vasco. ¡Horror! Y además debía tener una visión que no ofendiera, solo humor blanco; y ningún personaje (partido) podía recibir crítica alguna por muy amable que fuera. Intenté convencer al productor de que anulando esa premisa no habría conflictos para fraguar la obra, y que la base de la función tenía que ser el poder reírnos de nosotros mismos. Pero me encontré con la cerrada oposición del productor; su idea era mostrar la parte humana del político, lo que hace de puertas para dentro. No perdía la esperanza de poder conquistar peldaño a peldaño mi idea de una obra ácida y sin filtros. El reto pintaba difícil, aunque, por fortuna, el ambiente social, después de la presión vivida durante el aznarismo, ahora estaba mucho más relajado y existía un aire de esperanza producido por la tregua que permitía cerrar los paraguas.

Me apasiona la política y no dudé en zambullirme en este nuevo pozo.

Después de una larga charla sobre objetivos y tono de la obra, el productor lo tenía claro: había concertado una cita con diversos representantes de la política activa e incluso algún peso pesado de la política vasca ya retirado.

En mi cuaderno escribí una larga lista de preguntas. La primera era cómo entraron en la política, y qué les empujó a ello. También les quería preguntar a todos cuál había sido

la situación más divertida o la más comprometida de toda su carrera política. O la metedura de pata más terrible. O si habían recibido sobornos. O cómo vivía la familia su «profesión». O si recordaban haber vivido la vergüenza de algún titular mal interpretado o fuera de contexto. O si se veían llevando las riendas de nuestro país. También había preguntas sobre las guerras internas, y los codazos... y, ¡cómo no!, si habían gozado de la erótica del poder.

Después de serias dudas decidí no llevar grabadora. Estaba segura de que los políticos no se sentirían tan libres a la hora de confesarse si ponía sobre la mesa un arma que los pudiera traicionar.

Empezamos poniendo el listón muy alto, ya que nuestra primera fuente de información iba a ser un ex *lehendakari*. Había tema.

De todos y cada uno de los políticos con los que me reuní, me sorprendió la generosidad de sus relatos. La hora que teníamos para charlar se convertía, en la mayoría de los casos, en toda una mañana, o las cenas se alargaban en divertidísimas tertulias, donde se contaban secretos inconfesables. Negociaciones. Amistades. Traiciones. Amores. Viajes. Juegos ocultos en los plenos del Parlamento, para matar el aburrimiento. Me hablaron del severo ejercicio de disciplina que implicaba tener que atacar proyectos que, aunque en conciencia eran justos y defendibles, contradecían las directrices del partido, con lo que quedaba ahogada cualquier afinidad con políticos de otro color; ya se sabe: donde manda el partido, no manda marinero.

Pero, curiosamente, lo que más me sorprendió es la cercanía, la simpatía y el entendimiento humano existente entre muchos de ellos. Sí, incluso entre los políticamente más opuestos. Los ladridos e improperios que se lanzan son, la mayoría de las veces, representaciones de un rol, están impostados, son los que interesa sembrar. Tengo que reconocer que me agradaba lo mucho que se conocían, pero me preocupaba saber que ese era el juego y no iba a cambiar. Incluso me contaban entre risas que algunos parlamentarios, en acaloradas y airadas interpelaciones, eran capaces de lanzar guiños a los compañeros de la oposición, como un juego entre colegas, pero enemigos. Es razonable pensar que lo cortés no quita lo valiente, pero me parecía tan ruin el engaño, que lo quería trasladar a mi obra, a pesar de la oposición por parte del productor a desmascarar la mentira de nuestro pequeño país, donde casi todos nos conocemos, y el que no tiene un hermano en un partido tiene un primo en otro ilegalizado, o un amigo en otro distinto, o si no, un sobrino concejal.

Tuve que optar por la opción B, es decir, la de autoconvencerme de que en realidad todo era posible; así como los pintores del Renacimiento tenían que expresar su arte pintando vírgenes y santos que seguramente aborrecían.

Pero ni yo estaba en el Renacimiento, ni los personajes eran unos santos.

Aunque algún santo estuvo protegiendo los ensayos para crear el fantástico ambiente de trabajo entre los actores. Era impresionante. Defendían el proyecto y sus personajes hasta límites insospechados. El texto era en realidad un pretexto para jugar, para ir a lugares mucho más lejanos. Y jugamos.

El estreno fue precioso, en un pueblo de la Navarra pirenaica, una noche en la que nevó intensamente. Y la vida de *Ama, quiero ser lehendakari* fue en ascenso; el contacto con el público hizo que la función se asentara y los actores crecieran y jugaran. Cuando acudieron los políticos, preparados para el chaparrón y pensando que los íbamos a despellejar, se sorprendieron al ver que no nos «metíamos» con ellos. Aunque ninguno de los personajes fuese «normal». O aunque intentasen solucionar el conflicto vasco en una partida de mus o, por ejemplo, la carrera hacia la *lehendakaritza* fue una carrera de camellos de feria, a los que el público lanzaba bolas, donde los actores, montados en camellos de cartón, peleaban entre sí a codazo limpio para conseguir ganar. Pero es cierto que la realidad siempre supera a la ficción.

Y, desde luego, no era mi intención superar a la realidad con mi último espectáculo: *Kalean uso, etxean otso* (dicho popular que, literalmente, quiere decir: «en la calle, paloma; en casa, lobo»), y que fotografía perfectamente este problema). Era un espectáculo bilingüe y multidisciplinar sobre los malos tratos. Un experimento muy enriquecedor, a la par que doloroso por las heridas que se abrieron durante el proceso de creación, al revivir experiencias tan angustiosas. En realidad yo, por mi cuenta, estaba trabajando en una obra sobre los malos tratos que la compañía POK me propuso escribir. Y estando en la fase de, por fin, saber más o menos cómo empezar a abordar el tema, coincidí, por esas casualidades de las que uno empieza a dudar que sean tales, con una mujer que había sufrido violencia de género y con una representante del Ayuntamiento de San Sebastián, que me lanzaron aquello de: «Hay que hacer algo, para que la gente entienda, para que se sensibilice y no vuelva a pasar». Era estremecedor ver cómo una mujer que había recibido 25 puñaladas, que había salvado su vida de milagro, recién salida del hospital, volcaba toda su energía en querer cambiar la sociedad, querer sensibilizar a los jóvenes ante ese problema social, por desgracia, mucho más cerca de nosotros de lo deseable. Y, claro, el tema, aunque desde otro ángulo, ya lo tenía en la cabeza, me interesaba, y además tenía el material humano perfecto para llevarlo adelante. Curiosamente, para entender el problema pensé que no se necesitaban muchas palabras; veía más necesario que el público



empatizara con estas mujeres, que se emocionara, y entonces empezaría a entenderlas. Empezarían a entender el motor que las ata a ese infierno: el amor, o entenderían las cadenas que las sujetan: la anulación, el aislamiento, la soledad, el miedo... Trabajamos con una coreógrafa para que las palabras, aunque estuvieran en el espectáculo, se expresaran a través de la danza y se pudiera prescindir de ellas. Emma, con sus 25 cicatrices, tuvo el arrojo y la valentía de expresar cómo una persona enamorada sigue los pasos de su amado, y cómo la primera salida de tono o el primer golpe sorprenden pero se entienden como un suceso aislado que es mejor olvidar, y cómo se va aislando de su entorno, para al final soportar todo tipo de humillaciones. Hicimos también un audiovisual con mujeres maltratadas, que generosamente nos iban contando sus vivencias, pero sin ningún detalle morboso sobre la violencia, sin titulares; solo cómo recibían emocionalmente los insultos, las palizas, las violaciones...

Esas palabras grabadas fueron el material para ordenar un texto que surgió de un guión, pero donde ellas escribían los diálogos, y luego lo zurcí. Pero para que todas las mujeres maltratadas estuvieran representadas, nos faltaba la voz de la que, por desgracia y por algún desgraciado, ya no está; y ese texto lo escribí después de estar semanas con ellas.

El resultado del montaje fue inenarrable. Todavía me emociono al saber que jóvenes de 16 años confesaban a sus profesores que jamás habían sentido cómo algo los provocaba tan profundamente, y les hacía reflexionar sobre sus comportamientos. Me acuerdo de la sincera confesión del técnico de sonido, que, movido por la función, se arrepentía de las riñas con su pareja, o de la señora de setenta y tantos años que me abrazaba agradecida porque, por fin, veía reflejada su realidad.

Por supuesto hay más obras, más experiencias, más trabajos, pero este es el resumen de tres obras, de tres años.

Kalean uso, etxean otso

[fragmento]

(El suelo está lleno de sacos pequeños que han ido cayendo sobre el escenario. Emma también está metida en un saco blanco, manchado de sangre. El saco permite intuir su cara y todo su cuerpo. En la pantalla donde se han proyectado las gotas de sangre que van cubriendo completamente el fondo, poco a poco se proyectan los titulares de periódicos que se van fundiendo uno tras otro. Emma está inmóvil. Es una de esas mujeres asesinadas por sus parejas que aparecen en las fotos de los periódicos. Suena la música, que, después de unos compases, se funde con este texto grabado. Es el pensamiento de Emma. De una mujer que ha sido asesinada.)

Ahora, tumbada en este frío suelo, miro hacia mí alrededor... y con el corazón quieto, muy quieto, siento la necesidad de gritar al viento: qué hermoso es el amor. ¡Qué necesario es amar! Pero yo no lo veía. Creía que aquello... era amor, una manera de amar. Aunque en el fondo, yo sabía que nuestra relación tenía algo que no me atrevía a contárselo a nadie, algo por lo que sentía vergüenza, me achantaba, y me hacía sentir más pequeña. Pero a pesar de intuirlo, lo ignoraba; tenía la esperanza de que él iba a cambiar. Y ahí me quedé enganchada en la red, atrapada.

¡Qué pena!

Ahora, tumbada en este frío suelo, si pudiera, les pediría a todos los hombres y mujeres del mundo que no rompan las barreras de cristal que nos protegen, que destierran las palabras soeces, que no echen mano de las humillaciones, que no utilicen insultos, que no dejen ningún resquicio a la violencia...

porque cualquier agresión hace al ser miserable, lo entristece, lo envilece, y lo convierte en peor persona.

Ay. Si la primera vez que me llamó tonta le hubiese pedido que no me insultara..., si aquella primera vez que me trató con desprecio, le hubiera pedido que cambiara el tono..., si no hubiera tragado todo lo que me decía..., si hubiera sido yo misma... (*Suspira*). Y a pesar de todo, le seguí queriendo, y por eso estoy aquí, tumbada en este frío suelo, por intentar ser su sombra, por querer entenderlo, por justificar su comportamiento.

Aguanté sus palabras llenas de rabia, sus respuestas llenas de desprecio, sus gritos llenos de odio... Me ahogué con ellos, y cuando trasasé todos los límites, cuando sufrí la humillación más profunda... me encontré perdida. Mi voluntad estaba muerta. Él era el verdugo que curaba mis heridas. Era el salvador que después de empujarme al abismo me tendía la mano. Mi salvador...

(Suspiro.)

Aquí estoy, tumbada en este frío suelo, y desde aquí me gustaría preguntarle: «¿Qué, por fin has conseguido lo que querías, no? ¿Te encuentras mejor?». No. No ha logrado nada. Y seguro que para escupir su rabia, su impotencia, su ira, ya estará buscando otro saco al que golpear.

Pero, por fortuna, cada vez le será más difícil dar esos golpes. El entorno no se callará. No. La gente se le enfrentará. Los hijos se irán de su lado. Los amigos le darán la espalda. Y tendrá que aprender a vivir con algo que quiso borrar: respeto.

¿Qué pinta aquí la garduña... ?

Conversations with Pinter

DE MEL GUSSOW

«Una de las alegrías de la escritura que tenemos aún, siempre ahí, es que cuando la cosa avanza de veras, acabas sorprendiéndote a ti mismo» (Harold Pinter)

«Uno no puede luchar para convertirse en un Gran Escritor...» (Harold Pinter)

Pinter llegó pronto

Nunca ha sido fácil conversar con Pinter. Eso nos dicen; uno no lo ha intentado en ningún momento. Nunca ha sido sencillo arrancarle una entrevista, y él mismo declara en el libro que motiva estas líneas que no le gusta conversar con cualquiera, que necesita gente de un cierto nivel de inteligencia. Sí, señor, así me gusta. Así nos gusta.

El caso es que el neoyorquino Mel Gussow consiguió hablar con él en estas cinco ocasiones, las que recoge el libro que recomendamos. Pero, antes de referirnos a ese libro, hagamos un balance de qué y quién y cómo ha sido Harold Pinter entre nosotros, en nuestro país, desde su aparición como escritor hasta ahora mismo.

Pinter nos llegó bastante pronto. «De aquella manera», dirían algunos. Sí, habría que matizar. Y, aun así, Pinter se representaba entre nosotros ya en los años 60, y hasta se publicaban algunas de sus obras. Claro está, fue Primer Acto la que se embarcó antes que nadie en dar a conocer los textos de Pinter, con la publicación de *El portero* (*The Caretaker*), de *El amante* y *La colección*, y con la edición del libro de F. M. Lorda Aláiz sobre el teatro inglés de la época (Osborne, Wesker, Pinter, Denis, etc.)¹. Lo siento, no

tengo a mano ese libro, que devoré hace algo más de 40 años, y que repasé una y otra vez, si bien hablaba Lorda de algunas piezas y autores que nunca tuve la suerte de enfrentar. Pinter, sí. Pinter estaba presente, aunque creo recordar que nunca en teatro comercial o público. Siempre era en teatros pequeños, en colegios mayores, en teatros de cámara fuera de los circuitos. No se había inventado el concepto de *alternativo*, así que veíamos una puesta en escena de *El portero* en la Casa del Brasil (no recuerdo más que a uno de los actores, Andrés García Lorca, en Davies, pero ni siquiera recuerdo quién la montó), o un espléndido programa doble en el Ateneo de Madrid, dirigido por Daniel Bohr (uno de los actores era Carlos Pereira): *El amante* y *El montaplatos* (*The Dumb Waiter*). Los montajes así no abundaban, pero eran suficientes. Éramos pocos, y nos bastaba. Pero creo que este fenómeno se daba sobre todo en Madrid y en Barcelona.

De todas maneras, Pinter estaba presente en otro formato, el cinematográfico. En aquellos años, Joseph Losey ofrecía excelentes películas que aquí veíamos dobladas y algo censuradas, con guiones de Harold Pinter: *The servant* (1963), *Accident* (1967), *The Go-between* (1970). Este Pinter era algo distinto, hay que reconocerlo². En todo caso, el cine es un arte colectivo, no hay creación solitaria salvo en rarísimas ocasiones, y aquí Pinter se basaba en obras ajenas de Robin Maugham, Nicholas Mosley y L. P. Hartley; a su vez, el equipo dirigido por Losey debía de modificar las propuestas de guión, porque siempre se hace así, y en cine no puede ser de otra manera. Entre paréntesis: ¿se imaginan a un di-

Santiago Martín Bermúdez

Conversations with Pinter
Conversations avec Harold Pinter

de
Mel Gussow

Traducción al francés
Isabelle D. Philippe

Editorial (inglés)
Nick Hern Books,
Londres, 1994

Editorial (francés)
Denoël, París, 1998

1 F. M. LORDA ALÁIZ: *Teatro inglés, de Osborne hasta hoy*. Taurus, col. Primer Acto. 1964.

2 Pinter nunca ha adaptado novelas o cualquier otra cosa a la escena. «No es lo mío». Pero sí al cine: «Me gusta mucho el cine. Siempre me ha gustado. Me sucedieron dos cosas importantes en mi juventud. Naturalmente, me enamoré, pero también descubrí el cine. Fueron dos pasiones: el cine y las chicas... Y correr, tal vez».



Mel Gussow entrevista a Harold Pinter. Nueva York, 1989.

rector español que tenga como colaborador a un guionista así y no lo mande a paseo por celos? ¿Se imaginan en nuestro país a un director como Losey, que no tenga la tentación de ser cofirmante de los guiones que filma? Cerremos el paréntesis; ya abriremos otros.

En fin, en 1965 varias televisiones europeas, entre ellas TVE, produjeron montajes propios de una obra de Pinter, *Tea Party*. La versión española de esta obra, hoy no muy querida por Pinter, la protagonizaron Fernando Rey, Julia Gutiérrez Caba, Gemma Cuervo y Carlos Estrada; pero lamentablemente no recuerdo quién la dirigía (¿Pedro Amalio, Gustavo...?), ni tengo manera de enterarme. Eran otros tiempos, cuando la barbarie no se había apoderado de toda la televisión; solo de una parte, de manera que entre política facha y franquista, corruptelas varias y alguna tontuna podías ver un Pinter en la tele. Algo más tarde, en 1968, vimos en TVE una versión de *El portero*, con Manuel Dicenta, Nicolás Dueñas y Estanis González; tampoco sé en este caso quién dirigió, acaso uno de los dos que evocé antes, que eran unos maestros en esto del *Estudio uno* y otros programas dramáticos. Allá por 1974, si no me equivoco, el Pequeño Teatro Magallanes ponía en escena una obra breve de Pinter, originalmente radiofónica, *Un ligero malestar*. Se ha repuesto esta pieza en Madrid no hace mucho, como indicamos más abajo. Y seguían las películas con guiones firmados por Pinter: *El último magnate*, *La mujer del teniente francés*, y así hasta la nueva versión de *La huella (Sleuth)*, de 2007, dirigida ahora por Kenneth Branagh.

En enero de 1970 se estrenaba en el Marquina de Madrid *Retorno al hogar*, dirigida por Luis Escobar, responsable de la versión española. Con Félix Dafauce, María Cuadra y Simón Andreu, entre otros. Fueron unas cuantas funciones, no sé cuántas, pero pocas. El texto lo publicó Aymá ese mismo año. Algo cortado, sin duda por cuestiones de censura: por ejemplo, se cortan las alusiones a la violación perpetrada por los dos hermanos. Esta obra la volvimos a ver en los 90, en la Sala Olimpia, durante unos pocos días también en este caso, en excelente montaje de María Ruiz; fue una de las últimas interpretaciones magistrales de Juanjo Menéndez.

Y sin embargo..., carencias

Bien, Pinter estaba y ha estado presente. No tanto como Alfonso Paso, nombre que no les sonará gran cosa a los más jóvenes, pero ahí estaba. Y sin embargo, no había iconografía de Pinter. No teníamos fotos suyas, y eso que ha sido actor³, además de dramaturgo y guionista. En *Primer Acto* aparecía siempre la misma foto, una de una película en la que Pinter actuaba, no sé cuál. Gussow recuerda lo recitado de la vida de Pinter por entonces, como puede verse en una cita que incluimos más adelante.

Ahora, mientras preparo esta recomendación del libro de *Conversaciones con Pinter*, de Gussow, leo y releo piezas de este autor. Encuentra uno en parte lo que esperaba: que ciertas obras han crecido y crecido, como *Betrayal (Traición)* o como *Old Times (Viejos tiempos)*. Se lleva uno sorpresas, como ver que el final de *The Hothouse* es demasiado disparatado, y que el planteamiento y la crisis son mucho más interesantes que la catástrofe. Se ratifica uno, y que Dios y Pinter me perdonen, en que el teatro de carácter político de Pinter tiene un interés relativamente menor; es el caso de obras como *One for the Road*⁴, sobre la tortura, que se estrenó hace un par de años en la sala pequeña del Teatro Español como *La última copa*, junto con *Un ligero malestar*. El ciudadano que escribe *El lenguaje de la montaña* tiene mucho mérito, pero el dramaturgo nos ofrece algo demasiado obvio. Dentro de esta serie de obras breves y políticas de los últimos veintitantos años de Pinter hay una algo más larga que destaca especialmente, *Luz de luna (Moonlight)*, publicada en España por Hiru.

Y al tiempo que preparo este artículo, tengo oportunidad de ver versiones filmadas de dos de las piezas mayores de nuestro autor, *The Caretaker (El portero o El cuidador)* y *The Homecoming (Retorno al hogar)*. *The Caretaker* la veo en una magnífica película para televisión, en blanco y negro, de 1964, dirigida por Clive Donner e interpretada por tres actores algo más que impresionantes: Donald Pleasence en Davies, el viejo vagabundo acogido por Aston; Robert Shaw en Aston; y Alan Bates en Mick; con una aparición fugaz de Pinter, eso que ahora

3 A Pinter, que fue actor muy pronto, le gusta hacer papeles «de malo», como declara en este libro.

4 Según cuenta Pinter en este libro, *One for the road* la escribió de una vez, en una noche, y es consecuencia de una charla con unas chicas turcas, que le comentaron que en su país no había tortura, que si acaso los torturados eran algunos comunistas. Indignado, escribió la pieza.

se llama *cameo*. Hay cortes importantes, especialmente en el tercer acto, pero el guión es del propio Pinter, que conste.

La producción filmica de *The Homecoming* es ya de Peter Hall, que ha sido para Pinter ese director que todo dramaturgo necesita y que en España no solo es raro, es que no existe, porque los directores aquí, entre nosotros, bastante tienen con el esfuerzo de haber triunfado siquiera efímeramente en una corte municipal, autonómica o del Estado, como para encima tener que ocuparse de la creación contemporánea, por favor. Peter Hall entendió pronto a Pinter y lo impuso, como lo impuso un grupo social que podríamos denominar clase media ilustrada, que tampoco abunda en nuestro país, y que en cualquier caso en este país nuestro no va al teatro, porque este grupo ha sido expulsado del teatro. Cierro este segunda paréntesis y recomiendo al lector, especialmente si es actor o director de escena, aunque también si es dramaturgo, la visión de *The Homecoming*, pieza feroz y hasta humorística dirigida por Peter Hall en 1973, con un reparto en el que sobresale todo el mundo (son pocos, después de todo), pero en el que habría que señalar al menos a Vivien Merchant, que en ese momento era esposa de Harold Pinter, y habitual defensora de papeles de obras suyas. Vivien moriría nueve años después. Ahora ya estamos ante una *pelí* en color. Se puede pedir por Internet, está dentro un quintuple pack (*The American Film Theater*) que incluye además *A Delicate Balance* (Albee), *The Man in the Glass Booth* (Robert Shaw), *In Celebration* (David Sotrey) y *Three Sisters* (Chéjov). También hay un pack de 14, de mucho más amplio contenido, y que puede traer mejor cuenta.

Ahora bien, me tengo que conformar y no ver ese otro film que contiene una de las joyas de Pinter, una joya que yo supongo que es joya, pero que en rigor desconozco. Se trata de *No Man's Land*, que protagonizaron John Gielgud y Ralph Richardson en una producción televisiva de 1978. Tampoco veo *Betrayal*, de 1983, dirigida por David Hugh Jones, con Jeremy Irons, Ben Kingsley y Patricia Hodge. Pero he tenido la suerte de ver el año pasado en teatro la versión española, *Traición*, dirigida por Juan

Pastor en La Guindalera, con María Pastor, Raúl Fernández, Alex Tormo y Andrés Rus. Algún día caerá en mis manos *Basements*, doble film de Robert Altman para televisión, de 1987, que incluye *The Dumb Waiter* (con John Travolta y Tom Conti) y *The Room* (*La habitación*, con Linda Hunt y Donald Pleasence entre otros). En fin, creo que debo detener ya esta especie de carta pinteriana a los reyes magos.

Escasez

Atengámonos al Pinter que tenemos ahora. Cada vez menos, hasta que llegó el *Premio Nobel* en 2005. En un momento dado se hablaba mucho de Pinter; hace unos veinte años *Primer Acto* le dedicaba uno de sus cuadernillos, el nombre de Pinter servía de *portabandeira* o de tótem con no poco tabú para un maestro dramaturgo de mucha influencia, hasta el punto de que se han escrito algunas obras pinterianas bastante importantes en nuestro país en los últimos diez o quince años. Lo de pinteriano habría que definirlo, cuestionarlo, pensárselo. Acéptemelo tal cual, por favor. Ya veremos.



Harold Pinter y Peter Hall. Londres, 1982.



Harold Pinter, actor en su obra *The homecoming*, en 1966.

Pero al margen de su influencia o de que se invocara su nombre, y acaso no en vano, a partir de determinado momento no había manera de hacerse con una obra de Pinter en castellano. Téngase en cuenta que hace cuatro décadas todo lector leía teatro, entre otras cosas. Ahora, no. En aquel entonces se habría considerado ignorante impenitente a quien declarara que no le es fácil leer teatro. Hoy se dice y se repite en virtud del descrédito y el desprestigio de la actividad teatral, y uno queda, con declaraciones de incapacidad lectora como esa, mejor incluso que cuando declaras que no te gusta el fútbol (y que me perdone Fermín Cabal en eso del fútbol). En 2004, un año antes de otorgarle el *Premio Nobel de Literatura* a Pinter, la editorial Losada empezaba a publicar obras de nuestro autor. Véanse en la relación adjunta los cuatro volúmenes que han aparecido hasta ahora y el que se espera. Hay que añadir la temprana novela *Los enanos* (Destino), que tiene que ver con la pieza breve del mismo título. Y las dos piezas representadas en el Teatro Español, y publicadas en una edición muy atractiva por este mismo teatro. Sorprende que hay mucho Pinter en catalán, pero tal vez no debería sorprendernos.

Mel Gussow charla con Pinter (Mel sí lo consiguió)

El neoyorquino Mel Gussow (1933-2005) fue un intelectual de gran curiosidad que le dedicó libros de conversaciones a algunos de los mayores dramaturgos del siglo pasado: a Arthur Miller, a Samuel Beckett, a Tom Stoppard. Y se acumularon las ediciones de su biografía del productor Darryl F. Zanuck, *Don't Say Yes Until I Finish Speaking* (*No digas que sí hasta que no haya terminado de hablar*). También destaca su monografía sobre Edward Albee, *Edward Albee: A Singular Journey* (1999). Fueron de su interés los actores y los directores, no solo los dramaturgos. Ahora se trata de acercarnos un poco a este libro, nunca traducido al español, de *Conversaciones con Pinter*; incluimos ficha de las dos ediciones que conocemos, aunque probablemente existan otras en otros idiomas.

El libro consta de charlas entre Pinter y Gussow de cinco momentos distintos de la vida y el itinerario del dramaturgo británico. La primera es tan temprana como diciembre de 1971. Pinter ya era Pinter, puesto que había estrenado obras como *The caretaker*, *The Homecoming* y *Old Times*, por referirnos solo a las de duración normal, sin mencionar algunas espléndidas obras maestras breves de los años 60. La segunda charla es de diciembre de 1979. En esa década se ha ralentizado mucho la producción teatral de Pinter, aunque da a conocer dos obras que están entre lo mejor de su producción: *No Man's Land* y *Betrayal*. La tercera es de diciembre de 1988. La cuarta, de muy poco después, de octubre de 1989, y ahora con público. Estas últimas charlas son posteriores a la escritura de obras de contenido político explícito como *One for the Road* y *El lenguaje de la montaña*. La última charla, de septiembre de 1993, es la más larga junto con la primera.

El interés de estas conversaciones es considerable, enorme incluso, tanto por la altura del entrevistado como por la pertinencia, el nivel y la estatura del entrevistador. En la «Introducción», Gussow se refiere a la primera de estas entrevistas, que fue muy citada en artículos y obras dedicados a Pinter: «Leyéndola veintidós años después experimento aún el mismo sentimiento de descubrimiento, como si el artista explorase y definiese su creatividad en el curso de nuestra conversación. Y eso resulta especialmente valioso, dada la repugnancia permanente de Pinter a analizar su obra o a redactar introducciones a su teatro». Hay algo muy acertado por parte de Gussow, una observación muy fina: «Desde el principio, Pinter se situó al margen de la corriente dominante, incluso al margen de la corriente experimental dominante. Aunque surgió como autor dramático a finales de los años 50, justo después de John Osborne y Arnold Wesker, no formaba parte de ninguna escuela».

No ha de sorprendernos que determinados vanguardismos oficiales pretendan desde hace algún tiempo apoderarse de Pinter en otros países. Pero sigamos con Gussow: «En cierto sentido, sus piezas podían calificarse de "comedias del lenguaje". Así lo expresa en su autobiografía el director

de escena Peter Hall, que ha montado Pinter más que cualquiera: en él “las palabras son armas que los personajes utilizan para desestabilizarse o destruirse unos a otros y, defensivamente, para disimular sus sentimientos”. Sus piezas, incluida, desde luego, la última, *Moonlight*⁵, son ilustrativas de una de las expresiones *cockney* favoritas de Pinter, *taking the piss*, lo que significa burlarse, cachondearse de los demás con un respeto aparente, de modo que no se dan cuenta de nada»⁶. Gussow considera que el interés político de las obras de Pinter ya era acusado en sus orígenes, desde *The Birthday Party*. Pero en los últimos tiempos, «sencillamente, Pinter le ha permitido cumplir progresivamente un papel más importante en su existencia y en su obra». Tiene mucha gracia cierta ironía de Gussow: «Desde que declaró que sus piezas hablaban de “la garduña detrás del armario de los licores” y luego vio esa expresión grabada

en el mármol de la sabiduría, es mucho más prudente en sus declaraciones». Quién no conoce un plumilla o profesor idiota que toma al pie de la letra lo que en ti no es sino ironía o incluso modestia.

Si por mí fuera, traduciría el libro íntegramente para ustedes. Pero se trata de recomendarlo, que es distinto. Así que hay que hacer una selección. No es fácil prescindir de tantas cosas, de manera que nos limitaremos a dos de las charlas, la primera (1971) y la de 1989, que es mucho más breve. Estas citas son una incitación a leer el libro, porque el libro contiene mucho más, mucho más.

También incluyo para todos ustedes un par de cuadros. Uno, con libros de Pinter traducidos a algunas de las lenguas de España. Otro, con una relación de obras teatrales de nuestro autor (incluidos los *sketches* de revista). En ambos casos respetamos el orden cronológico. ■



Harold Pinter, actor en su obra *The Birthday Party*. Producción de Kenneth Ives para BBC televisión, 1987.

5 Obra de 1993, año en que concluye Gussow este libro.

6 Socarronería, tal vez diríamos nosotros.

Fragmento de *Conversations with Pinter*

Diciembre de 1971

GUSSOW. *Old Times* pone en escena unos reencuentros entre viejos amigos: una pareja casada de cierta edad, Deely y Kate, y Anna, que compartió piso con Kate veinte años antes. Mientras discuten y se defienden a golpe de recuerdos, el pasado se refracta. ¿Qué sucedió realmente hace veinte años? ¿Y qué es lo que sucede en escena? ¿Conoció Deely a Anna antes y, si es así, hasta qué punto? ¿Mantienen Anna y Kate una relación homosexual? Ante la ausencia de explicación y de control por parte del autor, las interpretaciones de unos y otros empezaron muy pronto a cubrir la pieza. Acosado a preguntas, Peter Hall tomó parte en ese juego de adivinanzas, si bien dejó claro que se trataba de su opinión personal: «No es una función sobre lesbianas. En eso soy categórico. Es una función sobre la sexualidad, y la clave de la función es la frase siguiente: “Normal, ¿pero quién es normal?”».

[...]

PINTER. Lo que me interesa de veras es el carácter brumoso del pasado. Hay un pasaje en la función en el que Deeley le dice a... a la amiga que se conocieron en aquel *pub* veinte años antes. Pues bien, el hecho es que eso puede ser cierto, como también puede no serlo. Si echamos mano de nuestra memoria, no hay certeza de que nos acordemos de a quién hemos conocido veinte años antes. Ni en qué circunstancias.

G. Anna pronuncia una de las frases clave de la función: «Hay cosas de las que uno se acuerda aunque acaso no hayan sucedido nunca». Esencialmente, eso es de lo que usted trata...

P. Exactamente.

G. Claro, pero lo que pasará es que, como en el caso de *The Homecoming*, el público va a empezar a jugar a las adivinanzas: ¿se conocieron? ¿Se acostaron juntos?

P. Para mí, eso es una pérdida de tiempo.

[...]

P. A menudo me han acusado de frialdad, incluso de malevolencia hacia mis personajes. *(Una pausa.)*

G. ¿Piensa usted que esa acusación carece de fundamento?



P. En mi opinión, no tiene fundamento. Mi mayor interés es verlos con la mayor claridad posible, sin esa especie de impostura que es el sentimentalismo. Eso es lo que me ha interesado siempre. Es tan fácil caer en la sensiblería a propósito de uno mismo, de sus personajes y de todo. Aunque a veces he sido algo duro con mis personajes. Y hoy comprendo que tengo dentro de mí, o eso espero, la facultad de permanecer riguroso y realista, fiel a lo que está de veras sucediendo con esos seres, *pero* ya no soy tan duro. En *Tea Party*, obra que usted citaba hace un momento, el personaje central, Disson, las pasa moradas. Lo creé para derribarlo. Está destruido ya desde el principio. No me gusta la pieza por esa razón. Desde que entra en escena, es un hombre marcado.

G. ¿No ha creado usted nunca personajes que considere infames?

P. Pienso que Goldberg y McCann, de *The Birthday Party*, son una pareja maligna. Pero siento gran afecto por ellos. [...] No veo nada heroico en ellas [en mis piezas]. Pero creo que algunos personajes demuestran mucho valor y poseen bastante fuerza frente a la vida. Davies, por ejemplo. Los tres personajes de *The Caretaker*, creo yo.

[...]

G. A usted no le preocupa gran cosa lo que piensen los críticos, ¿verdad?

P. Se lo iba a decir. La verdad es que no me preocupa. Que les guste o no les guste lo que haces, eso no es lo que importa. Eso no me interesa. Por el contrario, a veces me ha interesado tal o cual cosa que se dijo aquí o allá, y eso podía venir de una crítica mala lo mismo que de una buena. [...] Escribo para la escena, para que los actores interpreten. Pero eso viene en segundo lugar. Lo primero son los personajes. Si el personaje posee una vida propia y plena, eso es un buen papel para un actor.

G. ¿Cómo elige usted el personaje suyo que quiere interpretar?

P. No lo pienso en el momento de escribir. Las ganas me entran después. Siempre he querido medirme con Lenny en *The Homecoming*, y eso es algo que me ha producido placer. Interpreté Goldberg. En aquel tiempo yo era algo joven para eso. Interpreté Mick⁷ en Londres, durante unas cinco semanas. Sustituí a Alan Bates en medio de las representaciones. Esos son los tres que realmente llegué a interpretar. Todos son unos... ¿Qué es lo que son?

G. ¿Manipuladores?

P. Sí. Cuando yo estaba en una compañía teatral municipal, hace años, siempre hacía los papeles de mala catadura. Mi preferido era un tipo del MI5, bigotudo y vestido de manera impecable.

[...]

P. A veces lamento de manera desesperada no poder escribir como otro, no poder ser ese otro. Nadie en particular. Si tan solo pudiera tomar la pluma y expresarme de pronto de una manera totalmente distinta... Sería maravilloso descubrir que soy alguien distinto. A veces tengo esa sensación, al despertarme en compañía de mí mismo todas las mañanas. ¡Uno es prisionero de sí mismo toda la vida! Me aburro conmigo, y muy a menudo estoy harto de mí. La atmósfera que me rodea es siempre la que yo creé al moverme. Si yo fuera otro, crearía probablemente una atmósfera distinta. He de confesar que también tiendo a veces a no poder seguir siendo ese tipo que se llama Harold Pinter. Eso independientemente del cansancio de ser yo... ¡Siempre tengo a ese Harold Pinter a la espalda!

G. ¿Quién es Harold Pinter?

P. No soy yo. Es la creación de otro.

[...]

P. Hay tres polos en la vida que me interesan, o eso creo. Me siento muy, muy próximo a mi familia. Protegemos nuestra intimidad; eso está bien. Y, desde luego, me causa un gran placer trabajar para el teatro, y también para el cine. Además, el críquet. [...] Soy bebedor. Me gusta beber *scotch*, vino, etc. Y no creo ser nada extraordinario, no creo tener nada de espécimen raro de la humanidad si reconozco que me gusta el sexo y que también me gusta pensar en el sexo. [...] Leo mucha poesía.

[...]

P. Lo que me interesa es la emoción contenida, experimentada muy, muy profundamente. [...] Uno no puede luchar para convertirse en un Gran Escritor...

[...]

G. ¿Podría hablarnos de su relación con Peter Hall?

⁷ *The caretaker*. Alan Bates también interpretaba el papel de Mick en la versión televisiva de Clive Donner (ver más arriba).

P. Una o dos de mis primeras experiencias con directores de escena teatrales fueron muy, muy difíciles, por no decir imposibles. Encontré a los directores de escena a la defensiva, hasta el punto de que mi presencia en el teatro era para ellos una molestia. Poco menos que tenía que levantar el dedo para tener derecho a hablar. Y hasta me encontré en la situación, todavía peor, de tener que evitarlos para encontrarme con los actores y hablar en secreto con ellos. Y la primera vez que trabajé con Peter Hall, de entrada me invitó a codirigir la función con él. Era *The Collection*. Estableció inmediatamente una atmósfera de sinceridad total, de franqueza, en todos los sentidos. Está completamente desprovisto de cualquier tipo de resistencia o de incertidumbre en su trabajo. Por eso permite a todos los que trabajan con él —a los actores, y desde luego al autor— que digan lo que tengan que decir, que aporten su contribución y que muestren abiertamente sus desacuerdos. No se molesta nunca si le demuestran que estaba equivocado. Yo tampoco, por otra parte. Este ambiente que sabe crear es de una importancia fundamental para una auténtica práctica del trabajo teatral.

[...]

G. ¿Cómo elige usted sus películas? ¿O son ellas las que le eligen a usted?

P. Me las proponen.

G. No logro verlo tranquilamente sentado leyendo *The Servant* o *Accident*, ni siquiera *The Go-between* y diciendo de repente: «Tengo que hacer esta película cueste lo que cueste...».

P. Fue siempre Joe Losey el que me dio a leer esos libros. Pero, naturalmente, me han propuesto hacer muchas otras cosas, y las he rechazado. Esas películas son ocasiones bastante raras. Las elegí porque pensaba que había ahí un destello.

G. ¿No será que las películas le permiten escapar de un cierto aspecto de usted mismo? Las atmósferas son diferentes de las de sus piezas, ¿no?

P. Tal vez tenga razón. A decir verdad, nunca lo había pensado.

G. *Accident* y *The Go-between* tratan del tiempo, como sus dos últimas piezas. ¿Hay tal vez una relación? ¿El pasado tiene más posibilidad de convertirse en una preocupación artística?

P. ¡Ah, sí! Creo ser más consciente de una forma de eternidad presente en la existencia.

G. ¿Es la edad?

P. Tal vez, tal vez. Es verdad que siento cada vez más que el pasado no es pasado, que nunca fue pasado. Es presente.

G. ¿Y qué es el futuro?

P. Sé que el futuro será simplemente igual. No terminará nunca. Todos esos estados los lleva uno en sí mismo hasta el final.

G. ¿Entonces somos siempre la suma de nuestros «cometidos» anteriores?

P. Pero esos «cometidos» anteriores están vivos y presentes. El único momento en el que se puede decir de mí que vivo en el presente es cuando me entrego a una actividad deportiva. Ahí sí que olvido de verdad.

[...]

G. En mi opinión, no solo en las entrevistas, sino en la conversación, y debido a lo que usted es, la gente espera de usted que diga cosas memorables. ¡Debe de ser una coacción terrible!

P. Absolutamente. No veo por qué todo lo que digo tiene que ser en modo alguno interesante. Es el problema de siempre: puesto que eres escritor, se supone que eres una especie de profeta. Y, desde luego, yo no lo soy.

G. La teoría es algo que le resulta hostil.

P. Sin ninguna duda. Por ejemplo, encuentro totalmente ilegibles las «teorías del arte dramático» y ese tipo de cosas.

G. Usted nunca ha redactado introducción alguna a sus piezas.

P. Una pieza tiene que hablar por sí misma. He escrito a directores de escena, cartas muy concretas, creo yo, no teóricas, sobre cómo hacerlo. En especial cuando no puedo estar allí. [...] Por lo demás, ayudar a la gente a comprender no me interesa.

G. Sin embargo, la comunicación cuenta mucho para usted. Usted desea que la gente se conmueva con ese trabajo suyo.

P. Pero eso solo puede suceder con el trabajo mismo. [...] Tengo sentimientos muy mezclados en relación con los públicos. Adoro a algunos de ellos. Desgraciadamente, como actor desarrollado realmente una hostilidad hacia el público en general. Puede parecer infantil, pero tiendo a considerar al público como enemigo. Dicho de otro modo, ¡es culpable hasta que no pruebe su inocencia! Lo que se le pide es un simple acto de concentración, y a eso parece raras veces dispuesto. La mitad del tiempo me pregunto qué hacen allí, por



qué la gente se toma la molestia de ir al teatro. No estoy nada convencido de que la mayor parte de un público determinado esté realmente interesado por el teatro. Pero cuando soy yo el que se encuentra entre el público, le compadezco por tener que soportar los terribles acontecimientos que suceden en escena. A veces, en nuestro mutuo sufrimiento, me siento horriblemente cerca de ellos.

[...]

G. ¿Cuál es su opinión del «teatro de director de escena», en el que el director, mucho más que el autor, fija su impronta en el trabajo dramático? ¿Le choca esto en tanto que autor? ¿Una ha de tener un autor?

P. Todo lo que puedo decirle es mi gusto personal. Tiendo a decir: sí, una función ha de tener un autor. Me explico, soy una persona bastante tradicional. Lo que me interesa en el teatro, en primer lugar, es una pieza escrita por un autor y, desde luego, llevada a un cierto grado de perfección. Y, como director de escena, yo mismo es a eso a lo que soy sensible. El teatro de grupo que he visto, la creación colectiva, me interesa muy, muy raras veces... Admiro de todas maneras cierta compañía inglesa, el Freehold, y aquí [En Estados Unidos] el Open Theatre. Pero lo que aborrezco de veras es el tipo de manifestación en el que se salta sobre el público, el gran eructo unánime de un grupo de gente que no se siente bien en su interior. Considero eso enormemente aburrido... y estúpido. ¿Por qué no se limitan a quedarse entre ellos mismos? Esas cosas son ni más ni menos que una forma de manifestación, de gesticulación, de mascarada, bajo la careta de la solidaridad, de un intento de «gran declaración», algo en lo que nunca creí y que siempre me parece una grosera generalización. [...] En muchas ocasiones pienso que los actores son víctimas de una grave ilusión: la que consiste en creer que ellos mismos, en tanto que personas, tienen algo que darle a los demás, que pueden instruir, que pueden educar a otras personas, que están en situación de ayudar o de aclarar, lo que a mi juicio es una posición bastante equivocada. [...] Es evidente que esa actitud implica una forma de arrogancia.

Octubre de 1989

P. Mi trabajo de antes creo que estaba lleno de gracias y de bromas, pero me parece que la distinción que yo haría entre las piezas de entonces y las piezas de ahora es que me temo que para mí la broma se ha terminado. Ya no comprendo la broma, y ya no sé divertirme. Así que me encuentro escribiendo piezas cada vez más breves, que también son cada vez más duras y más abiertamente despojadas.

G. A Simon Gray parece que le encanta escribir sobre usted. En uno de sus artículos dice: «A Harold le gusta la risa en el teatro, sobre todo cuando la provocan sus propias piezas. El respeto reverencial con el que a veces se acoge a éstas, especialmente en los trabajos tan laboriosos de los departamentos de inglés y de las revistas literarias, debe de ser exasperante para él». ¿Le exaspera, entonces, el respeto reverencial que se manifiesta hacia su obra?

P. En la medida en que llego a detectarlo, sí, me exaspera. Cometí un tremendo error de joven, y nunca me recuperé de él. Puse en mi primera pieza las palabras «una pausa». (Risas.) Estoy de veras convencido de que fue un error fatal, porque la mayor parte de las veces la gente lee e interpreta mis piezas interesándose, obsesionándose por esa famosa «pausa». Para mí, era tan solo un corte natural en la representación, hasta una respiración, podría decirse. (Una pausa.) Pero se convirtió en algo digamos metafísico.

[...]

P. ¿Acaso el teatro influye en este mundo en el que vivimos? La respuesta tendría que ser: muy poquito. Pero ese poquito ya es algo, y respeto el poder de la correspondencia entre teatro y público. Quiero dejar claro que siempre detesté las piezas de propaganda. ¡Me he salido de un montón de funciones así! Pero a pesar de todo tengo la impresión de que en alguna parte un tipo de trabajo que no siga en su estricto sentido el procedimiento narrativo del arte dramático tiene un cometido que cumplir. Ese cometido seguimos sin encontrarlo, y yo trato de encontrarlo.

G. ¿Estaría usted dispuesto algún día a escribir de manera más directa sobre una situación política, por ejemplo, escribir una pieza sobre Nicaragua?

P. No. Mi actuación con respecto a Nicaragua consiste en multiplicar los discursos y en redactar buen número de artículos sobre ese país. Como usted sabe, soy presidente del fondo de apoyo británico a Nicaragua de los escritores, y grito lo más fuerte que puedo. Esa es mi actuación, y así es como entiendo mi cometido de ciudadano tanto en mi país como en el mundo. Pienso que escribir una pieza determinada sobre tal situación no es una cosa que vaya conmigo.

CUADRO I

TEXTOS DE PINTER PUBLICADOS EN ESPAÑA

- *El portero*. Versión de Triño M. Trives. *Primer Acto*, n.º 29-30. 1961.
- *El amante*. *La colección*. Versiones de Luis Escobar. *Primer Acto*, n.º 83. 1967.
- *Retorno al hogar*. Traducción de Luis Escobar. Con textos de F. M. Lorda Aláiz, J. J. López-Ibor y L. López Sancho. Aymá, Voz Imagen. 1970.
- *Viejos tiempos*. Traducción de Álvaro del Amo. Cuadernos para el Diálogo. 1972.
- *La habitación*. *Un ligero malestar*. *Noche de juerga*. *Los enanos*. *Solicitante*. *Paisaje*. *Silencio*. *Noche*. Traducciones de Álvaro del Amo. Cuadernos para el Diálogo. 1976.
- *Qui a casa torna*. Traducción de Joaquim Mallafre. Edicions del Mall. 1986.
- *Terra de ningú*. Traducción de Miquel Berga Baguer y S. Sunyer Bover. Rourich. 1986.
- *Altres Llocs (No man's Land)*. *La traició (Betrayal)*. *L'ultima copa (One for the road)*. Traducciones de Victor Batallé. Edicions 62, El Galliner, 1988.
- *L'habitació*. *El muntaplats*. Traducciones de Manuel de Pedrolo. Edicions 62, col. Els llibres de l'escorpi. 1994.
- *L'amant*. Edicions 62. Traducción de Jordi Malé i Pegueroles. Edicions 62, El Galliner, 1995.
- *Vellos tempos*. *A festa do aniversario*. Traducciones de Manuel F. Vieites. Centro Dramático Galego, 1999. Edicions Xerais de Galicia, 2005.
- *Esquetxos i altres peces*. Traducción de Joaquim Mallafre. Diputación de Barcelona, Institut del Teatre. 2001.

- *Polvo eres*. *Luz de luna*. *Tiempo de fiesta*. *El lenguaje de la montaña*. Traducciones de Carlos Fuentes. Hiru Teatro. 2004.
- *Engany (Betrayal)*. Traducción de Miquel Berga. Arola Editors. 2002 y 2005.
- *La festa d'aniversari*. Traducción de Victor Batallé. Edicions Bromera. 2006.
- *Un ligero malestar*. *La última copa (One for the road)*. Versiones de Juan Vicente Martínez Luciano. Ayuntamiento de Madrid, Teatro Español. 2007.
- *Tornar a casa*. Traducción de Joaquim Mallafre. Arola Editors. 2007.

TEXTOS DE PINTER PUBLICADOS POR EDITORIAL LOSADA EN ARGENTINA (SE DISTRIBUYEN EN ESPAÑA)

- *El cuidador*. *Los enanos*. *La colección*. Traducciones de Laura Thieberger y Lorenzo Quintetos. 2004.
- *El amante*. *Escuela nocturna*. *Sketches de revista*: *Disturbios en la fábrica*, *El Blanco y el Negro*, *La parada del colectivo*, *El último*, *Oferta especial*. Traducciones y prólogo de Rafael Spregelburd. 2005.
- *El muntaplats*. *El invernadero*. *Una noche de juerga*. Traducciones de Rafael Spregelburd. 2006.
- *La fiesta de cumpleaños*. *La habitación*. *Un leve dolor*. *El Blanco y el Negro*. *El examen*. Traducciones de Rafael Spregelburd. 2007.
- *Viejos tiempos*. *Traición*. Traducciones de Rafael Spregelburd. 2007. [Este quinto libro estaba en preparación cuando se cerraba este número de *Las Puertas del Drama*].

ANTOLOGÍAS Y OTROS GÉNEROS

- *Los enanos*. Traducción de John Lyons. Destino. 2005.
- *Els nans*. Traducción de Marta Pera i Cucurell. Columna Edicions. 2006.
- *Veus varies*. Traducción de Jordi Martín Lloret. Edicions Proa. 2006.
- *Essencial*. Traducción de Manuel de Pedrolo. Edicions 62, Les millors obres de la literatura universal, Segle XX. 2006.
- *Poemas*. Versión española: John Lyons. Visor Libros. 2007.

ALGUNAS OBRAS SOBRE PINTER

- FRANCISCO MAESTRE: *Aproximación oupenskiana a la obra teatral temprana de Harold Pinter*. Ed. Francisco Maestre Montahud. 1985.
- MIRIEA ARAGAY SASTRE: *Estudi llenguatge en producció teatral de Harold Pinter*. Universidad de Barcelona. 1992.
- MARIA JIMÉNEZ FORTEA: *Harold Pinter, entre la convenció y el absurdo cotidiano*. Universidad de Barcelona (recurso electrónico). 2004.

CUADRO II. HAROLD PINTER: TÍTULOS

OBRAS TEATRALES

- The Room* (1957). *La habitación*.
- The Birthday Party* (1957). *La fiesta de cumpleaños*.
- The Dumb Waiter* (1957). *El muntaplats*.
- A Slight Ache* (1958). *Un ligero malestar* o *Un ligero dolor*.
- The Hothouse* (1958). *El invernadero*.
- The Caretaker* (1959). *El portero* o *El cuidador*.
- A Night Out* (1959). *Una noche de juerga*.
- Night School* (1960). *Escuela nocturna*.
- The Dwarfs* (1960). *Los enanos*.
- The Collection* (1961). *La colección*.
- The Lover* (1962). *El amante*.
- Tea Party* (1964). *Tea Party*.
- The Homecoming* (1964). *Retorno al hogar*.
- The Basement* (1966).
- Landscape* (1967). *Paisaje*.
- Silence* (1968). *Silencio*.

- Old Times* (1970). *Viejos tiempos*.
- Monologue* (1972).
- No Man's Land* (1974). *Tierra de nadie*.
- Betrayal* (1978). *Traición*.
- Family Voices* (1980).
- Other Places* (1982).
- A Kind of Alaska* (1982).
- Victoria Station* (1982).
- One For The Road* (1984). *La última copa*.
- Mountain Language* (1988). *El lenguaje de la montaña*.
- The New World Order* (1991).
- Party Time* (1991). *Tiempo de fiesta*.
- Moonlight* (1993). *Luz de luna*.
- Ashes to Ashes* (1996). *Polvo eres*.
- Celebration* (1999).
- Remembrance of Things Past* (2000).

SKETCHES

- The Black and White* (1959).
- Trouble in the Works* (1959).
- Last to Go* (1959).
- Request Stop* (1959).
- Special Offer* (1959).
- That's Your Trouble* (1959).
- That's All* (1959).
- Interview* (1959).
- Applicant* (1959).
- Dialogue Three* (1959).
- Night* (1969).
- Precisely* (1983).
- Press Conference* (2002).

Teatro:

La habitación de Fernando Alguacil

El ascensor de Salvador Enríquez

Selena de José Ignacio Morenodávila

Pilar Jódar

Teatro: *La habitación,*
El ascensor, Selena

de
Fernando Alguacil,
Salvador Enríquez,
José Ignacio
Morenodávila Angulo

Editorial
Asociación Cultural
Corral del Carbón,
Granada, 2007

Este volumen nos presenta tres acciones que tienen en común el tema de la esperanza —como afirma Andrés Molinari, quien titula el prólogo de este libro así: «La esperanza en tres actos»—, situada en tres momentos diferentes: en los años 60, *La habitación*; en el presente, *El ascensor*; y fuera del tiempo cronológico, en «la era atemporal», *Selena*.

En *La habitación* vive una familia compuesta por un matrimonio, con sus dos hijos y la madre de ella; es un espacio vital tan pequeño que solo ocupa un tercio del espacio escénico, que completan el corredor de la casa de vecinos al que pertenece la habitación y la calle. La cotidianidad de la habitación está tejida por los problemas amorosos de la hija, la resignación de este matrimonio que nunca pueden dormir juntos porque él trabaja como sereno, la vocación solitaria del hijo por las Letras, la vejez de la abuela y los maltratos que sufre su vecina. Sin embargo, su auténtico problema es la insostenible convivencia en un espacio tan reducido y la imposibilidad de acceder a otro piso. A nadie se le escapará su evidente vinculación con la situación actual, aunque esta obra obtuvo, en 1960, el premio de teatro *Pedro A. de Alarcón*.

Destacaría el mimo con el que Alguacil trata a sus personajes para que nos sintamos identificados con los amores y desamores de Trini, con la lucha solitaria de Javier por defender su vocación, con el desamparo de Pilar ante su vejez y con las agresiones que sufre Adelaida de su propio marido.

Me interesa el tratamiento de la vocación literaria de Javier por el contraste que aporta al tono realista de esta obra. Frente a los diferentes problemas que soportan estas dos familias se abre una acción estática. Es una

acción que requiere un tiempo, porque Javier evita salir con sus amigos por estudiar, por leer; pero también requiere un espacio, que es lo que Javier reivindica y necesita, porque tiene que compartirlo con su madre y su hermana, mientras estas realizan las tareas domésticas. Sorprende que a un chico de una familia humilde de los sesenta se le haya permitido estudiar en lugar de trabajar. A Javier se le ha dado la oportunidad de estudiar con la esperanza de que ejerciera, en un futuro, alguna profesión *productiva*; sin embargo, él ha descubierto la satisfacción individual que produce la actividad intelectual: «Lo primero el comer, el vivir, el cuerpo. Y el alma, ¡que la parta un rayo! Los gustos no cuentan, la satisfacción de haber conseguido hacer lo que uno quiere, tampoco». Javier se encuentra con la oposición de sus amigos, Jorge y Manolo, y de su padre, Salvador; de ahí su extrema reacción: «¡Que produzca, que produzca! No me decís otra cosa, hablas como ellos. Pero Dios permitirá que un día venga y os diga: «¡Tened, tened dinero, y un coche, y una casa, todo, todo lo he ganado con esa inutilidad que es la filosofía, el teatro la...! (*Se echa a llorar y sale de escena.*)». Este rechazo social a la improductividad de una vida dedicada a las letras es tan actual como la problemática de la búsqueda de una vivienda adecuada, que sería el tema central de esta obra.

La situación de la necesidad de espacio se hace evidente con la boda de Trini y Manolo: uno más, por tanto, viviendo en la habitación. Parece que todo está a su favor para que les concedan una nueva vivienda; no obstante, la habitación seguirá adherida a ellos como un lastre que les impedirá avanzar: «Haremos otra solicitud, pero algo

me dice que estamos ligados estrechamente a la habitación».

Del mismo modo, *El ascensor* habla de esta desesperanza cíclica. El protagonista cambia su traje y su profesión, asciende de ascensorista a director, pero vemos que su vida seguirá transcurriendo en ese metro cuadrado que sube y baja eternamente.

Durante una noche en la que, accidentalmente, un grupo de personas se han quedado encerradas en unos grandes almacenes, el Ascensorista juega a ser el Director, animado por un par de jóvenes que pretenden, así, aprovechar esa noche haciendo lo que normalmente no se debe hacer. Pero esta ficción acaba suplantando a la realidad y el Ascensorista se reincorpora a su trabajo por la mañana, una vez abiertas las puertas, convertido en Director.

El espacio que se crea con el encierro es de la misma naturaleza que el espacio escénico: los personajes se encuentran en un lugar cerrado, neutro, vacío de significado —porque unos grandes almacenes cerrados no significan nada—. Esto es percibido así por el personaje de Un Joven; grita: «¡Vamos a empezar la gran comedia!», cuando comienza a disfrazar al Ascensorista de Director. De la misma forma, la joven nombra y crea este espacio de interpretación: «Hoy vamos a soñar, vamos a intentar ser felices, vamos a poner en marcha la máquina de lo imposible». El nuevo Director acude a ofrecer explicaciones al resto de los personajes allí encerrados y estos se quejan de la situación ante este personaje que parece ser el responsable del accidente.

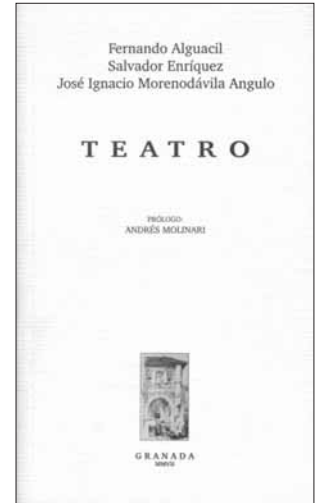
La situación del encierro es un espacio vacío que se encuentra a la espera de que lo llenen los personajes con sus acciones, que, ya teatralizadas, adquirirán un significado absoluto. Por ello, los personajes exageran la situación: «Una Joven: ¿No se da cuenta de que el tiempo no pasa, sino que vuela y nos hacemos viejos en unas horas [...] Por eso hay que pedir para hoy lo de mañana, por eso hay que exigir...». Las palabras pronunciadas en ese lugar atemporal y sin función alguna adquieren una dimensión exagerada respecto de la situación real de un accidente transitorio. Igualmente, la descontextualización de las palabras del Ascensorista provocan ironía cuando proclama:

«Si en lugar de ser pocos, y encima desunidos, fuéramos muchos y de común acuerdo... ¡hasta seríamos capaces de echar abajo esas puertas que nos obsesionan!».

El Ascensorista actuando de Director, el *papel dentro del papel*, pone en evidencia la verdadera personalidad de los encerrados, quienes se pueden identificar con arquetipos sociales: los jóvenes impacientes, el ejecutivo agresivo, el trabajador resignado, los compradores compulsivos y la mujer, esposa fiel.

Los personajes se sienten libres dentro de ese universo ficticio desde el que pueden mirar con distancia su vida. Paradójicamente, están encerrados, pero pueden observar de forma crítica su vida real, que, de hecho, es un auténtico encierro. El encierro también funciona como una catarsis para el Ascensorista, y así se lo revela a Una Mujer: «Ascensorista: Usted, como otros muchos, se siente a diario atada por la gente que la rodea..., por los convencionalismos familiares, por las costumbres anticuadas y represivas, por un mundo con el que no están de acuerdo pero... que aceptan como mal menor. En cambio, esta noche... ¡todo es diferente! No se siente controlada, ni tiene que poner la mesa, no va a fregar los platos, no tiene que sonreír sin gana, no...». Sin embargo, nuestro protagonista atisba el peligro de sacar a la luz la verdad: «Estamos entrando, inconscientemente, en nuestro propio cerebro y... eso produce amargura; conocerse bien llega a quitar la sonrisa, puede hacer que perdamos el sueño».

Pero la desesperanza aparece de nuevo cuando el intercambio de papeles entre Ascensorista y Director acaba siendo tan solo aparente: ambos seguirán compartiendo ascensor: «Ascensorista: [...] pero yo... me he quedado solo... con mis sueños de director. Hasta que otro día alguien, inadvertidamente, toque una palanca, bloquee el ascensor, corte el fluido eléctrico ¡y el mundo parezca diferente! [...] aunque en el fondo todo siga igual... Si lo ponemos patas arriba, ¡vuelve a caer de pie, como estaba!». Del mismo modo, el resto de los personajes que, una vez han visto las puertas abiertas para permitir la entrada a los primeros clientes de la mañana, deciden aprovechar el momento para hacer com-



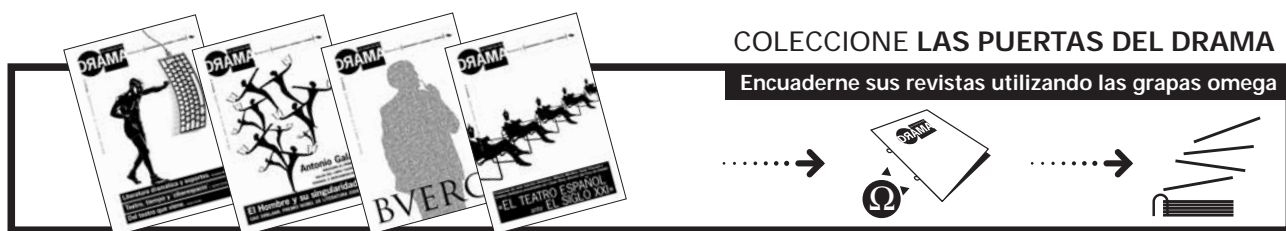
pras, para ir a la cafetería o para volver a su trabajo allí mismo.

Se cierra el volumen con *Selena* y la promesa esperanzadora de una felicidad en un país blanco, frío, nuevo, simbolizado aquí por Rusia. *Selena* es una obra cargada de símbolos que se extraen de su lenguaje poético. Veamos, por ejemplo, la descripción de los elementos que componen el equipaje de Basia: «Basia: Ya está todo, ¿no? Una naranja y una campanilla. Un cinturón, una brújula. Sellos usados, líquido para lenti-llas. Un peine para tallos de margaritas. Mi equipaje está hecho». De este modo, intentar explicar lo percibido por las sugerencias poéticas de este texto es traicionar su intención.

La acción se sitúa en un país y un tiempo imaginarios: «periodo de entreguerras de la era atemporal». Al autor no le importa una localización geográfica en concreto, sino ese contexto de incertidumbre de entreguerras, que es un momento inestable, decadente pero también de esperanza. La esperanza está simbolizada por Selena, la hija desaparecida del matrimonio formado por Clara y Vicente; la esperanza también es Rusia para su hijo, Sergio, y su novia, Basia. Eso les dice Mari, la criada: «Rusia es muy grande ¡Enorme! [...] Rusia es muy blanco, ¡albática! Ya la colorearéis a besos».

Selena es representada como un fantasma que preside la vida de este matrimonio en

permanente guerra, en cuya casa, dice Sergio, no se habla, especialmente los lunes, el día en que Selena murió. Vicente y Clara están desesperanzados desde la muerte de Selena, y Sergio y Basia deciden alejarse de ese hogar para empezar su vida en Rusia, la tierra prometida. El Coronel, el símbolo de la guerra siempre acechante, es el que ha hecho desaparecer a Selena y el que quiere acabar con su fantasma también. El Coronel hace callar con su corneta el sonido del calliope, el instrumento con el que siempre se hace aparecer a Selena. El Coronel quiere matar definitivamente al fantasma de esta, matar la ilusión, la esperanza: «Coronel: ¡Joder! ¿Quiéren volverme loco? ¿Quiéren que les diga definitivamente dónde está Selena? ¡Aquí! (*Señala la frente de Vicente.*) ¡Aquí! (*Señala el pecho de Clara, y luego señala a los otros.*) ¡Selena no existe ni nunca ha existido! ¡Se la han inventado ustedes! (*Se vuelve al público.*) ¡Y ustedes! [...] Podrán salir ustedes de aquí hablando maravillas de Selena o podrán joderla como a una bestia. Son libres. Pero no se engañen a ustedes mismos. Se lo han inventado todo completamente solitos». Y después, dice la acotación, «dispara indiscriminadamente al público». Pero en esta obra, el que muere es el Coronel, que aparece ahorcado en el escenario mientras Sergio y Basia, felices, llegan a Rusia, bajo la vigilancia siempre de Selena, como un ángel, como la esperanza siempre presente. ■





El teatro también se lee

Lector y texto dramático dialogan sobre el asunto

Francisco Castaño

Director del Organismo Autónomo Local de Cultura. Talavera de la Reina

TEXTO DRAMÁTICO:

¿Por qué no esperas, lector,
A ver en el escenario
Lo que estas páginas guardan?
Me hicieron para el teatro
Y encarnarme en los actores
Y actrices por las que hablo
Y gesticulo y me muevo
Y de repente me callo.
(Porque también el silencio
Tiene su significado).
Con sus gestos y sus voces
Que hacen de este simulacro
La rebanada de vida
De la que nos habla el clásico
Entre las cuatro paredes
(En realidad no son cuatro.
Hay una cuarta pared
Que es solo un convenio tácito
Entre quien arriba actúa
Y quien lo recibe abajo)
Que dibujen con las luces
Y las sombras un espacio
Donde voy cobrando vida
Que se consume en el acto:
Esa duración efímera
En la que soy lo que hago.
¿Por qué me acoges, lector,
En el mullido regazo
De tu sillón favorito
Para actuar en tus labios?

LECTOR:

Porque lo que tú contienes
No se diferencia tanto
De lo que contiene un libro
Tradicional de relatos
O poemas. Son palabras
Que se traducen en actos
Y no quiero que otros ojos
Me digan cómo mirarlos.

Porque el teatro leído
Es «un territorio franco»
(Lo dijo Paco Novelty
En este mismo escenario)
Donde darle rienda suelta
A nuestros vicios dramáticos.

Y a mí me gusta pensar
Que después de tantos años
De ver representaciones
De todo tipo y formato
Bien puedo aquí, en mi sillón,
Montar mi propio espectáculo.

Que puedo ponerle el rostro
De ese colega coñazo
Y entrometido, al liante
Por antonomasia: Yago.
O el de aquel adolescente
Amor que acabó en fracaso
(Si hubiera acabado bien
No guardaría el encanto).
Al de la hermosa Julieta,
Que tuvo un final más trágico.

Y si soy infiel al texto,
Lo seré solo en mi daño
Y no el del espectador
Que siente que no ha pagado
Para ver montar en bici
A algún héroe shakesperiano.

Que si hay que cambiar de época,
De sexo o de vestuario,
O el principio o el final,
Seré yo quien haga el cambio
Y no un director cualquiera
A su delirio entregado,
Que yo puedo ser tan bueno
Como el mejor delirando.

Si necesito una pausa
Para pensar, pues la hago,
Y cierro el libro y me quedo
En mi sueño embelesado.
O si prefiero parar
En el momento más álgido
Y volver atrás y ver
Cómo se lió el cotarro,
Si me perdí algún matiz,
Si no alcancé a captar algo
Que explique por qué razón
Pasa lo que está pasando;
Qué fue lo que dijo aquel
Que aquella se lo ha tomado
A la tremenda, o qué fue
Lo que quedó en un amago.
Y si quiero hago comedia
Del episodio más trágico,
Donde morir de amor
Es placer y no trabajo.
O convierto en bailarines
A combatientes bizarros.

Esto no quiere decir
Que para leer teatro
Uno no pueda ceñirse
A lo que viene acotado
Por el autor, y ser fiel
A lo escrito por su mano.
Además, dado el empleo
Que tengo ahora a mi cargo,

Sé que estoy tirando piedras
Contra mi propio tejado,
Si recomiendo leer
En la paz de nuestro cuarto.
Aunque creo que leyendo
Todos salimos ganando,
Porque la lectura lleva
A comparar lo soñado
Con lo que otro imaginó,
Con diferente reparto,
Con un ritmo diferente
Y con otros decorados.
Haber leído los textos
Enriquece el espectáculo,
Ya que al menos son dos modos
De verlo y representarlo
Lo que también hace doble
El gozo si bien miramos.

Leer, mirar, son dos formas
Distintas de hacernos sabios.
Hoy elogio la primera
(Y no solo por encargo),
Porque antes que espectador
(Mi infancia fue un tiempo avaro)
Fui lector, porque los libros
Los tenía más a mano,
Y también porque, quizá,
Además de en el teatro,
Desde siempre me propuse
Hacer de mi capa un sayo.
O dicho de otra manera
(Sin que suene demasiado
Petulante por mi parte):
Que como lector me basto
Para hacer que cobres vida,
Querido texto dramático. ■

El dos de mayo en el Teatro

Jerónimo López Mozo

Los habitantes de Numancia tuvieron en Cervantes su cronista teatral y los de Fuenteovejuna, el suyo, en Lope de Vega. No lo encontraron, en cambio, los vecinos de Madrid que, el dos de mayo de 1808, se levantaron contra el ejército francés. No fue porque su gesta no mereciera ser recreada, pues algunos de los más grandes escritores y artistas lo hicieron. Goya, apenas tuvieron lugar los sucesos, en sus pinturas. Décadas después, Pérez-Galdós en la tercera entrega de *Los episodios nacionales*. Cuando con motivo de la celebración del segundo centenario de aquellos sucesos recibí el encargo de adaptar para la escena esta parte de la novela galdosiana, la curiosidad me empujó a buscar obras teatrales que abordaran el mismo asunto. Mi sorpresa fue grande, pues si bien el rastreo, es verdad que no exhaustivo, dio algún resultado, he de reconocer que este fue magro. No esperaba encontrar obras geniales, pues si existieran serían conocidas de sobra. Por la misma razón, estaba seguro de no dar, entre sus autores, con ninguno famoso. La única excepción era la de Alberti, que, en su *Noche de guerra en el Museo del Prado*, convierte a los milicianos republicanos que participan en la defensa de la capital de España durante la Guerra Civil en descendientes de aquellos madrileños que se enfrentaron en 1808 a las tropas napoleónicas.

Durante la Guerra de la Independencia y los años siguientes se publicaron y representaron no menos de doscientas obras cuyos argumentos tenían que ver con ella. Sus títulos orientan sobre sus contenidos: *El rey de España en Bayona*, *Los patriotas de Aragón*, *La defensa de Valencia*, *La victoria de Bailén*, *Los franceses en la Alcarria*, *La batalla de los Arapiles* y muchos más que completan un largo recorrido bélico por la geografía española. Según quienes las conocen, son textos heroicos de inflamado patriotismo que invitan a odiar a los franceses. Pertenecen a lo que hoy llamamos teatro de circunstancias o, como buena parte del que se escribió durante nuestra contienda civil, de urgencia o de agitación política. Llama la atención que en el censo figuren pocos títulos que aludan a Madrid y a lo que en ella sucedió. Entre ellos: *La arenga del tío Pepe en San Antonio de la Florida* (o *En la puerta de San Vicente*, según otra referencia), de Juan Antonio de Castro, estrenada en 1813; *El dos de mayo de 1808*, drama en tres actos y en verso, de Manuel Santana, Francisco de Paula

Montemar y Ceferino Suárez Brabo, publicada en 1868 y de la que el grupo La Cacharrería, del Ateneo de Madrid, dirigido por Eduardo González, ha ofrecido una lectura dramatizada el pasado 30 de mayo; y *El 2 de mayo de 1808 y muerte heroica de Daoíz y Velarde*, tragedia en tres actos y también en verso, de Francisco de Paula Martí, representada por primera vez en el Coliseo del Príncipe el 9 de julio de 1818 y ahora recuperado el texto por la revista *ADE Teatro*. En nada se diferencian estas obras de las dedicadas a la Guerra de la Independencia. Del propósito de sus autores da buen testimonio el prólogo de la citada en último lugar, en la que Martí asegura haberla escrito para «perpetuar la memoria de la perfidia francesa y el heroico esfuerzo y noble patriotismo de los habitantes de Madrid». Afortunadamente, nadie tuvo en consideración su deseo de que, por ley, se mandará representar la tragedia cada dos de mayo en todos los teatros de España.

Si a lo largo del siglo XIX el repertorio sobre el dos de mayo es escaso, el del XX y lo que llevamos recorrido del presente no le anda a la zaga. Nada he encontrado de interés, ni siquiera con motivo del primer centenario, cuyo comité organizador fue presidido por Pérez Galdós. Junto a los muchos libros publicados, conferencias dictadas y exposiciones, el programa de actos concebido para la celebración del segundo centenario incluye, en el campo de las artes escénicas, *6 goyas 6*, teatro de calle que ha tenido por escenario varias plazas de la capital, en el que han intervenido La Fura dels Baus, Carles Santos y Sol Picó; *Yo lo vi (El dos de mayo de Goya)*, narración musical con proyecciones a modo de ópera virtual, con partitura de Tomás Marco y dirección escénica de Guillermo Heras, representada en el Albéniz; y *Puerta del sol. Un episodio nacional*, espectáculo concebido por Juan Carlos Pérez de la Fuente para ese mismo teatro, de cuyo texto me estoy ocupando cuando escribo estas líneas. Mientras lo redacto, estoy seguro de algo: que ni mi trabajo ni el de los que han creado los otros espectáculos contribuirán a llenar esa laguna tan vacía sobre lo acontecido en Madrid durante los primeros días de aquel mes de mayo. Averiguar los motivos del escaso interés del teatro por tan memorable hecho patrio escapa a la intención de este breve artículo. Aunque, tal vez, merecería la pena intentarlo.

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

