



"Compré una pala
en Ikea para cavar
mi tumba"
(La Carnicería
Teatro).

Otras miradas, otras escenas

La Escuela Navarra de Teatro organizó entre el 28 de abril y el 20 de mayo de 2003, en colaboración con el Teatro Gayarre, el ciclo de conferencias y representaciones teatrales "Otras miradas, otras escenas". Teatro-Antzerki ofrece el contenido de las conferencias que impartieron Patrice Pavis, Carla Matteini y Eduardo Pérez Rasilla. También participaron en el ciclo Paco, de La Zaranda, con "Trayectoria y estilo de La Zaranda" y Nel Diago, con "El teatro de Rodrigo García: más allá de la performance".

¿De dónde viene la puesta en escena y hacia dónde va?

• PATRICE PAVIS. UNIVERSIDAD PARIS VIII •

• TRADUCCIÓN AL CASTELLANO: PATRICE PAVIS, MAITE PASCUAL •

Imágenes de los montajes “Ni sombra de lo que fuimos” (La Zaranda) y “Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba” (La Carnicería Teatro)



ería como preguntar de dónde viene la humanidad y hacia dónde se dirige: vasta pregunta. Limitémonos a observar de dónde provienen el término y la noción y de qué pueden servirnos hoy.

De momento, es suficiente partir de la concepción lo más amplia posible de la puesta en escena, es decir, la manera cómo el teatro se presenta concretamente en una representación realizada para un público determinado. Conviene distinguir el teatro en general y la representación o realización escénica de la obra en un momento dado. El espectáculo, a saber, esta representación en su aspecto visual y como evento; la puesta en escena como ajuste del teatro para una representación con fines espectaculares.

Si queremos saber dónde se encuentra el teatro actualmente, hay que observar cómo la puesta en escena lo pone en práctica. Es conveniente recordar los orígenes de la puesta en escena, pues, si la organización práctica del espectáculo ha existido siempre, la aparición de la figura del director de escena tenemos que situarla en los años 80 del s. XIX y la del término puesta en escena a principios del s. XIX.

Es a partir de 1820 cuando se comienza a hablar de puesta en escena con la acepción que damos hoy a este término. Anteriormente, poner en escena significaba adaptar un texto literario con vista a su representación teatral: la puesta en escena de una novela, por ejemplo, era la adaptación escénica de esta novela (Dort, 1971: 51).

Hacia 1880, la puesta en escena no es tanto el traslado del texto a la escena, como la organización escénica autónoma de la obra teatral. Esto conduce en los años 1910-1930 a la concepción clásica de la puesta en escena, como la de Copeau por ejemplo, concepción que se mantiene hasta las rupturas brechtiana y artaudiana. La puesta en escena se considera como la actividad que consiste en la distribución, en un tiempo y un espacio de actuación dados, de los diferentes elementos de significación escénica de una obra dramática (Copeau, 1955:7).

Recordaremos brevemente las principales etapas de la evolución de la noción de puesta en escena desde los orígenes hasta hoy.

1. El doble origen, naturalista y simbolista, de la puesta en escena, con los naturalistas Emile Zola, André Antoine y con los simbolistas Paul Fort, Lugné-Poe. En el primer caso, la escena supo-

ne reproducir exactamente el ámbito social y el mundo de los objetos; en el segundo caso la escena evoca el mundo de una manera alusiva, concentrada y poética. Esta oposición coincide (parcialmente), con la polaridad del teatro popular (Antoine, Gémier, Dullin) y del Théâtre d' Art (Fort, Lugné--Poe).

2. La reacción antinaturalista y la investigación sobre el espacio: Adolphe Appia y Edward Gordon Craig. Estos teóricos, que están convencidos de la autonomía estética de la escena, buscan los elementos esenciales de la representación: el actor en un espacio iluminado.

3. Las vanguardias rusas (Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Vakhtangov, M. Chejov) basadas en la técnica interior y exterior del actor, se interesan por su formación.

4. Copeau, luego el Cartel (Pitoeff, Dullin, Jouvet, Baty) representan el punto culminante de una reflexión sobre la lectura de los textos así como los comienzos de la “era escenocrática” en la que el director de escena organiza los signos de la manera más rigurosa posible.



5. Con Artaud y Brecht llega el momento de las rupturas. El autor de *El teatro* y su *doble* reclama una escena autónoma que no se interese por el traslado del texto a la representación y hace de la puesta en escena un acontecimiento único: *toda creación viene de la escena*. Una idea que en los años sesenta se prolongará en el arte de la *performance*. En cambio, para el dramaturgo alemán la puesta en escena no tiene valor en sí misma; es únicamente el terreno donde se da una confrontación entre la práctica escénica y la práctica textual (es decir, la lectura crítica del texto). La puesta en escena no tiene sentido más que como arma histórica y política.

6. La democratización y la descentralización teatrales han marcado los años cincuenta y sesenta bajo el patrocinio de Jean Vilar y Jean Louis Barrault. Para el primero *los verdaderos creadores dramáticos de estos últimos treinta años no son los autores sino los directores* (Vilar 1955: 71) lo que no le impide estar a favor de la sobriedad y la austeridad de la representación; para Barrault la escena se reencuentra con el teatro de arte y con una escenografía, a veces, decorativista.

7. La ruptura de 1968 y la reacción de los años setenta coinciden con el fin del auge de la teoría, la muerte proclamada del autor (Barthes, Foucault), la puesta en escena como práctica significativa, como obra abierta o como metatexto (texto escénico dominando sobre el texto dramático). A pesar del ensimismamiento narcisista de la puesta en escena, los artistas americanos que vienen de la *performance* o de la música (Wilson, Cunningham, Foreman, Cage, Glas) sacan la puesta en escena de su aislamiento y la abren a la *performance*.

8. Los años ochenta (1981-1989: de la experiencia socialista francesa a la caída del muro de Berlín) se caracterizan por la diversificación de las prácticas culturales: el slogan *todo es cultural* hace que el teatro de investigación (incluso el teatro en general) pase a ser minoritario.

9. El año crucial, 1989, abre una nueva era, de la que todavía no hemos salido, una era de incertidumbres políticas y artísticas tan numerosas que no valdría la pena hacer ahora un inventario.

A pesar de todo, la puesta en escena sigue siendo la mejor herramienta para evaluar la evolución del teatro: los cambios epistemológicos de la historia y de la teoría de la puesta en escena nos ayudan a observar mejor los movimientos ocultos del arte teatral.

LA EVOLUCIÓN DE LA PUESTA EN ESCENA DE LOS AÑOS NOVENTA

Estos movimientos se explican por dos series de factores, extrateatrales y teatrales, que están a menudo muy ligados y que se separan por una cuestión de claridad.

Los factores extrateatrales

Son los más decisivos pues conciernen a la vida social, a los que los artistas no pueden sustraerse.

Con la desaparición del Welfare state y del estado "cajero", la desaparición (en los expaíses del Este) o la disminución de las subvenciones del estado y de las colectividades, las condiciones de producción han empeorado notablemente.

Los efectos de la globalización y de la privatización de la economía influyen en las posibilidades económicas de la creación (Menger, 2002).

Muchos grupos o artistas independientes desaparecen porque no logran reunir el monto financiero adecuado, ni recibir la subvención que haría viable su proyecto artístico. La necesidad de realizar coproducciones internacionales lleva a una estandarización de los procedimientos estéticos, a una adaptación a criterios sociológicos apremiantes.

La importancia del arte, del tiempo artístico, de la proporción del teatro en la actividad artística evoluciona considerablemente. Por un lado, el teatro es reconocido por las autoridades, por la escuela y se utiliza para tratar, e incluso arreglar, conflictos sociales o culturales; por otro lado, está enormemente estandarizado, reservado a los creadores ya reconocidos por la institución, lo que limita las iniciativas y las creaciones que van contra corriente.

Con la desaparición del *Welfare State* y del estado *cajero*, la desaparición (en los ex-países del Este) o la disminución de las subvenciones del estado y de las colectividades, las condiciones de producción han empeorado notablemente. La amenaza de suprimir el régimen laboral especial de artistas, en el caso de Francia (los trabajadores ocasionales del espectáculo *les intermittents*), repercute sobre las condiciones de supervivencia de la mayor parte de las estructuras teatrales.

Esto significa para muchos artistas el fin de la ilusión de que el teatro puede cambiar la sociedad e incluso la vida. El único valor que le queda al teatro es la búsqueda individualista o hedonista.

Todo esto contribuye también a modificar las expectativas del público: son menos exigentes, menos políticas, más resignadas y mediocres. No existe ya un público homogéneo y unánime, sino públicos muy fragmentados y separados de aficionados de todo tipo: cada grupo sólo se interesa por un tipo muy específico de espectáculo, sin percibir el conjunto de la escena artística. La sociedad que sólo quiere divertirse se acomoda muy bien a la tendencia al hobby especializado para todos estos mini públicos de aficionados.

Los factores teatrales

Los factores directamente ligados a la creación escénica son también muy importantes aunque menos espectaculares que las modificaciones de la vida socio-económica.

A lo largo de los diez o quince últimos años, la escritura dramática se ha renovado profundamente y la puesta en escena ha debido inventar nuevas fórmulas de actuación, más simples y más sofisticadas al mismo tiempo (Pavis, 2002). Este fenómeno de cambio de la escena y de la actuación bajo el efecto de una revolución de la escritura no es sin embargo una novedad. Antoine Vitez considera que esto es una ley de la evolución del teatro desde Claudel y Tchéjov: *nadie sabía representar a Claudel al principio, ni a Tchéjov, pero el tener que representar lo imposible transforma la escena y la actuación; por*

eso el poeta dramático se encuentra en el origen de los cambios formales del teatro; su soledad, su inexperiencia, incluso su irresponsabilidad, nos resultan inestimables. ¿Qué tenemos que hacer con autores experimentados que prevén los efectos de iluminación y la pendiente del escenario? El poeta no sabe nada, no prevé nada, los artistas deben actuar (Vitez).

La multiplicación de las experiencias de escritura ha renovado la manera de actuar, sobre todo en las puestas en escena que ya no están fragmentadas sino que son auténticas miniaturas, centradas en el actor dirigido con rigor, a pesar de una falta de cuidado escenográfico o decorativista. La escritura, a menudo enigmática, no se explica a través de la puesta en escena pero se comprende mejor cuando la práctica escénica encuentra una forma coherente de ejecutar el texto.

Así se ha aprendido a interpretar a Koltès o a Vinaver y a todos los autores cuya escritura no describe ni prescribe un modo de actuar determinado. Hay que considerar que la interpretación del actor cuenta con una rica experiencia desde Stanislavski hasta Grotowski y con una amplia paleta de estilos. Estos estilos de interpretación son dominados por los directores, como tantos códigos y maneras de "abrir" el texto dramático, cualquiera que sea el tipo de texto o la época representada.

Al contrario, la investigación sobre el espacio y la relación escena-sala no parece, después de los años sesenta a ochenta, haber conocido nuevos desarrollos como si la mayor parte de las posibilidades espaciales estuvieran ya experimentadas y agotadas. La puesta en escena reencuentra la misma fórmula frontal de antes e incluso la vieja pero siempre válida escena a la italiana.

Lo que cambia a lo largo de la historia de la puesta en escena, es, en el fondo,

la idea que tenemos y las herramientas teóricas que pueden servir a esta concepción.

Desde sus inicios (1880) hasta su apogeo clásico (hacia 1950), la puesta en escena es ante todo una noción histórica y filológica que sirve para trasladar el sentido del texto a la escena. Cuando en los años sesenta y setenta la puesta en escena se convierte en un texto espectacular o un metatexto, en resumen, en una herramienta semiológica, tiende a cerrarse sobre ella misma y a funcionar como en una burbuja. Únicamente con la llegada de las experiencias americanas de la performance, en los años ochenta, se abrirá a otras prácticas artísticas y culturales y adquirirá una dimensión antropológica e incluso culturalista, lo que le exige un conocimiento de todas las ciencias sociales y sobre todo de la antropología de las Performances Studies para desarrollar una teoría explicativa. La puesta en escena, en este momento y sobre todo en los años noventa, no se basa en una teoría dominante, como el estructuralismo, la semiología, el marxismo o el psicoanálisis, sino que propone un eclecticismo y un escepticismo a

veces, bautizado como postmodernismo, postestructuralismo o postdramático (Lehmann, 2002).

Todavía hoy, en 2003, se nota entre muchos artistas y teóricos, una cierta tendencia a desconfiar de la teoría de la puesta en escena, de los programas de enseñanza, de toda reflexión post o perisocialista y de toda aproximación sociológica. Otro tipo de teoría está, sin embargo, a punto de nacer: no se trata de la teoría de los genéticos describiendo paso a paso la fabricación del espectáculo, sino la de los pragmáticos que proponen una práctica de la escena, que se va teorizando y modificando inmediatamente en función de las observaciones en el propio terreno.

Razones de esta evolución

Si resulta tan difícil construir la teoría como la historia de la puesta en escena reciente, es también porque no termina nunca de evolucionar. Es lo que se observa al examinar la división del trabajo, la estandarización y el confinamiento del teatro en un gueto.

La nueva división del trabajo proviene del cambio del contexto sociocultural, al menos en el caso de los Centros Dramáticos y los Teatros Nacionales. En efecto, la creación teatral necesita nuevas especializaciones, por ejemplo: ingeniero de sonido, especialista en iluminación asistida por ordenador o especialista de imagen o video (en directo o grabada). Estas especializaciones altamente técnicas se imponen al director de escena que no las domina, pero se siente obligado a integrar las proezas tecnológicas en su creación.

Aparecen constantemente nuevos perfiles profesionales. Colaboradores ocasionales son contratados para tareas precisas, no solamente complejas técnicamente sino que tienen en el mercado actual una visibilidad, por ejemplo para la luz, el sonido, la coreografía. Estas colaboraciones dan a la puesta en escena una u otra etiqueta, como si fuera la firma de moda en ese momento, como si se tratara de una nota adhesiva que no siempre se integra en el conjunto de la representación.

La estandarización de los grandes modelos de puesta en escena es también una consecuencia de esta nueva división del trabajo, estandarización que resulta de un *double-bind*, es decir, de una doble obligación: por un lado hay una exigencia de originalidad artística a cualquier precio; hay que crear algo inédito y estupendo; por otro lado, las creaciones deben responder a las normas de mini grupos de aficionados atraídos por un único estilo de espectáculo. De ahí la estandarización, el formateo de la demanda dentro de estos públicos muy separados. La lista de modelos es infinita y enorme el abanico de posibilidades entre la representación del



gran espectáculo (el de Robert Hossein, de su *Théâtre comme au cinema*) y el *one-(wo) man-show* del festival off de Avignon. Incluso las producciones fuera del circuito comercial -el teatro universitario, por ejemplo- tienen sus tópicos y sus tics; la vanguardia o lo que queda de ella, nos emociona a veces con sus referencias obligadas a la liberación de formas y costumbres. El aumento del número y de los tipos de puestas en escena (a pesar de la disminución global del público) acentúa la particularidad y la especificidad de las normas y la dificultad, tanto para los artistas como para los críticos, de pasar de un género a otro.

De ahí surge un confinamiento en un gueto teatral o, para ser más positivo —una autonomización— de las prácticas escénicas, como si el teatro se hubiera roto en mil pedazos y la puesta en escena debiera arreglar todos los casos particulares recomponiendo el puzzle del espejo roto. Ya se trate de la gran máquina espectacular donde todas las profesiones están presentes sin ninguna coordinación o del monólogo del contador de cuentos en Avignon off, en el que la misma persona se ocupa de todo, el teatro pierde su alma ya que deja de ser un arte colectivo.

A este repliegue del teatro en las mil formas de su existencia nueva se añade el confinamiento en gueto del teatro frente a las otras artes. A diferencia de los años setenta en que, gracias a la apertura del festival de otoño al medio artístico americano, se mezclaba alegremente pintura, artes plásticas, danza, performance y teatro, los últimos veinte años del s. XX no se franquean muy a menudo las fronteras entre las artes. A pesar de este purismo, algunos artistas no dudan en estos últimos años a la hora de pasarse de la raya; Jacques Rebotier músico y poeta, crea espectáculos mezclando los principios de artes diversas. Aprender un arte con las herramientas de otro estimula la creatividad. Cada arte es fractal y remite a los otros (Rebotier, 2002: 71). Valère Novarina confronta su pintura y su creación poética dentro del evento teatral. François Lazaro construye títeres de tamaño humano que manipulan actores utilizando textos contemporáneos (Lemahieu). Alain Lecucq plantea un *Théâtre de papier* en el que el relato de un novelista (Mohamed Kacimi) se dobla a las sutilidades de la manipulación de planos, de objetos y del cuerpo del actor -narrador- contador de cuentos. La danza-teatro (Maguy Marin, Pina Bausch), las artes de calle, el circo teatralizado ofrecen otras posibilidades para que el teatro se abra al arte contemporáneo.

LAS VACILACIONES ACTUALES DE LA PUESTA EN ESCENA

A pesar de la especialización, la estandarización, incluso el confinamiento en el gusto del teatro en este comienzo de milenio, parece que la puesta en escena vacila entre varias conductas, negándose, por así decir, a elegir entre lo antiguo y lo nuevo. Este estado de crisis, esta impresión de inmovilidad dura, por lo demás desde hace más de un decenio. Las vacilaciones son la marca de una época de tensiones y de tendencias opuestas.

La crisis — si hay una crisis— no es la de la escritura dramática, profundamente renovada desde hace una veintena de años con Vinaver y Koltès; sería más bien la crisis del teatro como institución que no se atreve a dejar caer completamente esta amante ruinosa que es el teatro subvencionado que no existe más que gracias a los trabajadores ocasionales y otros explotados crónicos. Se trata ante todo de la crisis estructural de la puesta en escena considerada como un arreglo problemático y también ruinoso, del vínculo entre las obras y el público a la vez bulímico y desgastado. La puesta en escena, en suma, es considerada responsable de la dificultad del teatro para llegarnos. Se la compara, no sin malicia, con “este pulpo repugnante que impone su tono grisáceo sobre toda la Francia y que, además, ofrece siempre el mismo aburrimiento de espectáculo” (Regnault, 2002:73).

Este aburrimiento es lo que hace, en efecto, vacilar a numerosos de nuestros ciudadanos a la hora de entrar en los teatros. Así pues conviene, antes de exponer las nuevas funciones de la puesta en escena (reparación y reconstrucción), pararse un instante sobre algunas de las vacilaciones y bloqueos de la puesta en escena actual, al menos en Francia.

1º. La particularidad de la fidelidad

Durante mucho tiempo se ha hablado de la relación del texto y de su puesta en escena en términos de fidelidad o traición— como si se pudiera, en este caso, juzgar claramente si la escena sirve al texto o se sirve de él— para retomar el viejo juego de palabras de Vilar). Se creía que esta cuestión se había resuelto y que este debate estaba cerrado desde los años setenta, los de la semiología. Se creía que se había demostrado que toda puesta en escena interviene en el texto, que ella lo creaba

dándole sentido. Sin embargo hoy, encontramos este mismo debate y algunos teóricos y algunos críticos continúan oponiendo una fidelidad a la obra con una utilización libre, postmoderna de los textos, un respeto filológico con una relación postmoderna, o Punky de la cultura (Castor, in Thibaudat: 1998, 6). Resulta, muy delicado, verdaderamente, tomar todo en cuenta. Por un lado, se proclama que el texto está en la representación en el mismo plano que los sistemas no verbales y que no tiene ninguna autoridad sobre ellos; por otro lado, se declara ahora el retorno del sujeto y del autor que vuelven a sentirse, por así decir, propietarios de su texto. Hemos olvidado simplemente que hay que examinar qué mecanismo de lectura selecciona y maneja la puesta en escena y qué consecuencias tiene esto sobre lo que podemos entender del texto.

2º. El fetichismo del fragmento

La puesta en escena de los años setenta y ochenta estaba fascinada por los textos no dramáticos a menudo fragmentarios, reagrupados sin miramientos en un amplio collage (más que montaje). Esta fascinación ha caído un poco, por cansancio o por voluntad de reencontrar formas más orgánicas, verdaderas obras

La puesta en escena de los años setenta y ochenta estaba fascinada por los textos no dramáticos a menudo fragmentarios, mezclados sin miramientos en un amplio collage (más que montaje). Esta fascinación ha caído un poco, por cansancio o por voluntad de reencontrar formas más orgánicas, verdaderas obras “neo dramáticas”



“neo dramáticas”, por ejemplo en Y. Reza, E.M. Schmitt o J. C. Grumberg. Además, el trabajo sobre los detalles, los fragmentos, las rupturas ya no es un problema, desde que con Grotowski, Barba o Wilson, los actores son capaces de reconstruir una organicidad.

3º. El trabajo sobre la lengua (el idioma)

Ya sea fragmentado u orgánico, el texto reencuentra, después de los expresivos años sesenta y setenta, marcados más por el grito, el aliento y la expresión corporal, su valor musical, plástico, a veces casi declamatorio y teatral.

Como consecuencia de la práctica y de la enseñanza de Antoine Vitez, la escena ha vuelto a ser un lugar donde la nación (o al menos los actores) pueden trabajar, mantener y enriquecer la lengua en su dimensión casi caligráfica y formal. La escena sirve también para trabajar la lengua francesa en un laboratorio donde se experimenta con las entonaciones, los acentos y la retórica de ayer y de hoy. Stephane Braunschweig, Robert Cantarella, Christian Schiaretti, Alain Ollivier (todos antiguos alumnos de Vitez), exigen a sus actores una dicción sostenida, que puede incluso parecer ligeramente afectada, pero que se esfuerza en reproducir la partitura vocal y física lo más precisamente posible. Algunos testimonios:

Allain Ollivier : La cuestión con la que están ligadas todas las otras es pues la de lo que se pronuncia, se oye y se actúa sobre los escenarios de nuestro teatro. Se trata de saber qué es lo que tiene que hacer la lengua y qué no hace en el escenario del teatro. (In: Thibaudat, 1998: 79).

Georges Lavaudant: Todo lo que no trabaja la lengua, todo lo que no es trabajado por la lengua no da en el blanco. (In:Thibaudat 1998: 62).

Esta atención a la corrección de la lengua es también sintomático de la voluntad del teatro de continuar testimoniando por la palabra:

Patrick Bigel: En el teatro todo comienza cuando el mensajero, portador de una grave noticia se pone a balbucear, aturdo por la importancia de su misión. En este instante surge una verdad muy fuerte en la obstinación con que quiere, a pesar de todo, ejercer su función. (Revue d'esthétique, 1994 :133).

4º. La herencia textual

El texto es pues un valor seguro y estable, pero no en virtud de una pretendida fidelidad al sentido o a la tradición de la interpretación. Si hay alguna tradición, es más bien la de la declamación clásica francesa, la de la retórica vocal y gestual. Esta es la razón por la que la puesta en escena francesa tiene dificultad para abrirse a otra tradición, la del teatro preformativo, más visual o más tecnológico, como lo pueden practicar Robert Lepage, Elisabeth Le Comte, Robert Wilson o Peter Sellars. (Féral II, 1998: 18).

El teatro de la performance o el de la deconstrucción, aunque bien acogido en los años setenta y ochenta, no se ha enraizado nunca en este país demasiado clásico. Todo lo más a lo que

ha llegado es a rebasar, por la ironía y la utilización de la cita, a las vanguardias de los años veinte y treinta. Este intermedio postmoderno ha utilizado las vanguardias históricas pero sólo para criticar su radicalidad, su originalidad, autenticidad e innovación. Ha realizado pocas producciones deconstruccionistas porque la deconstrucción de un Derrida o de un Lyotard no ha vuelto de su gira por los estados Unidos para crear una estética o un movimiento francés (o europeo). Se nota entre los directores de escena más proclives al desmontaje postmoderno, un cierto agotamiento frente a la deconstrucción, así para Thomas Ostermeier: “la deconstrucción, que comenzó hace ocho o diez años, ya ha terminado. Ahora hay que trabajar con autores que están buscando un nuevo *esthétisme*” (1999: 240). De hecho, la influencia de la estética postmoderna sólo se nota en la mezcla de los géneros y de los estilos, en la museificación de las prácticas espectaculares. Incluso el espectador actual sucumbe a la museificación de todos los espectáculos que ha visto, conservándolos en su memoria, clasificándolos, entregándolos a colecciones particulares, sin saber claramente con qué fin guarda estas huellas.

5º. El impasse del teatro intercultural

La vuelta del texto y el cuidado que se ha puesto en su pronunciación explican sin duda el relativo desinterés por el teatro intercultural, juzgado a la vez como demasiado ingenuo y condenado por los puristas y fundamentalistas. Sin ninguna duda, el teatro es uno de los últimos reductos donde los artistas pueden buscar inspiración, libremente, en diversas fuentes culturales, sin preocuparse de lo políticamente correcto, al menos por el momento. Sin embargo, el moralismo y el fundamentalismo acechan también a los artistas más liberados y también a los teóricos postmodernos que rechazan las identidades étnicas o religiosas. Brook en los años ochenta con su Mahabharata buscaba una esencia humana, más allá de los particularismos étnicos, hecho que le trajo críticas al mismo tiempo de los fundamentalistas y de los intelectuales de la buena (y correcta) conciencia. Mnouchkine, también en su última creación (*Le dernier caravansérail*, *Odysées 2003*) no se ha interesado en la imitación de formas teatrales asiáticas, sino más bien en la cuestión étnica tomada a partir de las relaciones de fuerza socioeconómicas y políticas (*l'Indiade*, Sihanouk).

6°. Desconfianza frente a los maestros

Una vacilación similar caracteriza a los directores de escena de la joven generación (de treinta a cuarenta años) frente a sus predecesores. Hace un siglo (veinte años) que los grandes maestros (Barthes, Levi-Strauss, Foucault, Lacan o Althusser) no son consultados sistemáticamente para preparar un análisis dramático o una puesta en escena. Así mismo, las referencias obligadas a San Artaud o al camarada Brecht son cada vez más raras y más irónicas que reverentes. Ya ningún laboratorio de investigación se esfuerza en aislar un sistema de interpretación o un método de puesta en escena aplicable a todo tipo de texto o de producción: ni vilarismo, ni planchonismo, ni vitezismo, ni narrismo, ni marsillachismo etc. Las últimas grandes figuras emblemáticas de la escena— Kantor, Grotowski, Strehler, Blin— han desaparecido y no han sido reemplazados. Los supervivientes les resultan indiferentes: Planchon apenas es imitado y ninguno de los jóvenes directores se atreven a ir tan lejos en la propuesta de la interpretación lenta como Claude Régy (nacido en 1923), nuestra excepción cultural y nuestro enérgico bisabuelo. Así mismo Wilson, a menudo citado y tan admirado desde hace treinta años, resulta inimitable: como un nuevo libro de Derrida, toda nueva puesta en escena de Wilson es irrefutable: exige otra creación y desplaza el problema....

La nueva generación de directores de escena en torno a los 40 años prefiere los abuelos a los padres. Rechaza a los recientes maestros (Los Chéreau, Vincent, Lavaudant, Françon) y se confiesa fascinada por los maestros antiguos (Los Copeau, Jouvet, Vilar y Régy). Aunque provienen de la institución, estando a la cabeza, jóvenes todavía, de los centros Dramáticos Nacionales, les Nordey, Schiarette, Demarcy-Mota, Vignier o Py, desconfían del modo de producción de los teatros subvencionados y de sus grandes ancestros planteándose si deben dejarlos para reunirse con los ocupas.

7°. Los nuevos lugares

Pocos experimentos teatrales de ocupas, pocas fábricas abandonadas rehabilitadas para las necesidades de la causa. Una excepción puede ser (al menos en la región de París): "gare au Théâtre" un grupo instalado en una antigua estación de trenes de mercancías en Vitry, donde se presentan jóvenes autores y directores de escena con cortos espectáculos que utilizan de la mejor manera posible la arquitectura encontrada. O bien, en Provincias, en Audicourt donde le Théâtre de l'Unité de Jacques Livchine y de Hervée de Lafond, después de la experiencia del Centro Nacional de la broma de Montbéliard, ha encontrado una nueva base para sus intervenciones.

Solamente algunos artistas, como Christian Benedetti y Jérôme Hankins en Alfortville, para sus puestas en escena de Edward Bond, han transformado lugares que originariamente no estaban previstos para el teatro, convencidos de que cuando se trabaja en estos nuevos espacios, es allí cuando las escrituras pueden desplegarse verdaderamente (2002 : 93) Estas tentativas, desgraciadamente poco convincentes

por el amateurismo de los actores-escolares (en *Les Enfants*), quedan aisladas de la misma manera como los *site-specific performances* y las representaciones creadas en función de un espacio dado que genera la escritura y la concepción de la interpretación.

8°. La política cultural

Cada vez más, la creación —ya se abra a corrientes nuevas o quede anclada en su tradición— ve su misma existencia sometida a las leyes del mercado, pues, desde el momento en que el teatro depende de una subvención para vivir, depende de las leyes del mercado y de las condiciones económicas del momento. Las Instituciones Teatrales de las que los artistas no se pueden librar, constituyen una enorme bolsa de talentos con cotización y cuantificación del valor comercial de los artistas. Las instituciones hacen previsiones a partir de las perspectivas de las carreras de los artistas, se dedican a un *espionaje industrial* para descubrir nuevos talentos (crisis aguda de obsesión por la juventud) y darles un puesto allí donde su poder de fuego (y de auto bombo) sea el más grande posible. Constituyen un hit-parade muy estratificado y jerarquizado de los talentos disponibles. Ellas se arriesgarían tal vez por el siguiente palmarés:

Los fuera de serie: Chéreau, Régy, Wilson, Mnouchkine, Brook.

Los valores seguros: Lassalle, Nichet, Martinelli, Sobel.

Los jóvenes lobos (ya en la granja): braunschweig, Cantarella, Rambert, Scvhiaretti, Nordey, Py, Brochen.

Los atípicos: Meysat, François, Hordé, Roisin, Tanguy, Cervantes, Catherine Anne, Chantal Morel, Deschamps, Anne Torrès, Bédart.

Los reservistas. (nombres mantenidos desgraciadamente en secreto, lo siento).

Todo esto hace pensar que la puesta en escena todavía ahora duda en reformarse e incluso simplemente en evolucionar. Parece como si los directores de escena muy institucionalizados, es decir los antiguos de Villeurbanne de 1968, Los Planchon, Vincent, y otros Chéreau,

no hubieran pasado la antorcha a la generación siguiente que se aparta de los padres para refugiarse en el sueño de los valerosos abuelos. Si la puesta en escena vacila todavía a la hora de encontrar su camino, es seguramente porque tiene mucho que arreglar y también que preparar para construir por fin el teatro de sus sueños.

NUEVAS FUNCIONES DE LA PUESTA EN ESCENA: REPARAR Y PREPARAR

Desde ese momento de vacilación pasado, la puesta en escena no cesa de preguntarse hoy qué debe reparar en un paisaje devastado, qué debe preparar para un porvenir que no se avecina demasiado rosa. ¿Qué queda aún por preparar y sobre todo: hubo mucho destrozo?

El teatro es uno de los últimos reductos donde los artistas pueden buscar inspiración, libremente, en diversas fuentes culturales, sin preocuparse de lo políticamente correcto. Sin embargo el moralismo y el fundamentalismo acechan también a los artistas más liberados y también a los teóricos postmodernos que rechazan las identidades étnicas o religiosas

1º. Reparar la excesivamente buena comunicación

Lo principal que habría que reparar no se ha roto, funciona incluso demasiado bien: es la comunicación de los Mass media y de los mensajes hechos estereotipados. Ahora bien, el teatro pone en duda la pretensión de querer comunicarlo todo, la tiranía de la información. La puesta en escena no tiene ya que ser clara, legible, explícita, ni que servir de mediadora entre emisor y receptor, autor y público, ni que limar asperezas. Se mantiene opaca voluntariamente, en lugar del supuesto simplificar y explicar; reintroduce la opacidad y la poeticidad de los signos, desajusta la relación significante y significado. Incluso después de la claridad Brechtiana, reivindica una cierta ambigüedad. Esto ya se percibía en la puesta en escena de *La Madre* de Jacques Delcuverie, del *Círculo de tiza Caucasio* por Benno Besson (2001) y más recientemente de *La excepción y la Regla* por Alain Ollivier (2002). Estos espectáculos intentaban no reducir las obras a consignas, querían más bien reintroducir por la interpretación y la puesta en escena una dimensión poética, es decir, una materialidad escénica intraducible a significados unívocos.

2º. Reparar los textos, demoler las obras

Cuando la estructura de las obras, antes cerrada, coherente, narrativa y ficcionalizable, se rompe, se abre, y llega a ser lo que se llama, desde los años sesenta, un texto, se manifiesta como un texto difícil de leer y por lo tanto de representar de una única manera: la puesta en escena tiene precisamente por misión encontrar un vínculo entre esta apertura del texto (su ambigüedad) y su tendencia natural a explicar, justificar, interpretar de manera terminante la obra, siempre abierta a llenar los agujeros del texto (A. Übersfeld).

En cambio, cuando la obra es una pieza coherente con estructuras previsibles, su lenguaje dramático clásico, con una fábula muy explícita, la puesta en escena consistirá en introducir de nuevo texto es decir juego en las estructuras y la ambigüedad semántica crecerá entonces y con ella el placer del enigma y de la complejidad.

3º. Colmar la ausencia de referencias culturales

Ahí tenemos una de las principales funciones de la interpretación de los textos dramáticos, sobre todo cuando la obra resalta otro ámbito cultural diferente al del público. Se trata de suministrar, lo más discretamente posible, las referencias que faltan, las claves de lectura indispensables. Esta ayuda al espectador se le suministra sin que sea consciente siempre y a veces contra su voluntad: dicho de otra manera, el espectador es manipulado a sabiendas. Se concibe que esta manipulación sea obra de la ideología y del inconsciente, como si la puesta en escena fuera siempre un poco un relleno ideológico inconsciente.

Así por ejemplo la puesta en escena de la obra de Marie Ndiaye, *Papa doit manger* (2003) por André Engel en la Comedie Française. La historia es la siguiente: un africano vuelve a la casa de su mu-

jer blanca después de diez años de ausencia. Se presenta como el padre que partió a hacer fortuna y que ha vuelto en beneficio de la familia, como la víctima de la sociedad blanca, del racismo etc. En primer lugar se muestra con sus estereotipos más bien simpáticos. Pero se comprende enseguida que es el mismo quien engaña a los otros y que su esposa y su familia son las auténticas víctimas. Todo esto se realiza con un juego de alusiones sutiles. La posición de enunciación (el autor y el actor son negros) puede permitirse mostrar quien engaña a quien, sin que el espectador demasiado crítico corra el riesgo de ser acusado de racismo. Desde ese momento, la obra y su puesta en escena nos ponen en una situación inesperada: la de un espectador invitado a dejar de lado sus prejuicios y sus miedos, y a mirar de forma crítica lo que se le muestra. Somos libres -espectadores blancos de una *Comedie Française* que presenta el primer actor negro de toda su historia- para metaforizar la fábula de esta obra: Europa (nosotros, pues) tiene una relación confusa, hipersexual y compleja con África; está fascinada, pero también se cansa de ayudar a este continente (y al tercer mundo) transformado en impostor y mendigo crónico. Sin embargo, ¿llega bien el mensaje del autor? ¿Quién sabe! El relleno ideológico e inconsciente lo permite, al parecer, y como todo se hace como quien no quiere la cosa y a la chita callando, la puesta en escena llega a ser verdaderamente subversiva.



4º. Remendar la fábula

Cuando las obras resultan textos abiertos y sin fábula clara o cuando los directores de escena en sus espectáculos [no dan] nunca la impresión de ver tratada la fábula por lo que ella es (Tackels, 1994: 90), la puesta en escena se fija a menudo con el empeño de mejorar esta fábula o al menos de sustituirla por otra estructura organizadora. Es el caso de la última obra y puesta en escena de Gao Xingjian *Quatre quatuors pour un week-end*: ninguna historia, ninguna fábula lineal, sino variaciones sobre las relaciones de pareja, a partir de una situación de partida. El autor-director de escena incorpora una coreografía y una musicalidad a la tensión dramática (programa) Sin embargo la sustitución por esta coreografía en la fábula no se puede hacer sin problema: la ausencia de dirección y de sentido cansa al espectador; la puesta en escena se esfuerza penosamente en reemplazar la intri-

ga por actitudes, por juegos escénicos, por tics muy de comedia ligera, pero no llega a llenar el vacío, ni a justificar el rechazo de una lectura que se apoya en las estructuras dramáticas espacio-temporales y en la fábula.

Hoy la puesta en escena, tiene, evidentemente, mucho que reparar. Ahí esta su función original, llegar a ser cada vez más necesaria a medida que el ser humano se aleja de un mundo armonioso y reglado: reparar el desajuste del sentido. Pero, reparar ¿no es una actividad demasiado normativa? ¿Seguimos reparando? ¿No rechazamos todo lo que no está en las normas?

Hay una tendencia, y tal vez una verdadera necesidad, a considerar que la puesta en escena se aplica sólo a los clásicos o al menos al teatro de texto, de repertorio, de arte y que sólo puede ser director de escena de los clásicos (Planchon, 1977: 33). Por eso se debería tal vez completar la noción de puesta en escena con la anglosajona de *performance*. La *Performance* o la *producción* concibe la representación teatral como el cumplimiento de una acción, y no como una escritura escénica que, literal o metafísica, se limita a transponer y a ilustrar el texto, a repetirlo. La *reparación* consiste entonces, en el caso de esta *performance/producción*, en repartir tareas a cumplir por los actores y artistas de la escena, a cumplir durante el instante mismo del acto de *performer*, como un encadenamiento de improvisaciones – ejecuciones a partir de una partitura. Según este buen consejo anglosajón, la puesta en escena no sólo tendría que reparar, sino también que hacer, que reconstruir, de ahí la multitud infinita de tareas del director de escena.

LAS TAREAS ACTUALES O FUTURAS DEL DIRECTOR DE ESCENA: INSTRUIR Y CONSTRUIR

Si la puesta en escena se concibe como una *performance* implicando actividades vivas e inestables, más improvisadas que fijadas y reducidas a signos, podemos esperar que las tareas del director de escena se diversifiquen y enriquezcan. La puesta en escena deberá resolver su contradicción constitutiva: por una parte, ha nacido (y continúa nutriéndose) de una división del trabajo, lo que conduce a añadir sin cesar nuevos colaboradores; por otra parte, tiene sentido sólo si logra captar globalmente el espíritu de la representación según una cierta coherencia o armonía, transformándose el director de escena en el autor escénico teniendo en sus manos todos los hilos del espectáculo. Esta es la tensión que sufre el director de escena: se encuentra obligado a desdoblarse y desmultiplicarse, siendo siempre él mismo. Situación cada vez más ardua por lo que el director de escena no cesa de redefinirse, porque sus colaboradores adquieren nuevas funciones.

El actor

Todas las formas de interpretación son posibles, pero el actor para la mayor parte de directores de escena debe ser, ante todo, orgánico. Lo que significa simplemente que llegará a ser un todo, con lo que él dice, con la manera de decirlo y con el conjunto de la representación. Este actor orgánico, si verdaderamente

existe, sería su propio director. Es lo que sugiere la actriz y directora, Pol Pelletier:

Creo que en un momento dado los directores de escena no serán necesarios porque, si los actores son completamente libres, harán, necesariamente, las cosas más bellas, las más justas, las más originales orgánicamente porque no harán más que lo que su ser único puede hacer (Pelletier, in Feral II: 251).

El director de escena ayuda al actor a encontrar esta organicidad, a gestionar la relación del rol con la persona, a realizar lo que viene de sí mismo y lo que es sugerido por la ficción, a establecer la unión con lo imaginario y el cuerpo del espectador, a encontrar lo que Barba llama “le corps - en- vie” (Cuerpo en vida).

Le corps en vie, es el cuerpo que es capaz de liberar una calidad de energía que despierta la vida en el espectador. El ritmo con vida despierta una serie de reacciones cinestésicas y afectivas en el observador (en Feral II, 1998 : 85).

Si es verdaderamente orgánico, el cuerpo del actor toca al espectador. Para llegar a eso, el actor procura eliminar toda contracción y busca transmitir al espectador las tensiones que él mismo ha producido. El director de escena ayuda a los actores sirviéndoles de cuerpo conductor.

El autor

La relación del director de escena con el autor ya no está envenenada por la sospecha de que el director de escena explota necesariamente al autor. Ahora es más bien el autor quien tiene necesidad del director de escena y todavía más del actor para experimentar y desarrollar los posibles significados de su texto. La relación beneficia a las dos partes. Así el autor no se ve obligado, para

evitar toda traición o para decir su punto de vista, a poner él mismo en escena su obra. Puede confiar la puesta en escena a un actor que esté en condiciones de desarrollarla y desplegarla y así mostrarla mejor al autor y al espectador.

El dramaturgo

El dramaturgo, en el sentido alemán de consejero literario, no es utilizado casi por el director de escena y tiende a desaparecer. Sin embargo su función sigue siendo capital, pero en gran parte está asegurada por la dirección de escena. En efecto ha llegado a ser después de los años sesenta y setenta una ciencia demasiado pesada impidiendo la relación directa con el texto, enmascarando bajo las referencias culturales y los análisis políticos, las nervaduras textuales, alejando demasiado a los actores de la actuación. Después de la ola brechtiana, la institución francesa no la ha retenido. Dos son las razones principales de este abandono: la época y el teatro como institución ya no ven la necesidad de un análisis crítico, brechtiano y marxista sobre todo, de la sociedad. El director de escena, después de Vitez, ha integrado esta función en la puesta en escena, especialmente al comenzar el trabajo con los actores directamente en el escenario sin un trabajo previo de mesa que decide ya futuras elecciones escénicas. Sin embargo, a me-

Si es verdaderamente orgánico, el cuerpo del actor toca al espectador. Para llegar a eso, el actor trata de eliminar toda contracción y busca transmitir al espectador las tensiones que él mismo ha producido. El director de escena ayuda a los actores sirviéndoles de cuerpo conductor

nudo es cierto que falta el análisis dramático, sobre todo en lo que concierne al análisis ideológico e histórico de una obra. Este era el caso en la reciente puesta en escena de Alain Ollivier de la obra pedagógica de Brecht *La Excepción y la Regla*. No se veía cómo trasladar a nuestra época esta historia de violencia del coolie. La fábula parecía la de un clásico de la explotación sin ningún trabajo formal innovador, sin tomar en cuenta al espectador actual, ni las nuevas formas de explotación. Era evidente que faltaba entonces un dramaturgo, o al menos un análisis dramático avalado por el director de escena, que habría actualizado la obra y le habría dado su coherencia correspondiente. El caso de esta dramaturgia invisible de Ollivier no es, desgraciadamente, un caso aislado. Mientras evita la pesadez didáctica del brechtismo, la puesta en escena debe reinventar e integrar esta función dramática.

El director de actores

La búsqueda de una nueva escritura y de un análisis integrado a la interpretación escénica lleva al director de escena a concentrarse prioritariamente en la actuación y la dirección de actores dejando de lado los aspectos materiales de la escenografía, del sonido, de la iluminación. A menudo esta reducción de la puesta en escena a una dirección de actores viene impuesta por un modo de producción muy pobre; es decir como para hacer virtud de la necesidad, el director de actores no se interesa más que por la interpretación, con esta simple idea de que el actor debe ser alumbrado por él, y ante todo provocado, maltratado, incluso embaucado. De ahí la derivación de la puesta en escena hacia una relación patológica. Además la puesta en escena, a diferencia de la dirección de actores, es concebida como algo superfluo, la creación de un espacio, de una escenografía, de un vestuario etc. Incluso se llega a que la crítica disocie las dos funciones (dirección y puesta en escena): así se reprochará a G. Lavaudant el concebir una puesta en escena semejante, pero sin colocar al actor en el interior de este dispositivo (in Féral II, 1998: 117). El mismo reproche se ha hecho a Stéphane Barunschweig, el de ser un director de escena muy visual, que se ocupa bien de la puesta en escena, pero es un mal director de actores (que, sin embargo, logra que se comprendan bien los textos, lo que es una contradicción en sí misma) (Proust 2002: 472). La atención particular que se da hoy a la dirección de actores no debería eliminar, sin embargo, la función de la puesta en escena y reemplazar al director de escena por el director de actores (Proust 2002). El director de actores tiene ciertamente un papel fundamental, pero no elimina la función global de la puesta en escena, forma parte de ella: la dirección de actores inerva, irriga, ilumina la puesta en escena. La interpretación del actor, por sutil y escondida que sea, no tiene sentido más que en la realización escénica total. Es evidente que esta promoción del director de actores conviene a la difícil situación eco-



nómica del teatro hoy en día y a la desaparición de directores de escena escénocratas que producen y controlan todo (como R. Wilson, R. Lepage o Ph. Genty). Así pues el director de escena no debe dejarse reducir al papel de director de actores, ya que es él mismo y ya está amenazado por el director de casting o por el director de marketing y el de prensa...

El esteticista, el formalista, el coreógrafo

En lugar de derivar hacia la puesta en escena como casting y como gestión, más valdría reencontrar su función estética de antaño, sin negar, sin embargo, su responsabilidad dramática, ideológica, política. Es en el fondo lo que se puede observar entre numerosos directores de escena, sobre todo entre los que se encomiendan al teatro de arte y a la herencia de Vitez. La puesta en escena refuerza

todo lo que da a la representación su carácter estético: la literaridad, la teatralidad, el respeto de las convenciones y de las formas. La puesta en escena vigilará, por ejemplo, para que los actores hagan bellas y claras figuras coreográficas con los movimientos trabajados, con un lenguaje estilizado y formalizado (Villégier, Mesguich, Cantarella). No temerá la sobre-actuación de los actores. La sobre-actuación no es necesariamente una marca de comediante, es el paso de la actuación simple a una actuación coreografiada.

Todos estos dobles del director de escena — actor, autor, dramaturgo, director de actores, coreógrafo— lejos de minimizar la importancia de la puesta en escena, la refuerzan todavía más, convirtiéndola en una noción indispensable para la organización teatral. No podemos pues renunciar a esta noción, a este método, incluso aunque, en otros aspectos, la concepción del trabajo teatral como performance y producción estaría en mejores condiciones de hacer comprender la relación imprevisible del arte con lo real, el efecto producido sobre el espectador, la importancia, a veces, de desarreglar más que de arreglar la representación, la apertura del teatro al mundo.

Si la puesta en escena viene de la noche de los tiempos con algunas interrupciones (como por ejemplo 1820, 1880, 1950, 1989), es bien difícil prever dónde va la puesta en escena y si guarda alguna parte de su identidad. De momento, mantiene una regulación compleja de la representación con innumerables parámetros, tanto psicológicos como sociales y estéticos. ¿Está en transición? Sí, pero no más que de costumbre. Una transición en todo caso hacia un mundo que contiene su respiración, un mundo que hay que reparar y reconstruir.

Jugando un poco con las palabras, se podrían bosquejar las identidades del *metteur en scène* en el S. XX: se ha alejado del *Maitre en scène* (Craig, Copeau) hasta el punto de no ser a veces más que un *metteur en scène*, un manitas y un trabajador a menudo poco inspira-

do, produciendo actuación escénica por metro, incluso por kilómetro, empujando peones por el tablero siguiendo las reglas, pero sin inspiración, habiendo perdido pues el sentido de la medida. Este *mettreur en scène* es un agrimensur del infinito que ha dejado atrás otras muchas tareas: la del (*meneur en scène*) para el *agit-prop*, la del (*menteur en scène*) con los *strasbergistas*, la del (*montréur en scène*) para las obras pedagógicas, pero también la de todos los (*émetteur en scène*) que transmiten su mensaje desde lo alto de la tribuna y con el único objetivo de ser bien acogidos (10 sobre 10).

Sin embargo, este *métréur* encuentra, a veces, el camino del espectador; y le provoca efectos, un efecto de *seísmo silencioso* pues sucede con algunos espectáculos lo mismo que con una bomba de efectos retardados: esperan para estallar a que hayan dejado de desconfiar (Dupuis, 1998: 8 y 22). Muchas producciones del nuevo teatro trabajan sus efectos en profundidad. A veces, el efecto íntimo y el impacto social no son ni contradictorios ni exclusivos mutuamente.

Un equilibrio similar se observa en la teoría y la práctica de la puesta en escena de hoy. En su uso actual, al menos en Francia, la puesta en escena lucha contra la deshistorización que enraiza esta noción en otros dominios culturales más que en el teatro: se mantiene en la tradición histórica del teatro de arte y de repertorio. Sin embargo, debe abrirse al mismo tiempo al público, adaptarse a él y actuar sobre él. Entonces se disuelve casi en un teatro performativo del hacer y se prolonga en el efecto producido en el espectador. Desde entonces, ha llegado a su fin, ha "tocado" al espectador y a la vez el director de escena está en condiciones de volver a salir del teatro y de realizar la unión con el mundo exterior. Es lo que Braunschweig, entre muchos otros de sus colegas, testimonia en estos términos: "El teatro debe ayudarnos a volver a salir de la sala. No es el ámbito de la vida, sino un lugar donde se la retiene un poco para poder regresar a ella" (*Revue d'esthétique*, 1994: 215).

Al volver a la vida, el teatro, gracias a la puesta en escena, logra su fin: producir un efecto en el espectador. Es conveniente acordarse de que la puesta en escena está destinada al espectador: él es su receptor y es a él a quien corresponde percibir e incluso construir, en parte, las estructuras de esta puesta en escena.

Medir y evaluar el efecto producido en el espectador no cae, sin embargo, por su propio peso, pues es difícil establecer una tipología de efectos producidos. ¿Qué puesta en escena interior realiza el espectador? ¿Cómo se mete, se esponja y se esculpe en nosotros la puesta en escena? Diversas figuras son imaginables:

La puesta en escena produce un placer inmediato, pero que se evapora como una droga, cuando ya no produce ninguna impre-

sión, se ven sus efectos, los más vistosos y no mantiene ninguna ambigüedad: es el caso del teatro de comedia ligera.

Por el contrario, forma una figura en negativo de la figura percibida o alucinada a partir de la escena. El espectador la percibe como una re-interpretación, un mimo interior, especialmente de los movimientos escénicos de los actores. Existe la facultad de captar un conjunto, una red imaginaria que la puesta en escena se ha esforzado en establecer. Tiene conciencia de la huella que la representación, gracias a su puesta en escena, deja en él, que se trata de una sensación, de un placer estético o de la figura y partitura de conjunto. Este efecto producido en él da al espectador la certeza de que todo esto se ha organizado para él, aunque sin embargo nunca es totalmente explicable. El director de escena se pregunta: cómo debo hacerlo para que surja cualquier cosa para él, el espectador, *mi semejante, mi hermano*.



Desde entonces, este espectador podría poner en duda la conveniencia de la noción de puesta en escena, ya sea concebida como producción o como recepción. En efecto la palabra y la noción han sido inventadas para una práctica teatral fundada sobre el texto, más precisamente sobre un texto literario preexistente a la representación. ¿La puesta en escena es todavía una noción legítima para un teatro que trabaja con otra cosa diferente de un texto emitido en escena, especialmente con imágenes sin texto, es decir con grandes espacios de silencio, así pues en materia de imágenes virtuales? (Corman, citado por Corvin, *Revue d'esthétique*, 1994:126). ¿No hay que encontrar otra palabra (e incluso otra teoría) para una puesta en escena que no representa un texto ya escrito sino que trabaja con el silencio, con signos no verbales que organiza, se puede continuar hablando de la puesta en e escena general como si sus principios hubieran sido inventados y fijados de una vez por todas a finales del siglo XIX?

Ciertamente, la teoría y la historia de la puesta en escena se hacen más precisas si se establece una tipología que siga la cronología y describa una serie de estéticas ancladas en la historia del teatro: puesta en escena naturalista, simbolista, futurista, brechtiana, etc.

Sin embargo esta cronología no es lineal y las formas de puesta en escena no son nunca puras y claras. Por otra parte, desde que el texto dramático ya no es anterior y no tiene que proyectarse en el espacio de la escena, desde que hacia 1950-1960, con la llegada a la vez de un teatro del cuerpo o de la imagen, y del estructuralismo, el texto está, por así decir, infiltrado por la actuación, la escena, el silencio y pierde toda posibilidad de control sobre la escena. El teatro es entonces un evento escénico y no una puesta en vista (*mise en vue*) del sentido del texto.

¿Por qué reemplazar la noción de puesta en escena y sobre todo cómo concebir y analizar lo que la reemplaza?

Hemos propuesto ya la noción de *performance*, ya en uso en el mundo anglosajón y que sugiere la acción preformativa de todos los actores comprometidos para realizar el evento escénico. Se trata pues, para darse cuenta de esta *performance*, de seguir el impacto de todas estas mini acciones en el espectador y de evaluar cómo la situación de enunciación escénica determina, incluso constituye los enunciados.

No es un azar si la *performance*, en el sentido de la intervención de un actor plástico realizando una acción que supera la idea de representación teatral, llegó en los años sesenta y setenta a lanzar un auténtico desafío a la puesta en escena y a la literatura dramática. Numerosos artistas plásticos dieron entonces al *Théâtre à bout de soufflé* un nuevo vigor y una nueva presencia visual.

Giovanni Lista ve en este teatro de artista el porvenir del teatro: En el teatro, la presencia de lo visual y de la creación plástica se impone a partir del silencio del texto, así como la agregación de géneros se impone en el arte a partir de la muerte del cuadro. Por esta razón el teatro de artista es hoy la forma más actual del teatro y sin duda del arte mismo. Encarna tal vez la única hipótesis de una renovación para el porvenir (1997: 455).

La mayor parte de los historiadores y de los críticos se unirían a la idea de Lista o añadirían a esta incorporación de las artes plásticas a la escena del teatro, la influencia de la danza.

Así, Michel Corvin constata en el teatro de los años noventa la presencia de la danza y del juego rítmico: El teatro se desmorona o más bien se metamorfosea: el teatro se hace danza (...). Danza no quiere decir coreografía sino tiempo específico que, no dependiendo ya de la necesidad del intercambio y de la réplica, inserta la actuación en los seres. Actuación, es decir una pulsación rítmica, con la que el director de escena-autor (...) hace respirar su texto (1994:125-126).

Volviéndose danza y juego rítmico, la puesta en escena de hoy, la de Wilson a Kantor y la del joven teatro, desecha de alguna manera el significado demasiado claro para consagrarse a imágenes mudas y silenciosas, es decir con un significante puro negándose, al menos el mayor tiempo posible, a la interpretación y a los signos.

Esta visión de la puesta en escena como danza nos devuelve una vez más al silencio y al espectador. La puesta en escena deviene (o es desde siempre?) el arte de hacer emerger lo no dicho incluso lo inefable, es decir el silencio. Ella no es pues (¿o más?) el arte de expresar cualquier cosa, de percibir el mensaje y el ruido, pasando de lo textual a lo visual, es el arte de hacer emerger el silencio para un espectador a la espera del sentido. La puesta en escena es la *mise en vue* -puesta en evidencia (entendiendo evidencia como certeza o claridad)- del silencio.

Patrice Pavis

Bibliografía

BENEDETTI, Christian (2002) *Compagnies théâtrales et auteurs vivants, L'Avant-scène*, Paris : SACD/EAT.

COPEAU, Jacques (1955) *Notes sur le métier de comédien*, Paris: Michel Brient.

CORVIN, Michel (1994) *Mise en scène et silence*, *Revue d'esthétique*, n° 26.

DORT, Bernard (1971) *Condition sociologique de la mise en scène théâtrale*, *Théâtre réel*, Paris : Seuil.

DUPUIS, Sylviane (1998) *A quoi sert le théâtre ?*, Editions Zoé, Genève.

FERAL, Josette (éd) (1997, 1998) *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Editions Lansman, 2 vol

LEHMANN, Hans-Thies (2002) *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris.

LISTA, Giovanni (1997) *La scène moderne*, Actes Sud, Arles.

MENGER, Pierre-Michel (2002) *Portrait de l'artiste en travailleur*, Seuil, Paris.

N'DIAYE, Marie (2003) *Papa doit manger*, Les éditions de Minuit, Paris.

OSTERMEIER, Thomas (1999) *La peur du risque*, *Du Théâtre*, Hors série, n° 9.

PAVIS, Patrice (2002) *Le théâtre contemporain*, Nathan, Paris.

PLANCHON, Roger (1977) *Lecture des classiques*, *Pratiques*, n° 15-16.

PROUST, Sophie (2002) *La direction d'acteurs dans la mise en scène contemporaine*, Thèse, Université Paris 8.

REBOTIER, Jacques (2002) *Cocasseries et consonances*, *Mouvement*, n° 21.

REGNAULT, François (2002) *Théâtre Equinoxe-Théâtre Solstices*, *L'Avant-scène théâtre*, hors série : SACD/EAT.

Revue d'Esthétique (1994) *Jeune théâtre*, n° 26, numéro préparé par Maryvonne Saison.

TACKELS, Bruno (1994). Le « jeune théâtre » de demain, *Revue d'esthétique*, n° 26.

THIBAUDAT, Jean-Pierre (1998) *Où va le théâtre ?*, Höbeke, Paris.

VILAR, Jean (1955) *De la Tradition Théâtrale*, Gallimard, Paris.

Realidad y representación

• CARLA MATTEINI •

Imágenes del montaje “La mujer invisible” y de la conferencia de Carla Matteini



uesto que el tema de esta charla parte de la representación de *La mujer invisible*, parece inevitable referirse a un tema tan debatido y polémico como el de teatro político. Siempre he procurado coger con pinzas ese concepto, que nos remite en el pasado a lecturas ortodoxas y cerradas de, por ejemplo, el teatro de Piscator y Brecht. Todo encasillamiento es peligroso y dogmático, y voy a tratar de desmontar ese prejuicio que suele calificar a cierto teatro como “político”, y por lo tanto, necesariamente épico, obligatoriamente didáctico, inevitablemente aburrido. Puede que en los años 70, y sobre todo en los 80, ese prejuicio provocara un rechazo del teatro entendido como herramienta de debate y de reflexión – lo que para mí define específicamente al teatro, político o no – y se llegara al extremo opuesto, a cierta desconfianza hacia la materia textual, en aras de la búsqueda de la imagen y el formalismo estético de aquellos grandes montajes de los directores-demiurgos de la época. Pero esa época pasó, afortunadamente, y desde finales de los 90 hasta hoy, nuevos y no tan

nuevos dramaturgos demostraron con sus obras que se podía crear una materia dramática ligada a la realidad, bajo diferentes formas y estilos, que recogiera las turbulencias del cambio de siglo, que reflejara tanto en lo privado como en lo colectivo de sus distintas opciones las angustias o las esperanzas de una sociedad en proceso de cambio. De ese teatro, de los autores de un teatro comprometido con la realidad, no sólo de forma realista como verosmos, sino también poética o metafórica, que emana del imaginario social, lo recoge y lo devuelve transformado en carne teatral, involucrándose como sólo el teatro puede hacerlo entre todas las artes con lo que realmente inquieta a la sociedad de su época, vamos a tratar hoy.

Prefiero, ante todo, citar una famosa frase de Jean-Luc Godard, que hace unos 20 años dijo, hablando por supuesto del cine: “Quiero hacer políticamente cine, no cine político”. Esta frase, en apariencia simple, casi una ocurrencia retórica, me sigue pareciendo acertada y oportuna, y nos encamina a tratar de dilucidar cómo se inserta el teatro en estos tiempos convulsos, qué fun-



ción tiene o debería tener, qué conexión con el mundo puede tener su representación de la realidad, filtrada por la mirada poética del autor.

Si algo me parece claro es que ninguna práctica artística puede desarrollarse y evolucionar al margen del entorno en que se produce, ni aislarse del contexto, histórico, sociopolítico y, por supuesto, cultural en el que nace. Aún menos la creación literaria, y en ella, de forma primordial, el teatro, lugar de encuentro directo y vivo del pensamiento del autor y el público.

Como decía tan claramente Juan Mayorga en su Manifiesto de urgencia para el Día del Teatro, si hay un arte político en el sentido clásico, histórico del término de encuentro de la polis, es el teatro. Pensar hoy que un autor puede escribir aislado, según el concepto romántico, sin escuchar el ruido o los estímulos exteriores, parece no sólo absurdo, sino imposible. El dramaturgo actual -y hay tantos ejemplos en las últimas dos décadas- se ha enfrentado al pensamiento débil o "único", al avance espectacular y destructor de la televisión y de cierto cine fast-food -no todo, por fortuna- a la irrupción de los medios audiovisuales, tecnológicos, a un hábito inducido con éxito al consumo visual y literario acelerado y confuso, para volver a encontrar un hilo, frágil al principio, más fuerte y definido ahora, entre la realidad en la que vive y su representación dramática. Una breve cita de **Sarah Kane**, autora emblemática de la última generación, sobre la que volveremos, para terminar este primer apartado:

"Odio la idea del teatro como pasatiempo de las tardes. Debería exigir emoción, y esfuerzo intelectual".

El sentido del teatro en la contemporaneidad

No nos engañemos: probablemente estemos viviendo una de las épocas más difíciles y convulsas desde mediados del pasado siglo XX. Este nuevo siglo prometía mal, auguraba complicados equilibrios geopolíticos, irrupciones del incómodo Tercer Mundo en el aparente sosiego y seguridad de los estados "del bienestar" occidentales. Como en una baraja de naipes mal colocada, todo se ha desmoronado en los tres últimos años, con una celeridad que el devenir de la historia en décadas anteriores nunca hubiera presagiado. Y ha ocurrido. Y, por supuesto, los creadores, los dramaturgos en este caso, han sido una vez más proféticos en sus temores. Si en los años 80 **Bernard-Marie Koltès** anticipaba el endurcimiento del racismo, de la xenofobia en la cómoda y segura fortaleza europea con sus obras de exquisita escritura y fuerte intensidad poética, otros autores han detectado antes de tiempo lo que se acercaba. Por eso, por esa sensibilidad especial, a flor de piel, esas antenas vibrantes de los dramaturgos más receptivos a su realidad, que es la nuestra, la de todos, podemos insistir en ese nuevo concepto de teatro político como eco audible y atento de los movimientos a su alrededor.



Enzo Corman, uno de los dramaturgos más representados en todo el mundo, dijo hace pocos años que "el teatro es una bolsa de resistencia", cuando escribió **Diktat**, sobre la guerra de Bosnia. Y el pasado año, cuando visitó España para el estreno de su texto **Signe la tormenta**, montado por Ur Teatro, declaró: "La función del teatro (y por tanto, según mi punto de vista, su deber) es cuestionar el consenso, la representación dominante". No puede ser más clara como declaración de principios, éticos y estéticos, y creo que lo suscribirían muchos exponentes de la actual generación de dramaturgos.

Ahora bien, antes de seguir con los numerosos ejemplos que pueden ilustrar este planteamiento, convendría aclarar algo que parece obvio, y sin embargo mueve muchas veces a confusión e interpretaciones erróneas. ¿Qué significa, ahora, teatro político? En realidad, la pregunta sería qué ha significado siempre, pues sin duda todo el teatro griego, por ejemplo, es un teatro profundamente político, y lo es Shakespeare, y Calderón y casi todos los grandes clásicos. Escribir un texto político no es aludir de forma directa a una u otra guerra -ahora nos sobrarían situaciones y ejemplos-, no es necesariamente, como he dicho antes, contar los conflictos de una forma épica, colectiva, la gesta de un pueblo, una minoría, con o sin héroe a la cabeza. Hoy en día, cada vez más la mirada del dramaturgo contemporáneo afina su percepción para hablarnos de las contradicciones sociales, de la violencia, de la lucha por el poder, del abuso o del rechazo a estos males por medio de la metáfora, situándolo a menudo en lo privado como reflejo poético de los fantasmas colectivos.

Enzo Corman me parece un ejemplo casi paradigmático de esta postura. En

su obra más famosa y representada, **Diktat**, un conflicto entre dos hermanos en una zona indeterminada, un sótano o un garaje -como los lugares inciertos de **Koltès**- evoca la lucha fratricida y cruel de la guerra de Bosnia. No se mencionan nombres, etnias o religiones reales, los que aparecen son casi míticos, inventados, pero es imposible dejar de reconocer el desgarramiento de una sociedad lacerada desde dentro por sus contradicciones y enfrentamientos. En su obra **Signe la tormenta**, puesta en escena el año pasado por Helena Pimenta con Ur Teatro, el sólo aparentemente inofensivo encuentro entre un gran actor y un joven director de teatro es la envoltura y la situación dramática que esconde el horror que late debajo: el holocausto judío a manos de los nazis, la culpa, la necesidad de olvidar un pasado atroz.

Oigamos algunas reflexiones de Corman sobre el sentido del teatro en la sociedad contemporánea: "A mi modo de ver, el teatro es una reunión en torno a la siguiente cuestión (en palabras de Edward Bond): ¿cómo ser humano en una sociedad inhumana?". Y también: "La representación teatral del mundo propone una mirada original sobre el mundo, este mundo caracterizado por una mediatización opresiva y por políticas consensuadas e infantilizantes. Su crítica de las representaciones dominantes no tiene nada de teórico. Su mirada no es metafórica, una "visión del espíritu", sino una mirada concreta sobre la gente, las palabras y las cosas. El examen original, subjetivo, colectivo, este estudio del movimien-

to del cuerpo social que constituye la representación teatral me parece realmente que cuestiona el orden supuestamente ineludible, si no "natural", de las cosas". Y a la pregunta de qué futuro cree que tiene el teatro político y social en una sociedad del entretenimiento, contesta: "No me preocupa el futuro del teatro como tal, sino el futuro de la sociedad. Pero ¿quién dice que "la sociedad" busque sobre todo el entretenimiento? ¿La televisión? ¿Cree que los millones de europeos que viven en una situación precaria, a principios del siglo XXI, se preocupan más de divertirse que de sobrevivir? Los creadores de productos de entretenimiento (audiovisuales u otros) nos dicen: "Todo el mundo quiere divertirse. Nadie quiere ya pensar. Porque pensar aburre, mientras que divertirse... divierte". ¿Qué cree que piensan las familias de las víctimas del atentado al World Trade Center? ¿Y las del medio millón de niños víctimas del bloqueo económico en Irak?". Obviamente, la entrevista es anterior a la invasión de Irak. Habría que oír a Corman hablar de teatro político ahora.

Sarah Kane, la dramaturga inglesa muerta suicida a los 28 años, en 1999, creía apasionadamente en el teatro como denuncia de los males sociales y políticos que tanto la angustiaban. Odiaba la hipocresía de aquellos críticos que tanto la atacaron por sus obras más violentas y explícitas y así lo expresó: "Resulta angustiante, además de sorprendente. Me esperaba críticas, pero no que mi obra se convirtiera en tema de noticia. Es tan sólo un teatro de 65 localidades. Lo que más me impresiona es que parecen preocuparse más por la representación de la violencia que por la propia violencia. Acaban de violar a una cría de 15 años en un bosque aquí cerca, pero los periódicos dedican más espacio a mi obra que a este acto tan brutal. Ese es el tipo de periodismo que mi texto condena absolutamente". Kane, violada por su padre de niña, desesperada ante la realidad de la época que le tocó vivir, angustiada por la guerra de Bosnia que ocurría cuando escribía sus obras, entendía su teatro como fiel reflejo de esa perversión real, tan obviada por los bienpensantes que se escandalizaban ante su teatro, por los críticos que lo consideraban obscuro e indignante. "En este país no hay un debate real sobre cómo representar la violencia en el arte. La violencia en mi obra está completamente despojada de atractivo. Se presenta, tan sólo. La escribí para decir la verdad. Claro que impresiona. Quitarle el glamour a la violencia y se volverá absolutamente repulsiva. ¿O acaso la gente preferiría seriamente que la violencia resultara atractiva?". Tan necesario era para Kane plasmar en su teatro esa inquietud y convulsión que le producía la realidad, que su sensibilidad no podía soportar, que llegó a escribir la crónica de su propio suicidio, que detalló y adelantó en una especie de oratorio poético: **4.48 Psicosis**. ¿Fue Kane una autora psicótica que dramatizó sus fantasmas y obsesiones, como quisieron ver algunos, o una criatura frágil, destrozada por su propia historia personal y la colectiva que tanto le dolía? Cuando murió, de ella dijo uno de sus máximos defensores, **Harold Pinter**: "Sarah era una escritora de gran talento y personalidad. La sobrepasaron los horrores del mundo, que al final la mataron. Pienso que los encontraba insoportables. Era como un caracol, un caracol sin concha. Era tan delicada, y estaba tan desnuda frente a este mundo, que al final acabó matándola".

Este año dirigirá la Bienal Teatral de Venecia el americano **Peter Sellars**. Hace 10 años, cuando sólo contaba 30, Sellars escandalizó con sus montajes de las óperas de Mozart trasladadas a lugares concretos y reconocibles del mundo norteamericano, pero más aún cuando situó su montaje de "Los Persas" en la Primera

Guerra del Golfo. En una conferencia en la Sorbona ante jóvenes actores, dijo: "El fin de un artista no es simplemente ver el mundo de una manera plana: alguien es violento, así que la policía lo persigue y lo encierra en prisión. Es el problema de nuestra sociedad, sólo se miran las apariencias." Hagamos un inciso para recordar una obra como **Roberto Zucco**, de **Bernard-Marie Koltès**, un claro ejemplo de lo que señala **Sellars**. "No, la cuestión del teatro es, más bien: esa persona es violenta, ¿por qué? Y si se pregunta por qué, se puede hacer una intervención creativa, y no destructiva. En nuestros días, sólo sabemos intervenir de manera destructiva, como en la Guerra del Golfo, como en nuestras cárceles, como nuestra manera de tratar a nuestra madre o nuestra hermana, gritamos y arrojamos cosas. (...) La pregunta es: ¿hay una alternativa a la violencia? La poesía fue inventada para expresar cosas de tanto dolor, cosas difíciles que no son fáciles de decir. (...) El fin del teatro es identificar las cosas que más tenemos en la vida, ir directamente a por ellas y vivir cada día con el mayor dolor personal y social. No morir, sino vivir con él. (...) El teatro es una especie de activismo para decir que un solo ser humano es algo inmenso. (...) Necesitamos siempre no limitarnos a mirar el mundo como es, sino como podría ser." Ahora, con diez años más, pero con el mismo compromiso en su teatro, ha dicho en un periódico italiano: "Esta guerra podría convertirse en la primera auténtica guerra mundial: no entre naciones, sino de los pueblos contra sus gobiernos, de políticas económicas e instrumentos de propaganda contra la humanidad, en un planeta que tiene hambre de paz... De todas las calles del mundo se alza la petición de justicia de la gente, en las democracias y en las dictaduras... Y sin embargo, estamos también experimentando la vuelta a un nuevo centro de gravedad, profundamente sentido. Tenemos hambre de alternativas, de verdad además que de paz. Y el arte, y las instituciones que crean el presente para el futuro, como esta Bienal, son indispensables en este momento." En el programa que está pensando para octubre, en la Bienal, anuncia como eje central un montaje sobre un texto clásico, que "reflejará el escenario del mundo en los próximos tres meses, al ser el teatro el arte tradicionalmente más reactivo políticamente. Pero los artistas se concentrarán en el exorcismo de la guerra, en la transformación, la posibilidad de renacer, escuchando a los espíritus de los muertos en la sombra y con el sonido de nuestras voces en la luz del día".

Mientras el teatro siga contando con voces tan lúcidas y comprometidas, podemos confiar en que seguirá cumpliendo con ese deber moral de que hablaba Corman, como espejo no simplemente reflectante de la sociedad, sino cuestionador y transformador, aunque modesto, aunque minoritario, aunque a menudo relegado frente a otros medios más poderosos, pero capaz de dejar pequeñas semillas en la mente y en la memoria de los espectadores.

El siglo de las voces

Me sirvo del título que di a una conferencia sobre la traducción para hacer una última reflexión sobre la inserción del teatro en el nuevo y terrorífico escenario mundial. Después de todo, y en esa reflexión, tanto el teatro como la traducción persiguen fines parecidos de transmisores de lenguaje y de intercambio multicultural.

En este contexto, tal vez el pensador más lúcido que haya teorizado sobre la creación literaria y su papel en este nuevo siglo sea **George Steiner**, filósofo y lingüista, cuyo último libro, *Gramática de la creación*, parte de una constatación amarga: "Occidente ya no sabe crear. Los progresos de la técnica y los inventos están ahogando al arte". Crítico acérrimo de la globalización económico-política, **Steiner** es tal vez el máximo defensor del poder de la palabra, del rescate del lenguaje contra



las teorías científicas de los estructuralistas, del intercambio vivo y fluido entre lenguas y culturas. Sus planteamientos proponen una alerta constante contra la homogeneización impuesta no sólo en el ámbito cultural, en manos de los grandes monopolios económicos, sino también en el lingüístico, al dejar el poder de comunicación y transmisión en manos de las lenguas de mayor peso político y económico. Acabamos de ver en los telediaros cómo la invasión de Irak ha tenido, entre tantos otros, el efecto perverso de aniquilar la memoria del pueblo donde nació nuestra cultura, permitiendo la destrucción del Museo y la gran Biblioteca de Bagdad. Algo semejante pude ver en Sarajevo, donde también había sido destruida su Biblioteca, a manos de los serbios. Destruir la memoria histórica de un pueblo es sinónimo de dominación, reduciendo todos los lenguajes e idiomas propios a un metalenguaje universal, totalizador y arrasador.

Contra este intento tan poderoso y calculado debe también actuar el teatro, como receptor de aquellos que no tienen voz, de la memoria de cada pueblo. Es el sentido ético más profundo y esencial, el de salvar el pasado a través del presente, preservando cada lengua, identidad y cultura para que puedan mezclarse, contaminarse, enriquecerse con otras, en un intercambio vivo y fértil que debería ser el signo de nuestra época.

De rescatar la memoria habla **Juan Mayorga** en muchos de sus textos históricos o políticos, como *El jardín quemado*, hermosa metáfora del encierro de varios republicanos en un manicomio donde han sido reclusos para hacerlos desaparecer; es decir, en el intento de borrar la memoria; o en *Cartas a Stalin*, o en *El sueño de Ginebra*, la posible verdadera historia del asesinato de Kennedy, o en su última obra, sobre la ciudad idílica inventada por los nazis, Terezin, para hacer creer al mundo en una especie de Disneylandia donde encerraban a los judíos, terrible simulacro de los campos de concentración. Incidiendo en el compromiso del dramaturgo, decía **Mayorga** en una entrevista de hace pocos años: "El teatro es un arte político, un arte de la comunidad, de la memoria y de la conciencia, y precisamente hoy, en esta progresiva trivialización, cada teatro puede convertirse en una pequeña bolsa de resistencia (el mismo concepto de **Enzo Corman**). Aunque sólo sea por el hecho de que ahí haya memoria y conciencia, ya se está interviniendo políticamente. Frente a un discurso dominante, que consiste en la manipulación sentimental del espectador, frente a un discurso en el que todo se da masticado, el hecho de que pronto el espectador de teatro se vea enfrentado consigo mismo es fundamental. Memoria y conciencia me parecen palabras claves. El viento del progreso, la extensión del mercado están llevando a un despojamiento de la conciencia y de la memoria, y en ese sentido el teatro, al menos el teatro en el que yo creo, va a contracorriente, a contrapelo. En la medida de que va a contracorriente de ese curso de la historia, se puede decir que es obsoleto, pero creo que eso no es negativo. Precisamente, desde un punto de vista crítico, decir que el teatro es obsoleto cuando el vector de la historia conduce a la trivialización y al fin de la historia, a un eterno presente y a un Disneylandia generalizado, equivale a decir que no hay más remedio que sea minoritario. En cuanto a la intervención que se puede hacer, está claro que hoy no podemos abrigar una utopía de un teatro pedagógico, pero no hay más cáscaras, hay que intervenir, decidir. Creo que hay que ser lucidamente pesimista e intervenir críticamente. Hay que develar las contradicciones de esta época."

No me cabe duda de que **Juan Mayorga** volvería a suscribir ese planteamiento de hace unos años ahora mismo, cuando sigue es-



cribiendo teatro desde esa perspectiva de recuperar la memoria y ejercer la conciencia. De hecho, algo parecido dijo hace dos décadas uno de los padres de la dramaturgia moderna, el gran **Heine Müller**, desde el dolor histórico de su país escindido y atormentado por la culpa de su pasado. "Esta es, a mi parecer, la función del dramaturgo, de la persona de teatro de hoy: alterar ese "todo sigue igual", alterar la corrupción, los hábitos, las comodidades, etc. La actitud negativa es hoy positiva. En el siglo de Orestes y Electra que se avecina, Edipo será una comedia..." Parece imposible encontrar una sentencia más dura y profética sobre el nuevo siglo que él no llegó a conocer, y nosotros hemos empezado a padecer.

Me parece una lógica conclusión de todo este discurso afirmar que un teatro comprometido con su realidad es, hoy más que nunca, necesario y hasta urgente. Decíamos antes que uno de sus cometidos es el de dar voz a los que no la tienen o están privados de la palabra. Es el caso de la inmigrante de **La mujer invisible**, doliente prófuga errante por un país próspero y engañoso que la irá condenando poco a poco al aislamiento, al silencio y a la degradación. Su autora, **Kay Adshead**, actriz de éxito en el teatro y la televisión inglesa, buceó en cárceles, refugios y asilos, escuchando a tantas mujeres que, en busca de ese falso paraíso, sufren en Europa el doble castigo de ser inmigrantes y mujeres. El impulso de la autora por destapar leyes injustas y situaciones de evidente abuso legal y humanitario nos deja un dolorido testimonio de una realidad social que va a endurecerse cada vez más con el regreso a pensamientos fascistas, totalitarios y xenófobos que, primero de forma imperceptible, luego cada vez más visible, ha ido calando en las sociedades liberales de este siglo. Esta llamada de atención, válida en todos los países europeos, es a mi parecer imprescindible y representa uno de los cometidos morales de ese teatro del que hemos venido hablando.

Terminemos con una última cita de **Heine Müller**: "El teatro es la utopía y debe seguir siéndolo. El pueblo son los actores y los espectadores".

Carla Matteini

La puesta en escena de los géneros no dramáticos

Las formas narrativas en los escenarios

• EDUARDO PÉREZ-RASILLA •

Imágenes de “Alrededor de Borges” y de la conferencia de Eduardo Pérez-Rasilla

TEATRO Y NARRATIVA, UNA RELACIÓN SECULAR



Es bien sabido que los espectáculos teatrales toman habitualmente como punto de partida un texto literario-dramático, compuesto precisamente con la finalidad de ser transformado en espectáculo escénico. Sin embargo, no es extraño que el teatro se sirva de materiales procedentes de otros géneros literarios para confeccionar sus espectáculos. El género épico-narrativo o el género lírico han suministrado materiales a los escenarios, pero también lo han hecho las crónicas históricas, el ensayo, los géneros periodísticos, la literatura epistolar, e incluso géneros en los que lo literario se combina con otras formas de expresión: las canciones, el cómic y, por supuesto, el cine. En las líneas siguientes me propongo explorar, siquiera someramente, algunos aspectos de esta influencia sobre la escena de los géneros no concebidos inicialmente como teatrales. Tradicional y modernamente han sido las formas narrativas las que han aportado un mayor número de personajes y tramas para el teatro, tanto los géneros clásicos: la Épica, los relatos mitológicos, la novela, la novela corta o el cuento, como las variantes modernas: el cine, el cómic, etc. Esta circunstancia se explica fácilmente por el hecho de

que también el teatro habitualmente pretende contar una historia, lo mismo que las formas y géneros mencionados, aunque los procedimientos para hacerlo sean diferentes. Menos frecuente parece haber sido la utilización de textos no narrativos para la confección de espectáculos teatrales, pero, precisamente por ello, parece conveniente fijar la atención sobre los casos en que este influjo se ha producido y disponemos de algunos ejemplos de ello en el teatro español de los últimos años.

No es una novedad que el teatro tome sus asuntos de los géneros narrativos. La mitología y la épica homérica proporcionaron, como es bien sabido, los materiales argumentales para la tragedia griega, y, a partir de ella, al teatro de todos los tiempos, desde Séneca a Anouilh, desde el teatro medieval a Unamuno, desde el teatro renacentista a Espriu, desde Racine a Rodrigo García, por no señalar sino algunos muy heteróclitos ejemplos. Aristóteles dedicó buena parte de sus esfuerzos didácticos en la *Poética* a explicar la diferencia entre el género tradicional narrativo, la Épica, y el emergente de la Tragedia, lo que prueba que las profundas semejanzas entre ambos obligaban a una singular claridad a la hora de establecer su diferencias. Por lo demás, Aristóteles deja sentadas algunas coincidencias entre los dos géneros, como son la circunstancia de que ambos narren una historia y el modo ordenado en el que la narran, con su principio, su medio y su fin o, lo que es lo mismo, su planteamiento, nudo y desenlace. Podríamos ir más allá y comparar, por ejemplo, los modelos que Propp, en su célebre y tantas veces citada *Morfología del cuento*, sugiere para el análisis de la estructura del cuento tradicional, y los que podríamos aplicar a la historia dramática, pero tal empresa desbordaría los límites de este trabajo. Bástenos, de momento, con realizar un somero espiguelo de los transvases de la narrativa al teatro para acercarnos a la presencia de la narración en la escena española durante los últimos años.

Ya en el tránsito entre la Edad Media y el Renacimiento, una obra tan emblemática como *La Celestina* es objeto todavía de discusiones sobre su género, porque comparte los rasgos narrativos con los dramáticos, como ocurre con tantos pasajes de uno de sus más ilustres antecedentes, el *Libro de Buen Amor*.

Ya en el Barroco, Lope, Calderón o Shakespeare experimentaron una singular fascinación por las crónicas medievales, pero Lope o Shakespeare no desdeñaron tampoco las posibilidades que les ofrecían las novelas de Bandello. Y son muchos los dramaturgos españoles del siglo de Oro -Lope, Tirso, Calderón, Mira de



Amescua, etc.-que gustaron de emplear los ricos materiales que les proporcionaba la Biblia, les suministraba el romancero o les sugerían las leyendas. A estas leyendas fueron aficionados también los dramaturgos isabelinos ingleses, Shakespeare entre ellos, e inspirarían a Marlowe, y más tarde a Goethe, sus versiones de Fausto, otro de los grandes personajes aportados a la cultura por el teatro. Y en el ámbito de la literatura dramática en lengua alemana, Von Kleist, por su parte, vuelve a la mitología para la creación de su *Penitencia* o Buchner se inspira en los relatos de un caso judicial para su *Woyzeck*.

Ibsen y Strindberg pagan su tributo a las leyendas y al folclore escandinavo con su *Peer Gynt* y su *Viaje de Pedro el afortunado*, respectivamente, aunque el texto de Strindberg evidencie también la huella de *Cándido*, de Voltaire. En España, dos escritores tan diferentes como Galdós o Valle comparten, sin embargo, esa afición a los territorios intermedios entre la narrativa y el teatro, que pasan en ocasiones por la indefinición genérica de la obra o por la adaptación de sus propias producciones narrativas, o también por el carácter marcadamente narrativo de algunas de sus obras teatrales o el tono singularmente teatral de sus novelas. Y aunque no resulte comparable, desde luego, tampoco pueden olvidarse algunas tentativas de Baroja (novelas dialogadas, esbozos dramáticos, etc.) y, con más pasión y constancia, de Unamuno.

Con el nacimiento del cine, a finales del siglo XIX, comienza, como es sabido, una etapa de contaminaciones e influencias mutuas que perviven hasta nuestros días. Esta relación ha enriquecido a los dos géneros y ha obligado además a una constante reformulación de sus respectivos lenguajes. Después tendremos ocasión de volver sobre ello.

Entre los simbolistas, Claudel, por ejemplo, recurrió a materiales que le proponían las crónicas históricas, muy libremente reelaboradas, como sucede con el *Libro de Cristóbal Colón*, por ejemplo, o en cierto modo, con esa combinación de materiales evangélicos y también legendarios en los que se inspira para *La Anunciación hecha a María*. La influencia de Claudel pesaría decisivamente sobre Barrault, quien montó, además de los textos del poeta francés, aquella adaptación de la novela de Faulkner, *Mientras agonizo*. La vanguardia histórica y sus sucesivas reediciones han jugado también en territorios limítrofes. Un excelente ejemplo lo constituye la obra de Joan Brossa, que ha conocido también en estas décadas algunas puestas en escena, revisiones, homenajes, etc. Tal vez merezca recordarse, entre otros muchos el trabajo de Bufons *Concierto en do menor para piedras y señales de tráfico* a finales de los ochenta.

Brecht llevó al teatro abundantes materiales narrativos como la novela de Hasek -con el título de *Schweyck en la segunda guerra mundial*-, la novela de Gorki -*La madre*- o las leyendas orientales, que aprovechó para *El círculo de tiza caucásico* y otras piezas. O se sirvió

de historietas, de leyendas, de hallazgos del cabaré, de canciones, etc. Y también materiales de difícil clasificación, como el diálogo ensayístico y narrativo, con ribetes autobiográficos, de *Diálogos de fugitivos*, que ha subido a los escenarios españoles de la mano de Manuel Canseco. Pero además, Brecht, influido por el teatro oriental, introduce en su teatro mecanismos narrativos, frente a la mimesis del teatro aristotélico. Y no es el único que utiliza estos recursos. El mencionado Claudel había empleado en algunas de sus piezas la figura de un narrador y, en el teatro norteamericano, Thornton Wilder lo populariza con *Nuestra ciudad* (o *Nuestro pueblo*, según otras traducciones), uso que dejará una profunda huella en el teatro de Tennessee Williams (por ejemplo, en *El zoo de cristal*) o en el de Arthur Miller (por ejemplo, *Panorama desde el puente*), y también en el de Neil Simon (*Perdidos en Yonkers* o *Las mujeres de Jack*), entre otros, aunque en estas piezas el narrador es un personaje de la propia historia que parece desdoblarse en dos funciones, la del narrador y la del personaje inserto en la trama. Esta fórmula reaparecerá en géneros y estilos muy diversos durante las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta.

Así, aparece en la comedia de Felicien Marceau, *El huevo*, o en *Bailando en Lughnasa*, del irlandés Brian Field, que ha conocido varias puestas en escena recientes en España, por no citar sino dos textos de factura muy diferente. Los ejemplos podrían multiplicarse.

Por su parte, los mecanismos narrativos del teatro de Brecht serán emulados por la legión de sus seguidores directos o indirectos: Weiss, Frisch, Durrenmatt, Arden, Sastre, etc. O, en cierto modo, Buero (*El tragaluz*, *El concierto de San Ovidio*, etc.). Otras escrituras de carácter vanguardista o innovador admiten también elementos narrativos (o narrativo-discursivos), por ejemplo, Thomas Bernhard o, más ocasionalmente, Tankred Dorst, autor de aquel *Fernando Krapp me ha escrito una carta*, a partir de la novela *Nada menos que todo un hombre*, de Unamuno, que conoció una interesante puesta en escena en el María Guerrero.

La crisis del texto dramático -relativa crisis, al menos-, que se produce desde finales de los sesenta intensifica la teatralización de grandes textos narrativos, de los que podrían constituir buenos ejemplos los míticos montajes del *Orlando furioso* por parte de Ronconi, o el *Mahbaratha*, por parte de Peter Brook (y antes *Orghast I y II*, exhibidos en Persépolis, y después, *El vestido* -Taormina, 2000- a partir de textos narrativos del periodista sudafricano Can Themba), o también algunos espectáculos de Arianne Mnouchkine.

Los teatros independientes utilizaron materiales documentales, como había hecho Peter Weiss (*La indagación*) o como hará el Living Theatre. El teatro independiente español recurrirá en ocasiones al collage de materiales narrativos, como sucede con el célebre *Castañuela 70* (y la revisión de *Castañuela 90*), a cargo del grupo

Ya en el Barroco, Lope, Calderón o Shakespeare experimentaron una singular fascinación por las crónicas medievales, pero Lope o Shakespeare no desdeñaron tampoco las posibilidades que les ofrecían las novelas de Bandello. Y son muchos los dramaturgos españoles del siglo de Oro -Lope, Tirso, Calderón, Mira de Amescua, etc.-que gustaron de emplear los ricos materiales que les proporcionaba la Biblia, les suministraba el romancero o les sugerían las leyendas

Tábano, con Juan Margallo o Moncho Alpuente, entre otros; o a versiones propias de textos narrativos, como el *Cándido* del TEI en los setenta, basado en la novela de Voltaire.

En las últimas décadas se ha tendido más bien hacia un cierto minimalismo, que ha buscado la adaptación de pasajes de novelas o relatos cortos (por ejemplo, algunos trabajos de Sanchis Sinisterra) o la construcción de textos a mitad de camino entre la narrativa y el teatro, como algunos de Enzo Cormann, de Sam Shepard o del mismo Sanchis Sinisterra. Y determinadas formas de escrituras de vanguardia parecen haber abolido, parcial o totalmente, las fronteras entre los géneros, y, en consecuencia, se incluyen materiales narrativos en los textos dramáticos o incluso se convierten los textos en su conjunto en formas de narratividad. Podría servir como ejemplo la obra de Heiner Müller, o parte de ella al menos. Y también, aunque sea de forma más ocasional, algún texto de Koltès, como ocurre con *De noche, justo antes de los bosques*, de Alessandro Baricco, con *Novcientos*, de Michel Azama, con Pier Paolo Passolini o *La esclusa*, Michel Vinaver, con *El objetor* (o incluso con *11 de septiembre de 2002*), etc.

En otro orden de cosas, ha continuado también una actividad que se ha mantenido constante a lo largo de décadas e incluso de siglos: la adaptación para la escena de novelas célebres, de una manera más tradicional. El *Quijote* cervantino, las novelas principales de Dostoiewsky -*Crimen y castigo*, *Los hermanos Karamazov*, etc.-, las obras de Tolstoi -*Ana Karenina* y, sobre todo, *Historia de un caballo*-, las grandes novelas del XIX francés, etc., han subido frecuentemente a los escenarios. Desde novelas populares hasta novelas densas y cultas, desde textos medievales a las novelas contemporáneas, la narrativa parece haber ejercido una poderosa seducción sobre el teatro, o, tal vez al contrario, es el teatro quien seduce con su popularidad y su brillo, con su promesa de sociabilidad, a los géneros narrativos, que pretenden convertir las tablas en tribuna para su difusión.

LA PRESENCIA DE LA NARRATIVA (Y DE LO NARRATIVO) EN EL TEATRO ESPAÑOL ÚLTIMO

En el teatro español reciente, la presencia de la narrativa es muy habitual, casi abrumadora, y reviste formas muy diversas. Son muchos -tal vez más de los que uno aventuraría en un primer buceo en el archivo de su memoria- los nombres de los narradores adaptados a la escena y no lo son menos los de los dramaturgos o directores que se han dejado penetrar por la influencia de los géneros narrativos. Y son muchos también los nombres de los que alternan el cultivo de la narrativa con el del teatro (Antonio Gala, Álvaro del Amo, Lourdes Ortiz, Jesús Alviz, Francisco Benítez, José Carlos Somoza, etc.) o los de los narradores de prestigio que, más o menos ocasionalmente, se han asomado a la escena, entre ellos: Carmen Martín Gaité, Manuel Vicent, Javier Maqua, Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán, Rosa Montero, Antonio Muñoz Molina, Elvira Lindo, Javier Tomeo, Alberto Vázquez-Figueroa, Fernando Vizcaíno Casas, Antonio Álamo, etc.

En los planes de estudios del recorrido de dramaturgia, en las escuelas de arte dramático, figura una materia dedicada a la adaptación teatral, que, si bien no se circunscribe exclusivamente al paso de los materiales narrativos a la escena, toma en consideración

este problema precisamente desde el ámbito académico del estudio de la dramaturgia.

¿Cómo abordar este cúmulo de materiales heteróclitos? El rastreo exhaustivo de las relaciones entre narrativa y teatro en España durante los últimos años ofrece un material ingente y desbordaría las posibilidades y las intenciones de esta intervención y resultaría sobremediano fatigoso. Sin embargo, parece oportuno llevar a cabo un espiguelo amplio, aun a riesgo de un exceso de nombres y de títulos, de las manifestaciones más relevantes, o al menos de algunas de ellas, que permita abrir vías de acceso al estudio del fenómeno que nos proponemos tratar. Y aun a riesgo también de la inevitable arbitrariedad que supone seleccionar unos trabajos, y no otros, o dedicar más espacio a unos espectáculos y simplemente mencionar otros. Asumo esta parcialidad, motivada por el conocimiento más preciso e inmediato que he podido tener de los montajes a los que me refiero, y, también, por qué no decirlo, por mis preferencias personales.

A partir de ese recorrido tal vez puedan establecerse unos paradigmas que muestren de qué modo se vierte la narrativa sobre la escena o de qué forma la literatura dramática se contamina de las formas narrativas y, eventualmente, de otras manifestaciones literarias o artísticas. Sin duda, podrían adoptarse otros puntos de vista a la hora de analizar la cuestión que nos ocupa, pero la abundancia de materiales con los que nos encontramos me inclina a proceder a un primer intento de clasificación, por modesta, tentativa y provisional que ésta resulte.

No conozco trabajos descriptivos y realizados con exhaustividad acerca de esta materia. Existen, sin embargo, reflexiones de gran interés sobre algunos de los aspectos que el tema engloba. Entre ellos habría que destacar, por su ambición, su constancia y su agudeza, los de Sanchis Sinisterra, quien desde hace décadas trabaja precisamente sobre la teatralidad de determinados textos narrativos, de extensión y factura muy diversa. Su labor afecta tanto a la teoría como a la práctica, es decir, a la reflexión sobre los procedimientos dramáticos para la conversión de un texto narrativo en materia para la escena, como en la escritura efectiva de una propuesta dramática a partir de aquellos textos narrativos. Así, Sanchis presenta una abundante nómina de dramaturgos de versiones teatrales de textos narrativos, realizadas con rigor y con un criterio ponderado para llevarlas a cabo. Más adelante tendremos ocasión de mencionar algunos de ellos. Muchos de estos trabajos teóricos y prácticos han tenido como origen o como complemento un trabajo de seminario o de labor de grupo, con frecuencia en el ámbito de *El Teatro Fronterizo*, concepto que radica precisamente en esa conveniencia de trabajar en territorios limítrofes, indeterminados o propicios al contagio de lo otro. La recopilación de buena parte de estas reflexiones y de las notas de dirección sobre los espectáculos resultantes, hasta hace poco tiempo dispersas, se incluyen en el volumen preparado por Manuel Aznar Soler y titulado *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*¹, y antes, de forma más modesta e incompleta, pero sugestiva y candente, en el número 222 de *Primer acto* (1988). No faltan tampoco reflexiones acerca de este asunto en la obra teórica de Juan Antonio Hormigón, de quien ahora se reedita -corregido y ampliado- su *Trabajo dramático y puesta en escena*², y quien a su vez ha realizado algunas intervenciones dramáticas sobre materiales literarios no dramáticos en su ori-

1. Sanchis Sinisterra, José: *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real, Ñaque, 2002 (Edición de Manuel Aznar Soler y prólogo de Juan Mayorga)

2. Hormigón, Juan Antonio: *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid, ADE, 2003 (2 vols.)

gen. Y es preciso volver la vista también hacia quien podemos considerar como el decano de los dramaturgos españoles, Alfonso Sastre, pertinaz siempre en su afán de reflexionar y poner por escrito sus meditaciones acerca de su quehacer como escritor y sobre los problemas inherentes al teatro y a la literatura dramática en la sociedad en la que vive. E investigador práctico también de las posibilidades de un subgénero tan tradicionalmente narrativo como es la novela policíaca, en el ámbito del teatro. La revista *ADE-Teatro* publica desde hace algún tiempo las notas de dirección de muchos de sus asociados. Y más ocasionalmente podríamos espigar opiniones interesantes en escritos, comentarios o conferencias de dramaturgos o directores como Jerónimo López Mozo, Ángel Facio, Miguel Medina -prematuramente fallecido para desgracia de sus muchos amigos y discípulos y del teatro mismo-, Juan Mayorga, etc.

Pero el objetivo de este trabajo es, como ha quedado dicho, ligeramente distinto, y pretende, desde un repaso a los materiales dramáticos relacionados con la narrativa, establecer o proponer los modelos de trabajo seguidos.

FORMAS DE INFLUENCIA DE LA NARRATIVA SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Como método, propongo utilizar, como criterios para establecer los modelos, dos elementos:

- a) El género al que pertenece el material narrativo de procedencia, y
- b) el tipo de intervención efectuada sobre dicho material.

Así, y a título de hipótesis, podemos considerar las siguientes posibilidades:

1. MATERIALES NARRATIVOS escritos transformados directamente en un texto teatral sobre el que se apoya un espectáculo. A su vez, y atendiendo al subgénero, podríamos distinguir entre:

- 1.1. Novelas completas.
- 1.2. Fragmentos específicos de una novela concreta.
- 1.3. Selección de fragmentos de novelas diversas o de otros textos no dramáticos.
- 1.4. Novelas breves, cuentos o relatos cortos.
- 1.5. Espectáculos procedentes de otros materiales literarios no dramáticos.

1.1. Novelas completas

Naturalmente, cuando hablamos de novelas completas, nos referimos a una intención de totalidad en su adaptación, aunque habitualmente esta transformación reduzca, a veces de manera drástica, la extensión del material narrativo.

Han conocido adaptaciones para la escena novelas muy diversas. Entre las obras clásicas de la literatura española se encuentra la de *El Quijote*, de Cervantes, que montó Maurizio Scaparro en el 92, con interpretación de Josep María Flotats y Juan Echanove. Rafael Azcona y el propio Scaparro se hicieron cargo de la adaptación, y el texto resultante está publicado por la Asociación de Directores de Escena. También el número 244 de la revista *Primer acto* le dedicó una amplia reflexión. La lectura incidía en una teatralización de la historia de don Quijote que apuntaba a su vez hacia un elogio de la utopía frente a la mediocridad que nos rodea. El papel que adquiriría la compañía de Angulo el Malo vertebra el enfoque de Azcona-Scaparro. Gustó a casi todos la interpretación de Echanove, que encarnaba a Sancho, y fue más discutida la labor de Flotats en su papel, siempre difícil, de don Quijote, aunque se reconocieron su esfuerzo y su entusiasmo. Sin embargo, y pese a sus innegables cualidades, el conjunto del espectáculo decepcionó a muchos, que lo encontraron no sólo muy inferior a las expectativas que crea el texto cervantino -lo cual es comprensible y casi obligado-, sino también a las que habían creado las circunstancias del montaje (el prestigio de la nómina de responsables, los fastos del 92, etc.). La adaptación del texto causó

a algunos una cierta sensación de pobreza, si bien esta impresión siempre puede relacionarse con el dolor que produce la inevitable mutilación del original de Cervantes. El Festival de Almagro ha presentado algunas otras versiones escénicas del *Quijote*, algunas de ellas aportadas por grupos no españoles, pero no puede decirse que ninguna de ellas haya logrado una especial proyección, aunque a algunas no les haya faltado la calidad.

Entre las versiones del *Lazarillo*, destaca sobre todo la que preparó Fernando Fernán Gómez para Rafael Álvarez, *El Brujo*, en 1990. Según reza la ficha del espectáculo, Alonso de Santos y Gerardo Malla se hacían cargo de la supervisión escénica cuando éste se exhibió en Almagro, algo que tal vez pueda entenderse como cortesía o modestia frente a los ilustres nombres citados. El éxito fue notable y su presencia en los escenarios españoles se prologó durante muchos meses. El trabajo combinaba una lectura intelectual y



rigurosa con el histrionismo y hasta con las concesiones a lo popular y a la complicidad con el público que convenían al trabajo de *El Brujo*. Fernán Gómez lo convirtió en un monólogo a partir de la idea del caso explicado y justificado mediante la larga carta -supuesta- escrita por el personaje. La carta se convertía aquí en alegato frente a una suerte de tribunal encarnado por el público, según una técnica que Fernán Gómez ha empleado en otras ocasiones. La fuerte personalidad del actor que encarnaba al Lazarillo orientaba la adaptación precisamente hacia el ejercicio de teatralidad, en el que se combinaban la austeridad y el efectismo, el humor y la acritud, la intención de mostrar el anónimo texto del XVI sin interferencias, con el ejercicio de virtuosismo interpretativo (voz, gestualidad, presencia escénica, magnetismo, etc.). El entreacto del espectáculo se convertía, sin solución de continuidad, en un relato del Brujo actor a los espectadores sobre las anécdotas ocurridas a lo largo de la gira. Fernán Gómez, el Brujo y Gerardo Malla repetirán experiencia con *El pícaro*, en 1993. Más recientemente (2000), Etlvino Vázquez y su Teatro del Norte han vuelto sobre el Lazarillo, aunque esta vez no en forma de monólogo, sino mediante la interpretación de algunos de los personajes que pueblan la novela.

El *buscón*, de Quevedo, ha conocido también algunas versiones, entre las que destaca, quizás por el prestigio de quien la firma, la de Alonso de Santos en 1999, de la que tengo noticias, pero que no he conocido directamente ni dispongo de documentación precisa sobre ella. Un grupo denominado Teatro del Sur exhibió en 1991 y en la Sala Galileo una versión libre y un tanto populista de *El buscón*, apoyada en elementos como el juego o la provocación al público, pero con resultados de escaso interés.

Un texto doblemente clásico es *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado, cuya versión escénica escribió Alberti en 1963, montada recientemente por el CAT y exhibida en el Festival de Almagro en 2002, bajo la dirección de Josefina Molina.

Un texto anterior, la novela de caballerías escrita en catalán *Tirant lo Blanc* (*Tirante el Blanco*), de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, conoció dos versiones, casi coetáneas (hacia 1986-87) firmadas por dos ilustres dramaturgos, Josep María Benet i Jornet y Francisco Nieva. El primero escribió una versión que tituló *Historia del virtuoso caballero Tirant lo Blanc* y se estrenó en 1988 en el Teatro Romea de Barcelona, una de las sedes del Centro Dramático de la Generalitat. La traducción al castellano de Sergio Mustieles está publicada en la colección Antonio Machado. En un breve prólogo, Benet explicaba su intención de dar en la versión escénica su *sentido global* al texto, que el dramaturgo encontraba en el objetivo que los jóvenes tenían de *satisfacer un deseo fundamental: obtener el poder*.³

Algunas de las grandes figuras de la novela de finales del XIX y del XX subieron también a los escenarios. Por ejemplo, se mon-

taron algunas novelas de Galdós, entre ellas, *Misericordia* (una novela que ya adaptó para el teatro María Teresa León y cuyo texto acaba de aparecer editado por la ADE, y que volvió a llevarse los escenarios en 1972, en adaptación de Alfredo Mañas y bajo la dirección de José Luis Alonso); *Miau*, -en una adaptación de Alfredo Mañas en 1987-; *Tristana* (1993, con adaptación de Enrique Llovet y dirección de Manuel Ángel Egea); *Fortunata y Jacinta* (1994); o *Casandra*, adaptada ésta última por Nieva, quien, significativamente, tomó como punto de partida la novela y no la versión teatral del propio Galdós.

Es preciso volver la vista también hacia quien podemos considerar como el decano de los dramaturgos españoles, Alfonso Sastre, pertinaz siempre en su afán de reflexionar y poner por escrito sus meditaciones acerca de su quehacer como escritor y sobre los problemas inherentes al teatro y a la literatura dramática en la sociedad en la que vive

Fortunata y Jacinta se ofreció en la versión de Ricardo López Aranda y la dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente, que contó con un reparto en el que figuraban Maru Valdivieso, Nuria Gallardo, Juan Gea, Manuel Galiana o Fernando Chinarro, entre otros. La crítica advirtió la depuración de los aspectos descriptivos y costumbristas de la novela en beneficio de la historia de pasión y rivalidad amorosa, aunque algunos señalaron la pérdida de los perfiles de crítica social presente en el texto de Galdós. El montaje prescindía de la estética naturalista para, consecuentemente con algunos aspectos de la adaptación, subrayar la dimensión onírica e intemporal de la historia.

Con motivo del centenario de Clarín, el Teatro Margen escenificó en 2001 *La Regenta* con versión de Arturo Castro y Francisco Prieto, y dirección del primero de ellos. Las notas de dirección pueden encontrarse en el número 86 de la revista ADE-Teatro.

De Valle-Inclán se exhibió un ambicioso montaje de su novela *Tirano Banderas*, bajo la dirección de Lluís Pasqual (1992), quien se ocupó también de la dramaturgia. Lautaro Murúa y Lluís Homar fueron las principales figuras del reparto en un espectáculo dominado por el carrusel que ocupaba casi íntegramente el espacio escénico como metáfora del mundo voltario y de chafarrinón de feria que sugería la novela de Valle al director catalán.

En el ámbito de la literatura en catalán, se ha prestado atención a la novela de Llorenç Villalonga, *Mort de dama*, que ha dirigido en dos ocasiones Pere Noguera. (Aunque tal vez utilizara como referencia *A l'ombra de la Seu*, versión teatral de la novela elaborada por el propio Villalonga.)

Entre los novelistas vivos, es Delibes quizás el que ha tenido mayor incidencia. Su novela *Cinco horas con Mario*, convertida en monólogo apasionado y vibrante por Lola Herrera, ha recorrido España durante años y se ha convertido no sólo en uno de los grandes éxitos de las últimas décadas, sino en la referencia inexcusable al hablar de la adaptación teatral de los textos narrativos. El trabajo de la actriz acercaba y humanizaba al personaje de Menchu, la mujer que hablaba incesantemente a su marido muerto y que en la novela de Delibes parecía mostrar tan sólo sus per-

3. Benet i Jornet, Josep M.: *Historia del virtuoso caballero Tirant lo Blanc*, Madrid, Antonio Machado, 1990, págs. 5-6.

files más repulsivos y miserables. Del mismo narrador han subido a los escenarios otras dos novelas: *La hoja roja* (1986), de resultado bastante menos feliz, y *La guerra de nuestros antepasados*, que ahora se repone en el Real Cinema, con interpretación de Manuel Galiana y Juan Jesús Valverde, y que en 1989 se estrenó en el Bellas Artes, dirigido por Antonio Giménez Rico e interpretado por José Sacristán y Juan José Otegui. Se ha hablado así de una trilogía de Delibes, tal vez con la intención de reponer en fecha próxima también los otros dos títulos.

Las novelas de Javier Tomeo han disfrutado de una singular fortuna en los escenarios, tal vez porque algunas de sus narraciones presentan una forma dialogada que invita a la adaptación teatral. O quizás también porque muchas de sus novelas colocan en primer plano cuestiones tan relacionadas con motivos gratos a la literatura dramática como las relaciones de poder, la contraposición entre la identidad y la otredad, el afán de dominio y la tendencia a la sumisión, el complejo de Edipo, etc. O también por la tendencia al empleo de un lenguaje tragicómico, escueto e incisivo, y, a la vez, plagado de una sugestiva ambigüedad que lo hace propicio para el escenario. Títulos como *Diálogos en Re mayor*, *Amado monstruo* o *Los milagros de la ópera* han conocido versiones teatrales con opiniones dispares. *Amado monstruo* constituyó un éxito de alguna consideración. No tuvo, sin embargo, la misma acogida la puesta en escena de *Diálogos en Re Mayor*, dirigida por Ariel García Valdés. Con frecuencia se ha hablado de la buena acogida de las adaptaciones de la obra de Tomeo en otros países, como Francia y Alemania, y el relativo desconocimiento que su obra despierta en España.

De Juan Goytisolo tomaron Juan Muñoz Rebollo y Elena Delgado su *Paisajes después de la batalla* para su espectáculo, *Paisajes de un campesante*, exhibido en la sala Pradillo en 1993. Muñoz Rebollo atrajo el texto de Goytisolo hacia la estética auspiciada y desarrollada por los creadores de la casa y consiguió un espectáculo difícil, pero riguroso y nítidamente definido estéticamente.

Una novelista todavía joven como Dulce Chacón ha tendido puentes también entre la narrativa y el teatro. En fecha reciente Eduardo Vasco ha montado su novela *Algún amor que no mate* (2003). Antes, en 1996, Raquel Toledo dirigió una versión teatral de *La función Delta*, de Rosa Montero.

Y, aunque no es mi intención abordar aquí el tema de la narrativa infantil, merece recordarse la adaptación al teatro del popular personaje de Elvira Lindo, *Manolito Gafotas*, adaptado por la dramaturga y directora de escena Garbiñe Losada (2001).

Respecto a la narrativa hispanoamericana, merece atención la puesta en escena de *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, a cargo de La Cuadra, de Sevilla, en versión de su director Salvador Távora, que, como es sabido, desarrolla unas personalísimas puestas en escena de los textos de referencia, en las que



la ritualidad -trágica y festiva a un tiempo-, la música y la plasticidad, inspirada por una suerte de expresionismo ibérico, configuran un espectáculo de personalidad inconfundible. El texto de la versión se publicó en el número 237 de *Primer acto* (1991). De García Márquez puede recordarse también el montaje de *El coronel no tiene quien le escriba*, que el mítico grupo venezolano Rajatabla presentó en el Teatro Español en 1989, dirigido por el tristemente desaparecido Carlos Giménez. De Cortázar pudo verse en 1995 y en la sala Olimpia una versión de *Rayuela* que firmaba Ricardo Monti y dirigía Jaime Kogan, dos veteranos del teatro argentino.

No tuvo buena acogida el estreno de *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa, con adaptación de Alfonso Ussía, J.J. Armas Marcelo y Javier Olivares, estrenado en el Centro Cultural de la Villa en 1996, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig. La crítica se mostró especialmente severa con la adaptación y la dirección de escena.

En cuanto a la narrativa extranjera, la más significativa tal vez sea la novela de Lewis Carroll: *Alicia en el país de las maravillas*, que ha conocido diversas adaptaciones para el teatro en España y fuera de nuestro país. Fue bien tratada por cierta crítica la que dirigió Dennis Rafter en 1990 al frente de un grupo de jóvenes actores recién egresados de la RESAD de Madrid y que pudo verse en la sala Galileo. El trabajo destacaba los aspectos más juveniles, vistosos y líricos del célebre libro, a través de un montaje dinámico e ingenuo, siempre atractivo, que rompía la frontalidad habitual para mostrar un espacio que recordaba a las pistas de circo, muy en la línea de otros espectáculos del director irlandés afincado en España.

Y han sido ambiciosas las propuestas de Moma teatro sobre dos breves y prestigiosas novelas de la tradición literaria culta francesa. Se trata de *Cándido*, de Voltaire, y de *La caída*, de Camús. La primera se exhibió en 1995 y colaboró también con Moma el Talleret de Salt. Joaquín Hinojosa llevó a cabo la traducción y la adaptación y Carles Alfaro se hizo cargo de la dirección. El espectáculo deja-

ba ver la laboriosidad y la imaginación de sus responsables, pero el resultado, pese a algunas soluciones brillantes, no superó siempre de manera satisfactoria el transvase de género. En fecha mucho más reciente (2003), se ha exhibido en la Abadía -teatro en el que ahora Joaquín Hinojosa ejerce como director adjunto- *La caída*, de Camús, también bajo la dirección de Carles Alfaro, en una pulcra versión del dramaturgo Rodolf Sirera. La historia ha sido convertida en un monólogo de un personaje que se dirige a su interlocutor, que nunca aparece en escena. El vigor del trabajo de Francesc Orell· y la bella y audaz escenografía de Carles Alfaro, responsable también de una buena dirección de escena, ha merecido premios, distinciones y nominaciones desde su exhibición en Valencia, previa a su presencia en la sala madrileña, aunque no ha dejado tampoco de suscitar algunas discusiones sobre la teatralidad de su resultado escénico.

Es conocida también la adaptación de la novela de Jan Potocki: *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, a cargo de Francisco Nieva, que fue estrenada bajo la dirección del mismo dramaturgo en el verano de 2002, en Teatro de La Latina, sede ocasional del CDN. La capacidad de Francisco Nieva para integrar un original distante en el género, en el tiempo y en el espacio -como es la novela de Potocki- en su universo creativo, fruto de su experiencia en la materia y de su dominio de los diversos resortes teatrales, prestaba a la versión escénica la apariencia de una creación dramática autónoma, original del escritor. Y aunque se mantenía el espíritu romántico de la narración inicial, Nieva desarrollaba su habitual humor desenfadado, castizo y transgresor a la vez, y convertía la historia, como sucede con otras piezas suyas, en una invitación al goce y a la burla de las normas que imponen restricciones a la pasión, al instinto y al deseo.

Ha conseguido también la celebridad el espectáculo titulado *El cerdo*, creado a partir de la novela de Raymond Cousse, *Estrategia para dos jamones*, transformada posteriormente en monólogo teatral por el mismo autor, en versión y adaptación de Antonio Andrés Lapeña, con dirección de José Luis Castro e interpretación de Juan Echanove. Se estrenó en 1994 y la crítica alabó el buen trabajo de Echanove y el inquietante juego escénico representado por un hombre que interpreta a un cerdo, que se convierte a su vez en metáfora del hombre. A la vista del éxito se han producido otras versiones posteriores, interpretadas por Paco Obregón y Francisco Maestre, respectivamente.

Fuegos fatuos presentó en la sala Pradillo en 1997 una interesante versión de *La leyenda del santo bebedor*, de Joseph Roth. Y en 1992 se estrenó una versión de *La mujer de arena*, de K. Abe, dirigida por Jarek Bielski. En 1994 y en la sala Galileo, José Carlos Plaza estrenó *María Magdalena o la salvación*, a partir de los textos de Margarita Yourcenair, convertidos en un monólogo que interpreta Charo Amador.

El clásico *Momo*, de Michael Ende, ha conocido una reciente puesta en escena a cargo de una de las últimas promociones egresadas

de la RESAD en la especialidad de interpretación gestual. El montaje se halla actualmente en gira. La dramaturgia viene firmada por Sury Sánchez Montero.

Puede recordarse también, aunque el montaje es anterior a las fechas que estamos manejando (1983), el *Moby Dick*, de Melville, en versión de Sanchis Sinisterra, audaz empresa recibida con severidad por la crítica.

En todos los casos mencionados el espectáculo se ha construido a partir de una novela, con frecuencia canónica -aunque no faltan las propuestas sobre novelas más próximas que aún no han alcanzado ese reconocimiento-, y, en principio con la idea de abordarla en su conjunto, aunque esto no signifique que se pretenda incluir cada uno de sus episodios, pero sí transmitir una impresión global de la narración. En todas ellas ha sido preciso llevar a cabo un proceso de transformación, aunque de naturaleza muy distinta, según los casos. No me parece factible establecer subgrupos a partir del tipo de intervención realizada sobre el texto original, pero sí sugerir algunas líneas de trabajo a partir de los criterios que pudieron motivar esa adaptación. En ningún caso se presentan como categorías cerradas, sino que se proponen como criterios preferentes.

Cabría pensar que algunas adaptaciones han pretendido sobre todo un trabajo de ilustración teatral de un prestigioso texto narrativo. Se trata entonces de un trabajo de homenaje a la novela, que suele tender a ser pedagógico, respetuoso y admirativo. Así sucede con algunas de las lecturas de Galdós o del Quijote, o *La guerra de nuestros antepasados* o *La hoja roja*, de Delibes.

En otras, por el contrario, se ha escogido un texto determinado porque permitía ofrecer, a través de él, la visión del mundo que el dramaturgo adaptador expone en el conjunto de su producción teatral. El dramaturgo descubre gozoso en la obra de otro escritor la presencia de unos fantasmas con los que podrían conversar los propios. Es quizás lo que ocurre con *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Nieva, *Tirant lo Blanc*, de Benet i Jornet, *Crónica de una muerte anunciada*, de Távora, *Paisajes de un paseante*, de Muñoz Rebollo y Delgado, o el *Manolito Gafotas* de Garbiñe Losada, p.ej.

No debe excluirse tampoco la posibilidad de una investigación sobre el texto narrativo, en busca de una nueva lectura de la novela, que un espectáculo teatral perfilaría con mayor nitidez, o en relación con las posibilidades expresivas y plásticas de un grupo, de un elenco o de una línea de trabajo. Así puede ocurrir con los montajes de Moma (*Cándido* y *La caída*), con la *Alicia en el país de las maravillas*, de Rafter, el *Momo* de la RESAD, etc., e incluso el *Moby Dick*, de Sanchis Sinisterra. O, en otro orden de cosas, con *Fortunata y Jacinta*, de López Aranda-Pérez de la Fuente, o *Tirano Banderas*, de Pasqual.

Caben también los trabajos que acercan el personaje que protagoniza la novela a un actor determinado que encarna a ese persona-

Cabría pensar que algunas adaptaciones han pretendido sobre todo un trabajo de ilustración teatral de un prestigioso texto narrativo... En otras, por el contrario, se ha escogido un texto determinado porque permitía ofrecer, a través de él, la visión del mundo que el dramaturgo adaptador expone en el conjunto de su producción teatral

je, como ocurre con el *Lazarillo* de Fernán Gómez y *El Brujo*, o quizás en *El cerdo* interpretado por Echanove. Y caben también, naturalmente, las soluciones intermedias, las que combinan diversos tipos de intervención sobre el texto.

1.2. Fragmentos específicos de una novela concreta

Esta opción parte de la elección de un capítulo o unos pasajes en los que se advierte una virtualidad teatral y se propone la conversión del texto narrativo al dramático. Se buscan pasajes con una cierta autonomía respecto al conjunto de la novela -que suele ser también una obra canónica- y se trata siempre de fragmentos que pudiéramos considerar antológicos. Suele ser este el camino seguido por Sanchis Sinisterra en muchos de sus trabajos, aunque no ha sido el único que lo ha transitado.

En el territorio de la narrativa latinoamericana podemos recordar la dramaturgia de *Informe sobre ciegos*, de Ernesto Sábato, procedente de su novela *Sobre héroes y tumbas* llevada a cabo por el Teatro Fronterizo en la Sala Beckett (24.I.1989), que constituía la reposición de un montaje de 1982. La adaptación y la dirección son de Sanchis Sinisterra. La fórmula empleada es la de la conferencia de un actor (Manuel Carlos Lillo). En el reparto figura también la actriz Marta Serrahima. La compañía del Teatro San Martín de Buenos Aires trajo al festival de Cádiz (y pasó también por Madrid) una versión de *Informe sobre ciegos* que partía de una propuesta completamente distinta, llena de acción, de color y de movimiento, y con un amplio número de actores que ocupaba la escena.

Sanchis ha trabajado también sobre *Rayuela*, de Cortázar, en el espectáculo *Carta de la maga a Bébé Rocamadour*, que subió a los escenarios del Teatre Lliure (Sala petita) en 2002 y después pasó por la sala Mirador en Madrid. El espectáculo procede, sin embargo, de un trabajo realizado en 1986. Fundamentos ha editado el texto de la dramaturgia.

En el ámbito de la novela extranjera puede recordarse el *Molly Bloom* tomado del *Ulises*, de Joyce, dirigido e interpretado por Maite Agirre en 1999 y presentado en Madrid en *El Canto de la Cabra* (al aire libre). El programa de mano no mencionaba al responsable de la dramaturgia, aunque cabe atribuirlo a la propia Agirre. La actriz llevó el trabajo por una senda próxima al recital o al concierto de cámara, y no sólo por el acompañamiento al chelo de José Loma, sino por la estilización y la búsqueda de la intimidad, previo distanciamiento emocional de la situación vivida por el

personaje. El resultado se caracterizaba por la elegancia, la delicadeza y una limpia teatralidad. Sin duda, la solución podía sorprender a quienes se aferraran a una lectura desgarrada y procaz del monólogo joyceano, pero la labor de Maite Agirre mostraba otra posibilidad de lectura de aquel texto perteneciente a una de las novelas más significativas del siglo XX. Años antes (1979) Sanchis Sinisterra había realizado una versión del monólogo (*La noche de Molly Bloom*), que interpretó Magüi Mira. El texto ha sido editado por Fundamentos.



Esta fórmula del monólogo se sustituye por la presencia de un grupo de personajes (cinco) en el espectáculo titulado *El gran teatro natural de Oklahoma*, con dramaturgia y dirección de Sanchis Sinisterra a partir de un capítulo de la novela *América*, de Kafka. La versión se publica en el citado número 222 de Primer acto, en 1988.

1.3. Selección de fragmentos de novelas (o de otros textos no dramáticos) diversas

Esta fórmula se siguió, por ejemplo, en *Don Camilo* del premio, elaborado con pasajes de obras de Cela, como homenaje al novelista con motivo de la obtención del Premio Nobel. Se estrenó en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, en 1991. La dirección corrió a cargo de Antonio Guirau y la dramaturgia la firmó José María Rincón. La selección de textos quedaba enmarcada por la conversación de los personajes creados por Cela para sus artículos de *El Independiente* y

por un narrador que situaba en su contexto las novelas elegidas. Se advertía en este trabajo una finalidad ilustrativa o pedagógica, respetuosa con el autor (tal vez excesivamente), pero no demasiado creativa.

Muy distinto es el espectáculo dirigido por Emilio Hernández sobre textos de Cortázar, titulado *No se culpe a nadie de mi vida*, estrenado en el María Guerrero en 1996 e interpretado por José Luis Pellicena, que, en cierto modo, repetía el esquema de *Entre las ramas de la arboleda perdida* (Teatro María Guerrero, 1991), en aquel caso con el texto de Alberti como telón de fondo y bajo la dirección del ya entonces fallecido José Luis Alonso, pero con el mismo actor que lo interpretaba. Se trata en ambos casos de un monólogo de un actor brillante que utiliza como materia los textos de dos ilustres escritores. En ambos casos el espectáculo se nutre de materiales procedentes de diversas obras, de relatos en el trabajo sobre el narrador argentino, y del libro de memorias *La arboleda perdida* y de fragmentos de los poemarios *Marinero en tierra*, *Sobre los Ángeles*, *Baladas y canciones del Paraná*, *Retorno de lo vivo lejano* o *Roma*, peligro para caminantes en el espectáculo dedicado a Alberti, centrado ex-

clusivamente en el libro de memorias que le da título. Pero, aunque en estos dos trabajos haya una mayor elaboración y ambición estética que en el mencionado en primer lugar, no dejan de constituir, desde el punto de vista dramático, una colección de textos hilvanados con buen gusto y con eficacia y valor significativo, pero con dudoso carácter dramático.

1.4. Novelas breves, cuentos o relatos cortos

Como sucedía con el material recogido en el punto 1.2., tal vez la brevedad favorezca la concisión del espectáculo teatral. Por ello, no es extraño que este capítulo presente un amplio conjunto de textos adaptados a la escena. Los criterios adoptados son muy diversos. El prestigio de los textos clásicos figura nuevamente entre ellos, como cabría suponer, pero algunos escritores contemporáneos -tan distintos entre sí como Carver o Pere Calders- han gozado de cierta fortuna. Y no faltan tampoco otros nombres de narradores actuales que han atraído la atención de directores o dramaturgos.

Respecto a los clásicos españoles, Zascandil ha montado dos *Novelas ejemplares* de Cervantes: *El celoso extremeño*, con dramaturgia de Daniel Moreno y Rafa Ruiz, y, más recientemente, *La gitanilla*. Fuegos fatuos elaboró hace algunos años un espectáculo titulado *La divina ciudad*, basado en relatos tradicionales españoles.

Entre los textos españoles contemporáneos, puede destacarse *Ella imagina*, de Millás, texto que se sitúa quizás en un territorio intermedio entre el monólogo y el relato escenificado. Lo dirigió José Carlos Plaza y lo interpretó Magüi Mira en 1994. El texto está publicado en Alfaguara en un volumen de relatos (o quizás fuera más preciso decir misceláneo) al que *Ella imagina* da título.

Una elaboración teatral más compleja revela el espectáculo titulado *La costilla de Adán*, once relatos cortos de Carmen Rico Godoy, con la adaptación dramática de Paco Sanguino y Rafael González y dirección de Ernesto Caballero. Pudo verse en el Teatro Bellas Artes de Madrid en 2001.

Un caso singular lo constituye el espectáculo titulado *El filo de unos ojos*, obra del escritor Ignacio Martínez de Pisón, quien elaboró la versión en forma de relato y después otra en forma de pieza teatral destinada al estreno en la sala Margarita Xirgu del Teatro María Guerrero (1990), dentro de la política que la dirección del teatro siguió durante un tiempo con el deseo de atraer a los narradores a los escenarios. Las dos versiones están publicadas en un mismo volumen en Zaragoza en 1991.

Quizás merezca un capítulo aparte la labor del grupo Fuegos fatuos, creadores de numerosos espectáculos a partir de materiales narrativos, algunos de los cuales han sido ya citados, y a los que habría que añadir sus trabajos a partir de textos de Quim Monzó o de Pere Calders -*De lo tuyo a lo nuestro*, con dramaturgia de Juan Andrés Morillo-Velarde (1993)-, y también, ya con textos de autores no españoles, el espectáculo creado a partir de cuentos de Ende y Rodari.

Los cuentos de Pere Calders habían inspirado también el mítico espectáculo *Antaviana*, de Dagoll Dagom, que se repuso con éxito a mediados de los ochenta. La literatura latinoamericana está representada por el espectáculo *Alrededor de Borges*, estrenado en la temporada 94-5 en la sala Ensayo 100, dirigido por Jorge Eines e interpretado por Juan Echanove, que realizaba una lectura vital, apasionada y emotiva de los relatos con frecuencia fríos e intelectualizados de Borges. Pero el espectáculo se caracterizaba también por su carácter de relativa improvisación y hasta de juego. Echanove leía los cuentos de Borges que Eines le entregaba aleatoriamente. Así cada espectáculo se convertía en algo diferente respecto al anterior. Unos brevísimos diálogos entre Eines y Echanove enmarcaban en alguna ocasión la lectura de los textos.

En la narrativa extranjera destacan los nombres de Carver, entre los más próximos, y de Kafka, entre los clásicos contemporáneos. A ellos podrían añadirse los de Raymond Queneau y Herman

Melville. De Carver, cuya literatura reviste perfiles tan marcadamente teatrales y revela la profunda -y confesada- huella de Chejov, hemos conocido recientemente dos adaptaciones a la escena. Una de ellas procedía del teatro argentino. Andrea Garrote y Rafael Spregelburd, dramaturgos, actores y directores, pusieron en escena en 1998 en la sala Cuarta pared su espectáculo *Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo*, que utiliza materiales procedentes de distintos relatos de Raymond Carver y lo convierten en una interesante comedia (con ribetes dramáticos y hasta tragicómicos) sobre las relaciones de pareja, en un lenguaje escénico muy personal y coherente con los trabajos de Spregelburd y otros creadores argentinos de su generación. Un grupo de jóvenes actores españoles bajo la dirección de Antonio Rodríguez Menéndez, responsable también de la dramaturgia, presentó en la sala Pradillo, en 2002,

otro espectáculo basado en los relatos de Carver, *Si me necesitas, llámame*, título tomado de un libro póstumo del escritor y del cuento del que se extraía. Sin embargo, y como en el caso anterior, se utilizaban materiales diversos del mismo autor libremente dramatizados.

De Kafka merece recordarse el *Informe para una academia*, que tiempo atrás había dramatizado José Luis Gómez. En la segunda mitad de los noventa, Juan Alberto López preparó una dramaturgia e interpretó, bajo la dirección de Alfonso Pindado, este *Informe para una academia*. El espectáculo adquiría la forma del monólogo que simulaba la intervención de Pedro el rojo ante la asamblea académica sugerida por los espectadores que escuchábamos el relato del personaje. El trabajo resultaba sencillo, pero eficaz y vigoroso, y aprovechaba el indudable contenido dramático del breve relato kafkiano.

De Raymond Queneau, Jesús Cracio ha montado en dos ocasiones el espectáculo titulado *¿Qué no...?* (Versión libre de *Ejercicios de estilo*). Las dos veces se ha exhibido en el Alfíl, la última durante la temporada 2001-2. El trabajo emula el espíritu lúdico del novelista francés, pero revela también la capacidad creativa de Cracio,

En las fronteras de la narración podemos encontrar materiales literarios que, a su manera, cuentan una historia. Algunos creadores han buceado en artículos de prensa, epístolas, ensayos, poemas líricos u otros textos de difícil clasificación en busca de inspiración para sus espectáculos

que ofrecía un espectáculo de notable autonomía teatral, muy alejado de la mera ilustración de las propuestas narrativas. El mismo Cracio ha creado interesantes espectáculos a partir de relatos, bien sean monográficos, como *No hay camino al paraíso, nena*, a partir de textos de Bukowsky, en el 92, interpretado por Juan Diego, o conformados con fragmentos de distintos narradores, como *Los domingos matan más hombres que las bombas*, uno de sus más reconocidos trabajos, que partían de narradores tan heterogéneos como Quim Monzó o Max Aub, entre otros muchos, o *Sólo los peces muertos siguen el curso del río*, a partir de relatos de Rosa Montero, Rosa Regás, Slawomir Mrozek y el propio Jesús Cracio. Todos los espectáculos se exhibieron en el Teatro Alfíl.

Sanchis Sinisterra estrenó una versión de *Bartleby, el escribiente*, de Melville, en 1989 en la sala Beckett. El texto ha sido editado por Fundamentos.

Merecen recordarse también espectáculos como *La muerte de Iván Illich*, de Tolstoi, con adaptación de Andrés Cienfuegos, que se vio en el Círculo de Bellas Artes en 1992. O *Tres mujeres*, a partir de un texto de Sylvia Plath, en un espectáculo de *La pajarita de papel* (1993). O *El pabellón número 6*, de Chejov, un trabajo de Ángel Gutiérrez, director especializado en el dramaturgo ruso, quien en esta ocasión acudía a una novela corta de Chejov para mostrar el mundo de pasiones y contradicciones silenciadas que estallaban tras un largo período de represión, y que caracterizan la obra de este escritor. Gutiérrez montó este espectáculo en el Teatro de Cámara en 1993, con los actores con los que habitualmente trabaja en su compañía.

Más allá de la memoria fue un espectáculo construido a partir de la narración de cuentos de Eduardo Galeano, Sam Shepard, Ray Bradbury, Jules Supervielle, Julio Cortázar y Magdalena Labarga (una de las actrices del grupo). Fue obra de la compañía Palique y se exhibió en la sala Cuarta pared en 1994.

1.5. Espectáculos procedentes de otros materiales literarios no dramáticos

En las fronteras de la narración podemos encontrar materiales literarios que, a su manera, cuentan una historia. Algunos creadores han buceado en artículos de prensa, epístolas, ensayos, poemas líricos u otros textos de difícil clasificación en busca de inspiración para sus espectáculos. No me refiero aquí a los recitales de poemas o a las formas de traslación o exposición inmediata de materiales literarios, sino a su transformación en espectáculo, lo que plantea interesantes cuestiones metodológicas. Entre ellos podemos mencionar trabajos tan heteróclitos como *Zigurat*, *Cartas a mí mismo*, *Azaña, una pasión española*, *Soledades* o *El libro de las bestias*.

Zigurat es un espectáculo dirigido por Elena Castelar, responsable también de la dramaturgia, junto al único intérprete del trabajo, el actor Manel Trías. El material literario procede de los artículos que Manuel Vicent publica en *El País*, pero los textos son una excusa, una especie de música verbal que acompaña las evoluciones acrobáticas del actor que, mientras evoluciona y pronuncia los tex-

tos, cocina un potaje de garbanzos del que cenaron, al final de la función, los espectadores. El trabajo se exhibió en la sala Pradillo en 1997 y un tiempo después en el Círculo de Bellas Artes.

Querido Ramón fue un bello trabajo elaborado en 1991 por Ernesto Caballero a partir del libro *Cartas a mí mismo*, de Gómez de la Serna, como homenaje al escritor. Caballero se encargó de la dirección y de la dramaturgia. *Azaña, una pasión española* responde al interés de José Luis Gómez por la figura del político y escritor español.

Gómez había llevado años atrás a los escenarios del María Guerrero *La velada de Benicarló*. *Azaña, una pasión española* se exhibió en el Teatro de la Abadía en el año 2000. De la selección de los textos y de la adaptación se encargó José María Marco. La dirección, la interpretación y la dramaturgia corrieron a cargo de José Luis Gómez.

El Teatro de la Ribera exhibió en el Festival de Teatro Clásico de Almagro el gran poema lírico narrativo de Góngora, *Las Soledades*, en un montaje que traducía a una teatralidad ritual arriesgada y sugestiva las propuestas innovadoras del lenguaje gongorino. El uso del color, de la ritualidad, de la expresión corporal, el trabajo sobre la voz, la utilización de escasos elementos materiales a los que se dotaba de un singular simbolismo o de un fuerte significado dramático eran los principales recursos empleados por el veterano grupo aragonés para traducir a la

escena, muy libremente, el poema de Góngora.

El grupo catalán *Els Comediants* montó en 1996 un espectáculo inspirado en *El libro de las bestias*, de Ramón Llull. Se exhibió con éxito en Barcelona y pasó un tiempo más tarde por la sala Olimpia de Madrid. La traducción escénica hacía honor a la original estética del grupo. Un montaje brillante, de fuerte plasticidad, lo convertía en un mágico cuento en el que la transformación, el disfraz, la máscara, el trabajo corporal, la codificación de movimientos, la música, el color y, desde luego, la imaginación colaboraban en una especie de alarde de teatralidad, que destacaba, sobre todo la condición de espectáculo y de fiesta, tan del gusto de la poética escénica de *Els Comediants*.

Podrían recordarse también otros trabajos, como *El banquete*, de Platón, en versión de Iago Pericot, que asumía también la dirección del espectáculo. Tal vez pudiera incluirse en este apartado también *l'Ombra*, de la Fura dels Baus (1999), inspirado en textos, no sólo teatrales, de Lorca.

O, en una línea muy diferente, *Las hetairas*, de Luciano de Samosata, en adaptación y versión de Pilar Ruiz (1994), interpretada por la propia Pilar Ruiz y Rossy de Palma.

2. MATERIALES NARRATIVOS no escritos (o no exclusivamente escritos) transformados en piezas teatrales. A su vez, y atendiendo al subgénero, podríamos distinguir entre:

- 2.1. Películas (o guiones de películas).
- 2.2. Materiales procedentes del cómic.
- 2.3. Otros.



2.1. Películas

En los últimos años ha sido relativamente frecuente llevar a los escenarios películas, habitualmente españolas, que lograron el éxito en su momento. *Atraco a las tres*, una popular cinta española de los sesenta, con guión de Pedro Masó, Vicente Coello y Rafael J. Salvia, subió en 2002 al escenario del Centro Cultural de la Villa de Madrid, en versión firmada por Blanca Suñén y con dirección de Esteve Ferrer, y permaneció en cartel durante un período prolongado. Más recientemente -a finales de 2002-, el teatro Alfíl mostró algunas escenas procedentes del guión de la película *Ataque verbal*, firmado por Miguel Albaladejo y Elvira Lindo. La dirección fue de Miguel Muñoz. Ambas películas, con ser diferentes y haber sido exhibidas en momentos históricos muy distintos, se ofrecían en su versión teatral como homenajes a la película y rescataban lo que de humor amable tenían aquellas, dentro quizás de un tendencia a la recuperación de la buena comedia, pero sin hacer demasiado hincapié en lo que pudiera tener de crítica o de problemática (sobre todo en el caso de *Atraco a las tres*)

Es posible que esta tendencia a la recuperación comenzara tres o cuatro años atrás, cuando Luis Olmos logró un éxito resonante con la transposición al teatro del guión que Azcona escribió para *El verdugo*, la espléndida película de Berlanga, y que en la versión escénica interpretaba Juan Echanove. Su larga permanencia en las carteleras y la obtención de numerosos premios y distinciones han podido servir como estímulo a quienes pensaron recorrer este camino. Antes, en la década de los ochenta, Fermín Cabal retomó la historia de una película de Almodóvar para presentar un espectáculo escénico titulado *Entre tinieblas. La función*, cuya versión dramática publicó la SGAE.

En una línea distinta de trabajo, Ricard Reguant convertía durante esta temporada la película americana *Cuando Harry encontró a Sally* en un musical propio, pero de una estética anglosajona, que, sin haber constituido un fracaso, no logró tampoco un éxito resonante.

2.2. El cómic

El cómic ha proporcionado influencias indirectas sobre la escritura teatral, como sucede en el caso de Ignacio García May, por ejemplo, pero además materiales procedentes del cómic han sido directamente vertidos a través de espectáculos escénicos. En los primeros ochenta destacó el *Glups*, de Dagoll Dagom, basado en los cómics de Lauzier. Y ya en los noventa, el tristemente desaparecido Ramón Tosas (Ivá) inspiró éxitos como *Makinavaja*, el *último choris*, con adaptación de Pepe Miravete e interpretación de Ferrán Rañé, y dirección de Al Víctor y Pepe Miravete, espectáculo exhibido en Madrid en 1990, e *Historias de la puta mili*, con dirección de Ángel Alonso e interpretación en su papel principal de Ramón Teixidor, exhibido en Madrid en 1991.

2.3. Otros materiales, procedentes, por ejemplo, de la música y de la canción

Iago Pericot presentó también sugestivos trabajos inspirados en partituras musicales, como *Mozartmí* (inspirado en la Misa de la Coronación, de Mozart) o *Sinfonic King Krimson*.

Más recientemente, Ángel Fernández Montesinos montó un espectáculo en el Teatro Alcázar, de Madrid, inspirado en historias de la radio, que obtuvo también un éxito notable.

A mitad de camino entre la utilización de materiales y la cita, podríamos encontrar el espectáculo *Besos*, de Carles Alberola y Roberto García, a partir de canciones populares de las décadas inmediatamente anteriores. El texto ha sido publicado por la SGAE y el espectáculo se mantuvo largo tiempo en cartel hasta que terminó en el teatro Príncipe en Madrid, en el año 2001.

Y otro caso curioso es el espectáculo *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre*, que reproduce una conferencia de Federico García Lorca. Lluís Pasqual se encargó de la dirección y Juan Echanove interpretó a Lorca. Se estrenó en el Teatro de la Abadía en 1998.

3. VERSIONES LIBRES, construidas mediante reelaboraciones más complejas de los materiales narrativos de procedencia, de forma que el resultado adquiera una personalidad propia, un carácter autónomo, de nuevo en la medida en que esta forma de expresión pueda ser utilizada de una manera precisa. Ciertamente la frontera entre los textos incluidos en este apartado y los señalados en el epígrafe 1 no siempre están claros y, por ello, insisto en que la propuesta tiene carácter de hipótesis.

3.1. Textos procedentes de novelas extensas

Entre las piezas escritas a partir de los modelos que plantean novelas clásicas, pueden recordarse textos como *Defensa de Sancho Panza*, de Fernando Fernán Gómez, estrenado en el Festival de Almagro de 2002 y basado, por supuesto, en el *Quijote*. Se plantea en la obra de Fernán Gómez una supuesta defensa de Sancho ante la Inquisición, recurso semejante al que ya empleó en el *Lazarillo*. El texto es de dudosa originalidad y de muy escaso recorrido, en el que lo mejor de él se debe a la novela cervantina. Una versión más libre y más interesante es la de Alfonso Sastre, *El viaje infinito de Sancho Panza*, estrenada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid en 1992, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig, y publicada en *Primer acto*, número 242.

De una popular novela extranjera, como *El Robinsón Crusoe*, de Daniel Defoe, procede *Soledad y ensueño de Robinsón Crusoe*, de Ignacio del Moral. Juan Manuel Joya la montó en 1999 y la estrenó en *Ensayo 100*. La conocida historia de Robinsón constituye el punto de partida para una reflexión irónica sobre la colonización y el racismo, para cuestionar los valores dominantes y para destacar el relativismo de algunas actitudes y algunos comportamientos sancionados por la moral al uso. El dramaturgo acerca la versión a su propia concepción teatral. La imagen irónica del hombre blanco marginado en una comunidad negra constituye en *Robinsón* una lúcida sátira de los supuestos en los que se apoya el racismo y una invitación al respeto a la diferencia, pero además reflexiona sobre la marginación dentro de la marginación, proceso que culmina aquí con la llegada de Viernes a la isla robinsoniana en busca de un igual y se encuentra, de nuevo, con que es recibido como un ser diferente. Robinsón en su isla intenta ridículamente imponer unas normas que carecen de sentido fuera de la metrópoli y que, vistas a través de la distancia que proporciona el tiempo, resultan risibles. Por ello, la relación amo-criado que pretende establecer inicialmente el náufrago británico con el aborigen se transforma con los años en una camaradería, en la que tal vez perduran nominalmente las vacías categorías sociales que estableció Robinsón, pero en la que ambos han descubierto su condición común de desterrados, de habitantes de un mundo en el que es precisa la solidaridad entre ellos para subsistir.

Incluso el espectro del padre de Robinson, obligado a vagar indefinidamente por el mundo como consecuencia de su suicidio, acepta, en la sugerente escena final, cuidar amorosamente a los dos ancianos en que se han convertido los habitantes de la isla solitaria y olvidar sus prejuicios de súbdito de la corona británica.

3.2. Textos procedentes de novelas cortas

Llamó la atención el *Elsa Schneider*, de Belbel, editada por el público en 1991 y estrenada en la Sala Olimpia. La primera parte de la historia (el texto constaba de tres partes) tomaba como referencia *La señorita Elsa* (1926), de Arthur Schnitzler, y dramatizaba con bastante fidelidad al original, la historia de la mujer a quien las circunstancias colocan en una situación límite, si bien no superaba la intensidad psicológica y simbólica del escritor austriaco.

3.3. Otros géneros

Pueden recordarse espectáculos heterogéneos. Por ejemplo, *El hundimiento del Titanic*, poema dramático de Hans Magnus Enzensberger, con dramaturgia de Antonio Fernández Lera, Carlos Marquerie y Elena Córdoba, exhibido en Pradillo en 1992.

Y antes de las fechas a que nos referimos fueron justamente célebres *Naque o de piojos y actores*, de Sanchis Sinisterra, escrito a partir del *Viaje entretenido*, de Agustín de Rojas Villandrando, y en los setenta, *Ronda de muerte en Sinaera*, de Ricard Salvat, a partir de textos diversos de Espriu, que se ha re- puesto después en alguna ocasión.

4. EMPLEO DE MATERIALES narrativos, en sentido lato, que de forma sustancial inciden sobre el espectáculo teatral, aunque no constituyen su referencia única: Citas, referencias, collages, etc.

4.1. Materiales narrativos literarios

Pueden advertirse, por ejemplo, en *El lector por horas*, de Sanchis Sinisterra. Estrenado en el Teatro Nacional de Cataluña (Barcelona) y después en el María Guerrero (Madrid) en 1999, con abundantes referencias y citas literarias: Durrell, Lampedusa, Conrad, Flaubert, Cervantes, Stevenson, Schnitzler, Dostoievsky, Rulfo, Kafka, Faulkner, Dujardin, Joyce y Melville. También se advierten en *La increíble historia del doctor Floit y Mr. Pla*. Boadella y Els joglars. (1998). Con materiales literarios de Josep Pla, tratados con suma libertad por Boadella.

4.2 Materiales procedentes de las crónicas, documentos u otras fuentes historiográficas (combinadas en ocasiones con la leyenda o con otros materiales semejantes), reelaborados dramáticamente con absoluta libertad.

Entre ellas, pueden recordarse numerosos títulos de Ignacio Amestoy como *Doña Elvira, imagínate Euskadi* (el motivo mítico e histórico de Eldorado); *Durango, un sueño 1439* (a través de la Historia

de los heterodoxos españoles, de Menéndez Pelayo); *Dionisio, una pasión española* (en la que se utilizan algunos escritos de Ridruejo); *Pasionaria, ¡no pasarán!* (en colaboración con Távora), etc. También la *Trilogía americana*, de Sanchis Sinisterra (con materiales de las crónicas y las leyendas); *Sancha, reina de Hispania*, o *Zahra, favorita de Al-Andalus*, ambas de Antonia Bueno; etc. Los ejemplos podrían multiplicarse.

Tengo noticia también de un *Proceso a Besteiro*, trabajo que firmaba Manuel Canseco, que bien pudiera ubicarse en este apartado, pero no conozco el texto ni las características precisas del espectáculo, que debió de estrenarse a mediados o finales de los ochenta.

4.3. Otros materiales en los que lo narrativo se combina con lo cinematográfico, lo ensayístico, etc.

Nos encontramos también textos muy diversos, entre los que pueden citarse como ejemplo: *La raya del pelo* de William Holden, de Sanchis Sinisterra (2000), sobre el cine;

Batalla en la Residencia (1992), de Juan Antonio Hormigón (en colaboración con Guillermo Heras, Carlos Rodríguez y Fernando Doménech) a partir de textos de los intelectuales de la República, o *A la sombra de las luces* (1993), de Juan Antonio Hormigón y Fernando Doménech, que imagina un encuentro de los intelectuales ilustrados en casa de Voltaire; algunos trabajos últimos de Alfonso Plou, como *Buñuel, Lorca, Dalí o Picasso adora la maar* (2002), etc.; el espectáculo

de María Jesús Romero (texto e interpretación), titulado *Juana la loca*, estrenado en El canto de la Cabra en 2001, etc.

4.4. Utilización de técnicas y recursos narrativos en un texto de naturaleza teatral y concebido para la escena, sumado al empleo de citas implícitas o explícitas de textos (u otros materiales) de carácter narrativo.

Es frecuente en determinadas manifestaciones del teatro de vanguardia y en la obra (o parte de ella) de dramaturgos como: Rodrigo García, Antonio Fernández Lera, Ana Vallés (Matarile), Sara Molina, Itziar Pascual, Alfonso Armada, etc.

5. NARRACIÓN DE UNA HISTORIA DE MANERA DIRECTA AL ESPECTADOR, en la tradición de ciertas fórmulas de espectáculo, como el show o el cabaré (u otras). Es la fórmula que se emplea en los monólogos del club de la comedia o en los de Andreu Buenafuente para TV3 y en otros (muchos) espectáculos nacidos al calor de estos fenómenos.

6. FENÓMENO DEL CUENTACUENTOS, sobradamente conocido y que merecería por sí mismo un trabajo específico.



Eduardo Pérez

Los límites del teatro. El teatro y sus límites

Entrevista a Rodrigo García

• NEL DIAGO. UNIVERSITAT DE VALÈNCIA •

Realicé la siguiente entrevista hacia 1998 y había permanecido inédita, al menos en papel (se publicó de forma virtual en Stichomythia, nº 0, enero 2002. <http://parnaseo.uv.es>), hasta ahora, que la recojo extractada. Desde entonces Rodrigo García ha escrito y realizado un buen número de obras que no invalidan lo aquí expuesto, pero que quizá obligarían a algunas matizaciones.



La evolución de su pensamiento estético se puede seguir en el número de *Primer Acto* (285, IV/2000) dedicado a su dramaturgia y en otro más reciente (294, III/2002), en el que se aborda el proceso de creación de *Compré una pala de Ikea para cavar mi tumba*. En todo caso, y con independencia de que no he

podido ver todos sus espectáculos, ya que en los últimos tiempos trabaja más en el extranjero, fundamentalmente en Francia, que en España, sí me atrevería a señalar algunas características de su evolución. Por de pronto, su teatro se ha vuelto en estos años menos complaciente y más agresivo. Curiosamente, han desaparecido de escena cuchillos y pistolas, pero la agresividad se deja sentir en los propios títulos de los espectáculos -*Conocer gente, comer mierda, ¡Haberlos quedado en casa, capullos!*- o en ciertos recursos escénicos: los bellos trajes de Armani de *Los tres cerditos* o de *Notas de cocina* han sido sustituidos por ropa deliberadamente fea o insustancial, los actores ya no cocinan pollo o redondo de ternera, sino hamburguesas, cuando no se dedican a masticar (y vomitar o arrojar) productos precocinados, las retahílas de nombres de boxeadores o de títulos de ópera han sido sustituidas por otras de marcas comerciales o de conocidos genocidas y torturadores. Todo ello tie-

ne que ver, así lo entiendo, no con una toma de conciencia exactamente, sino con un énfasis en lo social. Si en sus primeras obras predominaban las notas intimistas y había una carga cultural considerable, a partir de *El dinero* pareciera que Rodrigo García se ha volcado, sin renunciar a lo primero, hacia un teatro más preocupado por factores sociales, colectivos: el consumismo, la globalización, las estructuras familiares, la represión, la tortura, la guerra, la manipulación practicada desde los medios de comunicación, el fascismo latente... son algunos de los temas que asoman en sus espectáculos. No ha sido una opción calculada, sino una necesidad propia de un artista vital y comprometido, no ya con una ideología previa, sino con su tiempo y consigo mismo. Un compromiso que, sin buscarlo, ha conectado con un sector (preferentemente juvenil) cada vez más amplio de la sociedad.

Sea como sea, lo dicho en la entrevista no deja de tener validez y, desde luego, creo que ayuda a comprender su estética.

Nel : No sé si el concepto de teatro fronterizo se puede aplicar a lo que tú haces. Porque tú juegas siempre en los límites. Viendo un espectáculo tuyo uno se dice: esto no encaja con lo que tradicionalmente entendemos por teatro. Es decir: un texto puesto en escena, con unos intérpretes que encarnan unos personajes. En tus montajes, incluso cuando partes de un texto dramático propio, no hay personajes o conflictos definidos, no hay historias..

Rodrigo : No siempre fue así. Habría que remontarse a lo que hacía antes, ¿no? Yo empecé haciendo un teatro de texto donde lo único que me interesaba, o lo único que me salía, era...

N : ¿De qué años me hablas?

R : Bueno, cuando monté *Aceza derecha*, en el 89, que fue lo primero que hice; después con *Matando horas* y más tarde con *Prometeo*. Eran obras que consistían en un señor ahí largando. Aunque ya había cosas particulares en esa forma, tanto en la escritura como en la interpretación. Fundamentalmente en la interpretación. Se trataba de que no fuera una interpretación naturalista. No eran textos realistas, sino basados en la musicalidad, con imágenes poéticas o como las quieras llamar. Y a mí me parece que no cuadra meter



ese tipo de lenguaje dentro de una estructura naturalista. Son textos que te están pidiendo un esfuerzo: cómo actuarlos, cómo dirigirlos. Una puesta naturalista no sirve, porque ¿cómo dos personas van a tener una discusión real o tirarse cacharros a la cabeza y tal diciendo esas palabras que no las dice nadie en la vida real, no? Pues, joder, habrá que encontrar un envoltorio para esto, donde sea coherente, donde fluya, donde esté en su sitio. Entonces, bueno, yo intentaba hacer algunas cositas en el sentido de la interpretación: movimientos geométricos en el espacio, interpretaciones frías, gente que casi ni se mira... El texto también, por lo general, propone siempre o monólogos o diálogos que en realidad parece que todos van siempre en paralelo, porque nunca se corresponden directamente, o al menos en ese momento. [...]

Pero volviendo a lo que te estaba diciendo antes, sobre ese trabajo basado en el texto y en la frialdad de los actores y tal. Yo llevaba así tres montajes. Lo que ocurre es que a mi me resultaba poca cosa teatralmente. Me parecía que yo no estaba utilizando bien el teatro. El teatro como edificio, como tiempo, como espacio compartido con la gente, con todas las posibilidades, con todo el poder simbólico que puede tener... Y entonces digo: bueno si voy por el lado del texto ya no puedo hacer más. Sí, claro, puedo seguir buscando otras fórmulas de escritura, y seguí intentándolo, pero también necesitaba buscar algo que tuviera una entidad... Teatro, no texto. Entonces, ese conseguir enriquecer todo lo que es un lenguaje teatral, pues me lleva a trabajar acciones y a ver qué pasa con las acciones. [...]

N : ¿Tú concibes que el artista es aquél que investiga, que busca, que experimenta?

R : Sin duda. El artista como alguien que tiene que contar algo, y para contar algo es evidente que el contenido es lo mínimo que se le puede pedir, pero lo importante es el trabajo formal.

N : En cualquier caso nunca has sido ilustrador de textos, ni siquiera de los tuyos.

R : No, la idea siempre es que las imágenes y que todo lo que ocurra ahí sean como un complemento, ¿no?, que sean otra cosa más. Ilustrarlos no, claro.

N : ¿Lo que esperas siempre en el teatro es que te sorprendan?

R : No, es que no espero que me sorprendan, espero ver el pensamiento y el sentimiento del individuo que lo ha hecho. Ver algo personal, algo verdaderamente personal, en el caso de Wilson, en el caso de Kantor, en el caso de Pina Bausch... Yo creo que cualquier creador debería esforzarse por contar su propia historia. Formalmente ¿eh?, ya no digo en contenido, ¿no? Hay que esforzarse más por contar tu propia historia, aunque no te salga bien, aunque no acabe de funcionar.

N : Hemos hablado de referentes como director, como creador de propuestas escénicas. ¿Y como escritor?

R : Puedo decir lo mismo, como escritor, lo mismo: todo lo que no sea un teatro tradicional al uso. Es bonito escuchar cosas inteligentes en el teatro, eso es muy importante. Pero ya a nivel formal... Cuando vivía en Argentina lo que más me interesaba era el teatro del absurdo: Beckett, Pinter, Ionesco, todo ese tipo de teatro, que estaba bastante bien aceptado por esos años en Buenos Aires. Vi muchísimos montajes, y por ahí apunto ya un interés hacia cosas «inesperadas» o «rompedoras» o que llaman verdaderamente la atención. Eso para mí fue importante, el tener esa referencia, esa formación en Buenos Aires, ¿no?, el contacto con ese tipo de obras. Después, con la llegada a España, pues... bueno.

N : Hay una serie de elementos que manejas habitualmente en todos los montajes. Algunos desaparecen momentáneamente, surgen otros nuevos. Los más frecuentes: el boxeo y la gastronomía, la comida.

R : No en los últimos montajes. Desde *Protegedme de lo que deseo*, olvidate del boxeo.

N : Falta el boxeo en cuanto a objetos propios del mundo del box -unos guantes, un *punching ball*-, pero, evidentemente, *Protegedme*... estaba armado sobre un enfrentamiento, una continua pelea de todos contra todos. Y allí también estaba la comida, como en otros montajes posteriores. Aunque no la preparación, la cocción, que es lo que distinguía *Los tres cerditos* o *Notas de cocina*, sino todo lo contrario: aquí los actores ingieren desesperadamente, escupen, vomitan, arrojan toda esa comida.

R : Yo creo que eso tiene que ver con lo que hablábamos antes, que tú te haces una forma de expresión, que van saliendo cosas que ya van siendo tuyas, y después,

a partir de ahí, se evoluciona.

N : Pero hay más cosas, por ejemplo la experimentación con el sonido, el juego con micrófonos, con todo tipo de aparatos reproductores. En *Hostal Conchita*, recuerdo, casi todo el espectáculo estaba sustentado en juegos con los micros, con el sonido. En varios montajes hay también cuchillos. Y el vino: yo diría que no hay un espectáculo tuyo sin vino en escena.

R : A mí me cuesta darle una explicación a la presencia de todos esos elementos. Tiene que ver con lo que te estaba diciendo de lo del teatro de texto y las limitaciones que yo encontraba a mis montajes anteriores. Yo creo que estas cosas van apareciendo, en principio, simple, lisa y llanamente por sus posibilidades teatrales, por las posibilidades que me dan para enriquecer mi lenguaje teatral. Ya pensar en la significación, en el porqué, me cuesta cantidad. ¿Se podría hablar tantísimo de por qué hay comida!..., y todo lo que te pueda decir va a ser poco, va a ser como reducir. Por qué se cocina, por qué hay comida... yo sé que lo conservo porque me da un resultado teatral, para mí, básico. Mantener a un actor cocinando, preocupado porque no se quemé el aceite, me da un efecto de realidad y libertad, porque el actor está tan ocupado en su acción real de cocinar, en esa realidad que está haciendo, que ya no tiene que preocuparse por interpretar, simplemente tiene que freír un huevo, cuidar de que se haga la carne...

N : Ésa es una palabra clave: carne. Muchas veces se cocina carne en tus espectáculos. Uno de tus textos se titula *Carnicero español*. Y el grupo que diriges se llama La Carnicería. Una carnicería implica ruidos, es decir, sonoridad: la sierra eléctrica que parte los huesos, el hacha que despieza. Y también implica olor. Los olores en una carnicería son fuertes. Todo esto tiene bastante que ver con tu propia biografía.

R : Hombre, sí, porque es una cosa evidentemente autobiográfica. Mi padre tenía una carnicería, pero yo no quería ser carnicero, lo pasaba fatal (ríe). La relación con mi padre, en ese sentido, fue muy mala, ¿no?; yo quería estudiar filosofía, no quería trabajar en la carnicería, pero lo tuve que hacer y no me gustaba nada. Entonces, eso sale siempre, ¿no?; lo que pasa es que sale con sentido del humor, sale con mucho sentido del humor, como riéndome de mí mismo.

N : El sentido del humor, ése es otro elemento importante, tanto en tu escritura, donde realmente abunda, como también en muchos de los juegos de imágenes que propones.

R : Eso es importante, porque fíjate que cuando hablaba de mi evolución, me refería a los aspectos teatrales, al sonido, al espacio, a la acción y tal, pero me he dejado en el tintero que dentro de la escritura también hubo una evolución. Escribir con humor para mí fue un descubrimiento total, porque, claro, cuando yo empecé a escribir mis primeras obras, pues... eran todas como una cosa muy seria, con muy poquito humor. Quizá también por temor, no sé... Cuando uno tiene veintipocos años quiere, por lo menos en mi caso, parecer un escritor serio (risas).

N : Me da la sensación de que para mucha gente tus obras pueden resultar herméticas. Y, sin embargo, para quien te conoce, son como muy autobiográficas, reflejan bastante el momento por el que pasas. [...] Aunque no sé si lo biográfico puede explicar otro rasgo que también está presente en esos textos: la violencia. En espectáculos como, por ejemplo, *Prometeo* o, más todavía, en *Los tres cerditos* o en *Notas de cocina*, aparece la violencia, aunque es una violencia que está un poco tamizada por el humor, filtrada por otros elementos. Sin embargo, desde 1996, en los últimos espectáculos, parece como si la violencia ocupara un puesto privilegiado, sin concesiones.

R : Sí, especialmente porque la violencia de *Prometeo* o *Acera derecha* era una violencia casi del texto, textual, y ahora ya estoy trabajando una violencia física, ¿no?, una violencia que se vea y que se palpe. Y sí, bueno, es también como me siento. Pero se mezclan muchas cosas. Vuelvo a lo de siempre: cómo encontrar más elementos teatrales, cómo enriquecer la experiencia que el espectador vive en el teatro viendo aquello, cómo encontrar cosas que funcionen, que no estén vacías de contenido para mí. No una imagen gratuita, no un movimiento gratuito: ahora corre, ahora cae [...] Entonces, el tema de los encuentros, de los choques, de la violencia, ese tipo de relación, me está dando un poco de partido, un poco de juego para poder usarlo en el escenario. Por otro lado, la violencia, con sólo salir a la calle, es que no sé, si miras un poquito... me parece lógico hablar de eso.

N : Volviendo a la interpretación: antes hablabas de que los actores no interpretan; los actores hacen, actúan. Actuar es hacer. No encarnan, no simulan, no es un simulacro. Lo que pasa en escena, pasa de verdad. Eso podríamos decir que acerca tus propuestas escénicas a la performance.



R : Sí, puede ser. Eso es un elemento de performance, pero está dentro de una estructura muy teatral. Una estructura que le quita un poco el carácter de performance. Es una estructura totalmente rígida, totalmente medida, que tiene sus propias leyes muy calculadas; dentro de eso la forma de moverse parece que es como muy libre, pero no cabe la improvisación, de ninguna manera. No hay nada de improvisación. Hay unos momentos de libertad, digamos, pero dentro de unas pautas y en un espacio y un tiempo acotados. El desmadre no existe, me preocupo mucho de que cada cosa esté en su sitio.

[...] Perdona, antes que se me olvide, hay algo sobre la interpretación que quisiera apuntar: la burla. En mis últimos espectáculos hay como una burla de la interpretación, ¿no? Por ejemplo, el llanto, cuando empiezan a llorar, a jugar con esa falsedad tan grande, ¿no? Eso es algo que ahora estoy trabajando, que ya no me da miedo, que incluso exagero. A mi antes me hubiese dado mucho miedo porque siempre prefiero una interpretación fría y tal, o sea, cosas que controló. Pero ahora ya no me da miedo, puedo hasta reírme de la interpretación y exagerar más todavía, es como una burla al teatro. ¿Hay que llorar de mentira?, pues se llora de mentira, y los actores pegan unas voces tremendas con el micrófono y se tiran llorando media hora, y eso me gusta también como ironía o como una llamada de atención.

N : El recurso de la parodia. Otro modo de acentuar la teatralidad. Cambiando de tema: ¿tú crees que hay un público para este tipo de propuestas, que realmente hay un público interesado en lo que podríamos llamar un teatro de arte, un teatro experimental? ¿Es forzosamente minoritario?

R : No sé, creo que tiene que haber un público. La propuesta no sale de Saturno, sale de un tipo que comparte las cosas con todo el mundo, que sale a la calle... Entonces no entiendo por qué no tenerlo, no es una propuesta que viene de otro planeta, es algo que refleja las inquietudes mías que vivo aquí, hoy. Luego la gente que viva aquí, hoy, tiene que comunicar con este tipo de trabajos.



N : No necesariamente. Tú has dicho en alguna ocasión que para entender una obra de arte no hacen falta conocimientos previos, que hay que ir virgen y desnudo. Pero no creo que sea enteramente así. Pienso en el teatro clásico: si uno no tiene un conocimiento de la época en que se produjo, de cómo funcionaba aquello, de cuáles eran las coordenadas culturales, sociales, políticas de esa época, lo disfrutará menos. Porque en cuanto carezcas de eso, ese teatro clásico te va a resultar incomprensible, aburrido; al fin y al cabo hay unos personajes que hablan en verso, las situaciones que se plantean son muchas veces la mar de tontas o elementales, y entonces te dices: bueno, es que a mi eso no me gusta, no me interesa. ¿Por qué?, porque no lo entiendes, y no lo entiendes porque no tienes esa formación previa. De alguna manera creo que para disfrutar unas propuestas como las tuyas también se requiere poseer un conocimiento sobre sus claves, ¿o no?

R : Son como dos niveles, ¿no? Yo creo que en el teatro clásico, por más que tú no conozcas nada de teatro clásico, no sé... Si tú ves *La vida es sueño*, hay como dos niveles. Hay un nivel donde está la belleza de las palabras, lo bonito de la historia. Son temas que son universales, son los temas de siempre. Y aunque estén en verso y aunque suenen incomprensibles, hay un nivel de comunicación que yo creo que no se pierde. Ahora, yo sí entiendo que el espectador que sólo se queda con eso y que desconoce todo lo demás, pues igual se va a casa con un cincuenta por ciento, no disfruta como el que tiene más referencias. Y con este tipo de trabajos que yo hago me imagino que también tiene que pasar algo parecido. O sea, que hay gente que lo vive como una experiencia, porque es algo que no apela tanto a la cosa racional en principio. Ahora, no me cabe duda de que alguien que conoce más sobre arte o más sobre teatro, no sé si de vanguardia o cómo demonios llamarle, o alguien que sigue más de cerca esto, pues sí, seguro que al tener más elementos de referencia disfrutará más. No he pensado nunca eso. Pero es lógico. Claro que, también hay gente que de tanta referencia que tiene ya no disfruta nada, y entonces hay que ver hasta qué punto eso puede ser igualmente perjudicial, no lo sé.

N : Hay un aspecto que cualquiera que haya seguido tu trayectoria conoce bien: tú trabajas regularmente con unos actores que tienen unas características muy determinadas, una cierta disponibilidad, una complicidad contigo y con tu manera de entender las cosas. Posiblemente un actor acostumbrado a interpretar, es decir, a asumir roles, personajes, un actor a lo mejor viciado por una escuela, difícilmente encajaría con tu modo de trabajar, ¿no?

R : Yo creo que ahí sí se necesita compartir muchísimos referentes con la gente con la que tú vas a trabajar. Antes creía que no, creía que podía trabajar con cualquiera, que no había problema. Sin embargo me he dado cuenta de que no. Me he ido quedando con muy poquita gente trabajando conmigo, gente con la que tenemos un mismo bagaje, compartimos una misma información. Cuando empezamos a trabajar vamos a ver las mismas películas porque nos gusta el mismo tipo de cine, o vamos a ver ciertas exposiciones porque nos gusta la misma clase de arte. Todo eso es lo que hace posible que esta gente salga entregada y convencida. Disfrutan como enanos trabajando, y disfrutan cantidad. Muchísimos acto-

res tradicionales que ven mi trabajo piensan que esta gente está sufriendo. Y no, están encantados. Ellos sufrirían más bien haciendo otro tipo de teatro. ¡Bueno..., lo que sufrirían haciendo un teatro más clásico!

N : Sin embargo, a veces has hecho talleres, has trabajado con gente muy joven o muy poco preparada, que apenas estaban iniciándose, y has tenido un contacto con ellos más bien escaso en cuanto al tiempo. Pero, paradójicamente, de esos talleres han salido unos productos estéticos muy interesantes. ¿Cómo consigues esto?, porque allí no hay tal posibilidad de complicidad, ¿no?

R : No, no hay posibilidad. En los talleres hay algo que refuerza esto que estamos diciendo. La gente que más tarde se engancha a la propuesta, los que más dudan, los que más distancia toman con ésta, son los que han hecho cursos de teatro. Y los que no han hecho cursos de teatro, la gente que viene más virgen, a veces son los que mejor resultado me dan, en cuanto a entrega, porque no tienen prejuicios y no se sienten ridículos. Yo he trabajado con gente que se ha sentido en ridículo: qué estoy haciendo yo aquí tirando platos, si yo lo que hago con mi grupo es *La vida es sueño* y tengo un personaje y a mi familia y a mis amigos les gusta. A veces ellos pueden llegar a sentir que están trabajando con un loco, especialmente porque, y esto lo hago igual con mis actores que con la gente de los talleres, yo no le explico a nadie por qué hay una acción o no, yo no le explico a nadie siquiera el sentido de mi trabajo, nunca. [...] Después los resultados son muy bonitos, cuando al final ellos mismos dicen: ¡Hostias, va de esto! Y esa sorpresa es muy buena, es muy bonita, ahí la gente genera una gran ilusión y le encuentra un gran sentido al trabajo que ha hecho. Pero, si lo cuento antes, primero que creo que pierde efecto y, segundo, que es una falta de respeto hacia la gente contarle lo que vamos a hacer. [...]

N : En algún momento del Manifiesto de Los Cretinos de Velázquez señalas que el teatro no ha evolucionado a la par que otras artes. ¿Podríamos entender que tu trabajo, al igual que el de esos otros nombres que hemos citado antes, es una respuesta a eso? ¿Crees que esas experiencias pueden llevar realmente alguna renovación al arte escénico? ¿O todo será flor de un día, como el teatro dadá, el teatro surrealista, que están perfectamente olvidados?

R : Yo quiero pensar que no, quiero pensar que cualquier profesional que vea un trabajo como el que yo hago tendría que verse sorprendido por la capacidad que tiene el teatro para hacer otro tipo de cosas, que hay otro tipo de usos del teatro, que pueden haber más lenguajes. Y eso es un estímulo interesante. Por lo menos para mí lo fue el ver las cosas de Fabre, de Kantor...

N : ¿Hay más gente en España que trabaje en esta línea?

R : Casi te diría que cada vez hay menos. Y hay menos porque no es fácil vender este tipo de productos, mover los espectáculos. Y eso desalienta a cualquiera. Se necesitaría más ayuda oficial, otro modelo de política teatral. Ahí sí que es inevitable hablar de política, pero como no quieres...

N : Sí, es cierto. Te pedí que habláramos sólo de teatro, obviando lo político, aunque sabía que iba a ser complicado lograrlo. De todos modos, casi lo hemos conseguido.

R : Sí, casi.