

ACOTACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN TEATRAL



ENERO - JUNIO DE 2006

© RESAD, 2006. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

© Asociación José Estruch, 2006. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

© Editorial Fundamentos. En la lengua española para todos los países.
Caracas, 15. 28010 Tel. 91 319 96 19

Sin la autorización escrita de los titulares del Copyright y bajo las sanciones establecidas por las leyes, queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía, el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Los autores de los textos dramáticos y sus representantes legales son los únicos que pueden autorizar la representación, lectura pública, adaptación o traducción de sus obras.

IMPRIME: Omagraf, S. L.

DEPÓSITO LEGAL: M-56929-1998

ISSN 1130-7269

CUBIERTA: Felisa de Blas

La Redacción de *Acotaciones* no comparte necesariamente las opiniones expresadas por quienes firman los artículos y reseñas.

ACOTACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN
TEATRAL.
II ÉPOCA, N.º 16,
ENERO-JUNIO DE 2005.

CONSEJO EDITORIAL

Ignacio Amestoy (Director de la RESAD), Ángel Martínez Roger (Vicedirector), Ana Fdez. Valbuena (Jefa del Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales), Jorge Saura (Jefe del Departamento de Dirección de Escena), Nuria Alcorta (Jefa del Departamento de Interpretación), Gregorio Pastor (Jefe del Departamento de Movimiento), Felisa de Blas (Jefa del Departamento de Plástica Teatral), Miguel Tubía (Jefe del Departamento de Voz y Lenguaje)

DIRECTOR RICARDO DOMÉNECH

CONSEJO DE REDACCIÓN IGNACIO AMESTOY
FERNANDO DOMÉNECH
ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA
SOL GARRE
ÁNGEL MARTÍNEZ ROGER
JUAN MAYORGA
ITZIAR PASCUAL
EDUARDO PÉREZ-RASILLA
JORGE SAURA
PEDRO MANUEL VÍLLORA

REDACTOR JEFE EMETERIO DIEZ

REDACCIÓN LUIS GARCÍA-ARAUS

DISEÑO LUIS LORENZO LIMA

ILUSTRACIÓN DE PORTADA FELISA DE BLAS



SUMARIO

ARTÍCULOS	7
MERCEDES AGUIRRE CASTRO, <i>Imágenes del teatro griego y su puesta en escena</i>	0
FELISA DE BLAS, <i>Espacio y teatro</i>	0
RAFAEL SÁNCHEZ-MATEOS PANIAGUA, <i>El torbellino del ser. En torno a la noción de «representación» en Film de Samuel Beckett</i>	0
CARTAPACIO	0
Introducción de JUANJO GRANDA y PERE GIMFERRER	0
<i>Toque de tinieblas</i> , de FRANCISCO NIEVA	0
MESA DE REDACCIÓN	0
ISABEL MARÍA DÍAZ DÍAZ, <i>X Ciclo de Autor. Heiner Müller: El compromiso político de un dramaturgo</i>	0
ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA, <i>Exposición Memoria de Julio Caro Baroja</i>	0
LIBROS	
ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA, <i>Historia del Teatro Español</i> , de Javier Huerta (dir.)	0
JUANJO GRANDA, <i>Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español</i> , de Susana Cantero	0
FERNANDO DOMÉNECH, <i>Revista de revistas</i>	0
COLABORADORES DE ESTE NÚMERO	0
ABSTRACTS	0

S
T
R
U
C
T
U
R
A
L
I
T
A
D
E
L
T
E
A
T
R
O

ARTÍCULOS



MERCEDES AGUIRRE CASTRO

Imágenes del teatro griego y su puesta en escena

FELISA DE BLAS

Espacio y teatro

RAFAEL SÁNCHEZ-MATEOS PANIAGUA

*El torbellino del ser. En torno a la noción de «representación»
en Film de Samuel Beckett*



STENOFTION



IMÁGENES DEL TEATRO GRIEGO
Y SU PUESTA EN ESCENA

Mercedes Aguirre Castro
Universidad Complutense de Madrid



El teatro griego nace en la Atenas del siglo V a.C. como una manifestación religiosa, literaria y también artística. Sus géneros de tragedia, comedia y drama satírico comienzan a ser representados en el teatro de Dioniso en Atenas durante los festivales que se celebraban en honor del dios. Y tres grandes poetas trágicos —Esquilo, Sófocles y Eurípides— han llegado hasta nosotros con sólo una pequeña muestra de su arte. Por otro lado, un representante de la llamada Comedia Antigua, Aristófanes, y otro de la Comedia Nueva, Menandro, nos dan testimonio de dos tipos muy distintos de género cómico.

Las obras trágicas eran sobre todo míticas, recreaban la tradición mitológica que ya había sido tratada en su mayoría por la poesía épica. Así, sobre la escena de un teatro al aire libre se representaban esas historias que el público conocía bien porque las había aprendido desde niño: la historia de Edipo, la de Heracles, etc.

La comedia era entretenimiento, burla, aunque también alegato político, en donde se mezclaban lo increíble y absurdo con los personajes y circunstancias del momento.

El teatro griego no ha dejado de inspirarnos a lo largo de los siglos y numerosos estudios han surgido ya desde la antigüedad para tratarlo desde diferentes puntos de vista. Pero por más que hoy imaginemos cómo podía ser una representación de teatro en la Atenas del s.V a.C. no contamos con demasiada información. Conocemos, por supuesto, los

restos de los teatros que se han conservado. Conocemos también los testimonios de los propios textos escritos de las obras que han llegado hasta nosotros, así como otros testimonios de autores contemporáneos o posteriores a los poetas —como los estudios de Aristóteles en su *Poética* y otros estudios de épocas más tardías—. Por otro lado tenemos las obras artísticas, especialmente pinturas sobre vasos de cerámica con escenas del tema de una obra teatral.



Máscara.

En efecto, el material visual junto con los datos de los testimonios escritos podría ayudarnos a conocer cómo era la representación de una obra dramática griega. Ya algunos vasos de figuras negras de finales del siglo VI a.C. evocan procesiones o coros rituales relacionados con Dioniso, aunque éstos no deben ser necesariamente puestos en conexión con una representación teatral concreta. Los vasos también en ocasiones nos pueden proporcionar información para examinar aspectos de vestuario, decorado, modo de actuación, etc. Por otro lado, una serie de imágenes mitológicas sobre vasos de cerámica han sido relacionadas con obras dramáticas en particular. Imágenes de un mismo tema que coinciden en su composición hacen suponer un esquema de representación dramática.

El teatro era sobre todo espectáculo y para que tuviera lugar ese mágico momento de transformación de lo cotidiano en algo grandioso y sublime, para que los espectadores, atenienses, ciudadanos de a pie, se

identificaran con esos personajes hasta el punto de sentirse implicados en sus acciones, sorprendidos, maravillados y purificados con ellos, era imprescindible que existieran unos elementos: los actores, el coro y el espacio para la actuación. Comencemos, pues, con algunas ideas básicas sobre ellos.



Vaso «Pronomos».

La palabra usada ya desde el último cuarto del siglo V a.C. para el actor en comedia y tragedia era *hypokrités*, término griego que aparece por primera vez referido al actor en *Avispas* de Aristófanes.¹ En los comienzos de la tragedia sólo existía un actor frente al coro, pero Esquilo ya empleó dos y Sófocles aumentó el número a tres. Éstos tenían que interpretar varios papeles, ya que la limitación a tres actores se refiere a los que pueden intervenir juntos en escena. Como consecuencia de esto a veces habría que dividir un papel entre dos o más actores. Normalmente no debía suponer ningún problema para un actor, pues le permitía demostrar su versatilidad a la hora de hacer toda clase de papeles, masculinos y femeninos. En época más tardía los tres actores recibieron los nombres de protagonista, deuteragonista y tritagonista.²

Los actores eran siempre hombres que interpretaban también los papeles femeninos sin que esto supusiera ningún problema. A veces se podía contar con actores mudos (es decir los que no hablan en escena) o incluso niños. Pero en escena podía haber en algunos momentos no sólo

¹ Para una amplia discusión sobre el uso de este término y su significado cf. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 126-132.

² Cf. Pickard-Cambridge, *op. cit.*, pp. 132-134.

los tres actores y los personajes mudos sino también posiblemente otros coros mudos (de servidores, etc.).



Dos actores preparándose para una representación.

Se sabe que algunos actores se especializaron en ciertas caracterizaciones: así algunos, según su voz, preferían los papeles femeninos, a otros les gustaba aparecer como mensajeros que tenían que recitar largos discursos, lo que les daba mayores posibilidades de lucimiento. Los actores llegaron a ser profesionales hacia el año 450 a.C. y algunos alcanzaron cierta fama. Debían tener buena voz, perfecta pronunciación y capacidad para expresar los sentimientos del personaje que estuvieran interpretando.

La presentación de una obra dramática para un actor, por tanto, comprendía tres elementos: la palabra, el uso de gestos y los movimientos (o la ausencia de movimientos) en escena. La práctica del actor griego incluía recitado sin música, recitado acompañado por un instrumento musical (normalmente una flauta que era tocada por un flautista) y canto — no olvidemos que una obra dramática tenía partes recitadas y partes cantadas—. Hay evidencias de que el público ateniense daba una gran importancia a la voz del actor, que tenía que ser fuerte, aunque, por otro lado, la acústica de los teatros era lo suficientemente buena como para no tener que gritar. Un actor era generalmente juzgado por su voz, que debía poseer también belleza de tono y flexibilidad para adaptarse a la personalidad o al carácter del personaje y a la vez al momento del texto.

Pero las cualidades del actor no se referían sólo a la voz sino también a los gestos y movimientos. Los textos del siglo V a.C. parecen implicar

un alto grado de movilidad de los actores: movimiento rápido, arrodillarse, postrarse, etc. Y en este sentido también las imágenes de los vasos de cerámica parecen sugerir una serie de signos corporales teatrales y posturas que podían verse a distancia y ser fácilmente reconocibles.³ Se piensa que podría haber posturas y gestos que el público identificaba bien, aunque no estuvieran indicados en el texto. Lo único que era impasible era la expresión facial por el uso de máscaras y aquí surgen una serie de dificultades para nuestra interpretación porque dos actores con máscara podían abrazarse pero no besarse y obviamente no podían llorar aunque los textos de la tragedia lo digan expresamente en muchas ocasiones —tenemos ejemplos, sobre todo en Eurípides, de personajes que lloran casi todo el tiempo—. Así que esos cambios de expresión, estados de ánimo o de humor —tanto en tragedia como en comedia— debían ser imaginados por el público. Un recurso podía ser el gesto —típicamente griego— de cubrirse la cabeza para mostrar dolor. También se podría suponer en algunos casos un cambio de máscara para cambios de humor o de emoción.

El uso de la máscara es una de las principales características de una representación de teatro griego, un elemento importante para la «transformación» o «metamorfosis» del actor, que es fundamental en la interpretación de un papel en la tradición teatral griega.



Imagen de un coro frente a un altar o tumba.

³ Cf. por ejemplo Valakas, «The use of the body by actors in tragedy and satyr play» en P. Easterling-E. Hall, *Greek and Roman Actors*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2002, pp. 73-74.

Las máscaras estaban hechas de lino o madera, con algo de pasta de madera o cera; sin embargo, no tenemos ningún testimonio arqueológico de una máscara usada realmente en una representación, las de terracota o mármol que conocemos eran probablemente más bien máscaras votivas. Las máscaras —al menos las de la época más temprana— no tenían expresión, pero venían a indicar el personaje de que se trataba, aunque el hecho de que los textos nos hablen de una cabellera rubia, por ejemplo, no implica que la máscara llevase ésta, aunque sí parece que cubrían la cabeza entera y llevaban incluido el pelo y sus adornos o, en su caso, barba. Indicaban la diferencia de sexos, edades, procedencia geográfica, estatus social, y a veces el estado emocional del personaje. Asimismo debía haber máscaras especiales para personajes muy característicos como las Erinias.



Flautista rodeado por dos actores vestidos de aves.

Contamos con algunas imágenes de máscaras en la pintura sobre vasos de cerámica, sobre todo en el llamado «Vaso Pronomos» (una cratera ática de finales del s.V a.C. en el Museo de Nápoles) que muestra a una serie de actores preparándose para la representación de —probablemente— un drama satírico con el tema de Laomedonte, Heracles y Hesíone. En él el artista hace hincapié en el aspecto ritual del teatro, con la imagen de Dioniso y Ariadna presidiendo la escena. Otros vasos griegos también muestran actores vistiéndose o con máscaras en la mano, como un pelike ático del 430 a.C. que representa a dos actores vistiéndose de mujer y entre ellos hay en el suelo lo que parece ser una máscara femenina con el pelo recogido por una ancha banda. También encontramos escenas

parecidas en mosaicos y pinturas de época helenística y romana. En todas ellas vemos efectivamente cómo las máscaras poseen pelo, barba y rasgos faciales perfectamente definidos, pero sin ningún tipo de exageración en ellos. Hay autores que piensan que la introducción de máscaras de aspecto más grotesco coincidiría con la aparición del escenario elevado. Indudablemente las máscaras irían haciéndose más expresivas y vistosas, sobre todo teniendo en cuenta el tamaño y la lejanía de los teatros con relación al espectador, y en un momento determinado debían de ser fácilmente reconocibles desde lejos, por su color o sus rasgos faciales. Aunque hoy nos parezca que el actuar con máscara hace al actor artificial y lejano y su actuación poco naturalista, en unos teatros al aire libre y sin la proximidad de un teatro moderno, las máscaras, por el contrario, acercaban al actor y lo hacían más íntimo y cercano.⁴ También ha sido ampliamente discutido el tema de si las máscaras ayudaban a la voz del actor, con un efecto de megáfonos. Está claro que si las primeras máscaras eran de lino, desde luego ésta no era su función.⁵



Teatro de Dioniso.

⁴ Cf, por ejemplo, D. Wiles, *Greek Theatre Performance*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2000, p. 149.

⁵ Como opina Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 196.

En cuanto al resto del atuendo del actor tampoco tenemos evidencia arqueológica alguna. Ha sido tradicional la creencia de que los actores llevaban un tipo especial de calzado llamado coturno que tenía una suela gruesa de madera que servía para aumentar su estatura. Sabemos hoy que este calzado es de época helenística tardía y no se usaba en la época clásica, cuando los actores, si iban calzados, llevaban botas ligeras, puntiagudas, atadas con cintas, o sandalias —como nos muestran los testimonios de los vasos de cerámica—. Aristófanes usa el término coturno como calzado femenino (en *Lisístrata*) o masculino en ocasiones, aunque oriental y afeminado.

La introducción de un atuendo característico para el actor de tragedia se atribuye a Esquilo. Este atuendo solía consistir en una túnica con mangas y un manto que se adecuaban al personaje que se estaba representando y probablemente también al momento del drama; estos vestidos con el tiempo se fueron haciendo probablemente más adornados —casi femeninos—, especialmente para aquellos personajes venidos de tierras de Oriente. Las imágenes de la cerámica nos pueden ayudar asimismo a ver e identificar ciertos atuendos como vestidos típicos de los actores.⁶



Teatro de Epidauro.

En la comedia los trajes eran diferentes como podemos ver en las numerosas imágenes de representaciones de índole cómica que conservamos; los actores solían aparecer desfigurados y con aspecto grotesco, con

⁶ Sobre el vestido de los actores en la tragedia cf. R. Green, «Towards a Reconstruction of Performance Style», en P. Easterling-E. Hall, *op. cit.*, pp. 93-105.

una túnica corta y unos pantalones o mallas color carne que simulaban la desnudez. Además, en la Comedia Antigua un largo falo formaba parte del disfraz del actor. Por otro lado se nos plantea la cuestión de cómo se solucionaban con respecto al vestuario aquellos momentos en que el texto nos habla de la aparición en escena de mujeres desnudas (en *Lisístrata*, por ejemplo). Probablemente el actor —siempre masculino— imitaba con sus ropajes las partes más destacadas de la anatomía femenina. En el drama satírico, algunos actores —aparte del coro— podían ir disfrazados de sátiros.

Al lado de los actores estaba el coro, elemento básico del teatro griego —núcleo de una representación en los comienzos del teatro—, cuya función era principalmente la de cantar. Los miembros del coro eran llamados coreutas y eran dirigidos por el corifeo que hablaba con los actores y podía tomar la palabra y recitar en nombre de todo el coro.⁷

El coro trágico fue poco a poco perdiendo importancia, como podemos ver en una línea de evolución desde Esquilo a Eurípides. Es natural que con el uso de tres actores el diálogo se produzca más frecuentemente entre ellos mismos que entre el actor y el coro y además, los actores, ya en la época de Eurípides, cantaban las monodias líricas.



Vaso con escena de la *Orestíada*.

⁷ Para Wiles, *op. cit.*, p. 110. El coro es un elemento único, orgánico, que funciona como un solo cuerpo frente al actor.

En la tragedia ática el coro suele estar compuesto de personas que no tienen un gran peso (mujeres, ancianos), pero que de alguna manera se ven afectados por las acciones de los personajes y por el desarrollo de la acción aunque ellos no pueden hacer nada para alterarla, sólo alegrarse o lamentarse con el transcurrir de los acontecimientos. La tragedia favorecía el empleo del coro femenino.

El coro en la comedia era un elemento muy importante hasta finales del s.V., después en muchas obras simplemente canta como un descanso entre las escenas (*Asamblea de las Mujeres, Pluto*). En ocasiones puede tomar partido por alguno de los personajes, o incluso dividirse y dividir su opinión entre varios personajes (como en *Lisístrata*).

El número de personas (o coreutas) en el coro trágico parece haber sido de doce en las obras de Esquilo, quince en las de Sófocles y Eurípides. El coro cómico —según autores antiguos— tenía veinticuatro coreutas en la comedia antigua.⁸



Vaso con escena de *Edipo Rey*.

El coro debía vestir acorde con el personaje que tenía en la obra, aunque no tenemos suficiente información sobre esta cuestión⁹. Quizá el

⁸ Se pensaba tradicionalmente que la trilogía sobre las Danaides de Esquilo tenía cincuenta coreutas, pero esta idea procede probablemente del propio mito de las Danaides (las cincuenta hijas de Dánao) y también del supuesto origen del coro en el ditirambo dionisiaco que tenía cincuenta coreutas.

⁹ Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 237.

corifeo podía llevar la ropa más adornada que el resto, e igual que los actores llevaban máscara. El del drama satírico —formado por sátiros— se distinguía por la piel de cabra, el falo y la cola de caballo (como en el «Vaso Pronomos»), pero los coreutas no estaban desnudos sino probablemente vestidos con algo color piel y con una especie de delantal que incluía el falo y la cola de caballo. El coro de comedia podía ir disfrazado de animales, como aparece ya en algunas imágenes de los vasos de cerámica que han sido puestos en relación con los orígenes de las representaciones cómicas.

Sobre los movimientos del coro durante la obra hay pocos testimonios, sobre todo acerca de la danza, que era parte importante, pero que hoy es muy difícil de reconstruir.¹⁰ Podemos seguir de algún modo las imágenes de algunas pinturas de vasos, pero el significado de los movimientos que vemos ahí reflejados se nos ha perdido.

En cuanto a las posiciones del coro es de suponer que cuando el corifeo habla con los actores debía estar frente a él; sin los actores y cuando no bailaba el coro estaba probablemente de cara al público. En la comedia habría gran libertad de movimientos tanto en las entradas, durante la obra o en las salidas. La mayoría de los autores coinciden en afirmar que el coro rara vez abandonaba el lugar destinado para él, la *orchestra*.

No tenemos imágenes seguras de coros teatrales en la cerámica. Algunos autores interpretan ciertas imágenes como un coro trágico, aunque es difícil discernir si se trata únicamente de coros rituales sin ninguna relación con el teatro; así la imagen de una cratera de columnas ática de ca. 480 a.C. con seis figuras danzantes que por sus idénticos rasgos faciales podrían llevar máscaras y que dirigen sus brazos hacia un altar o tumba.¹¹ Hay también ejemplos de danzantes y un flautista, como una cratera ática del s. V a.C. con un flautista flanqueado por dos figuras disfrazadas de gallos con un prominente falo —escena que ha sido interpretada en relación con la obra *Las Nubes* de Aristófanes—. Un enócoe de

¹⁰ Wiles, *op. cit.*, p. 137 piensa en la existencia de bailes rituales que imitaban determinadas acciones de los dioses y que inspiraron las danzas de los coros —en una sintetización o recontextualización de dichas danzas.

¹¹ En el Museo de Antigüedades de Basilea. Esta escena se ha interpretado como una invocación a un muerto por un coro a la manera de la invocación al fantasma de Darío en *Los Persas*. Asimismo esta imagen es considerada un interesante testimonio en la cerámica ática del siglo V a.C. de una representación de una obra teatral así como de la existencia de rituales destinados a invocar a un muerto (Ver mi artículo «Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía» en *Cuadernos de Filología Clásica EGI* en prensa).

figuras negras de principios del s.V a.C. muestra unos danzantes vestidos de aves, escena que se relaciona con los orígenes de los coros cómicos. Una cratera ática del 460-450 a.C. representa un flautista rodeado de unos sátiros bailarines (relacionados sin duda con el drama satírico o de carácter ritual). Una escena similar a ésta es la de la parte inferior del «Vaso Pronomos» que ya he citado.



Vaso con escena de *Medea* con Medea montada en el carro del Sol.

Los teatros en Grecia estaban contruidos al aire libre generalmente aprovechando la ladera de una colina para sostener las gradas. Aunque en un principio los teatros no eran como los conocemos ahora; lo más probable es que fueran construcciones provisionales, hechas de tablas de madera, lo cual explicaría la falta de evidencia arqueológica de teatros para la época más temprana. Posteriormente, cuando el número de festivales aumentó, se edificaron ya verdaderos teatros de piedra, los que hoy conservamos, como son —entre los más célebres— el de Dioniso en Atenas o el de Epidauro.

En el centro se encontraba la *orchestra*, de forma circular que era donde el coro se movía y danzaba en torno al altar de Dioniso. Hay testimonios

de que la forma circular podría ser una innovación y ser antes rectangular. Al fondo se levantaba la *skene*, que era una construcción donde se vestían los coreutas y actores. Delante de ella estaba el *proskenion*, una especie de estrado que dominaba la *orchestra*.¹²

La más temprana *skene* de piedra que conservamos es precisamente la del teatro de Dioniso en Atenas (mitad s.V.). En ella se pueden ver unos huecos que se piensa que estaban destinados a soportar los postes para una estructura de madera.

La *skene* supuestamente tenía tres puertas aunque para la mayoría de las obras no se necesitaría más que una. Tenía también una parte superior, una especie de tejado para escenas en las que aparecieran los dioses (*theologeion*). Por otro lado, el centro de la *orchestra* estaba marcado por un altar dedicado a Dioniso alrededor del que probablemente el coro bailaba. Cuando un altar aparece como parte de una obra —y hay bastantes ejemplos— debería ser otro y no éste.¹³ También tenemos en algunas tragedias una tumba (en *Los Persas*) como centro alrededor del que se desarrolla parte de la acción; probablemente esta tumba era otra especie de altar, pero no fijo y diferente del altar del dios. Otros elementos de mobiliario que podemos suponer que se utilizaban eran estatuas de dioses, seguramente de madera, que a veces servían para indicar un lugar (como en *Euménides*).

En la tragedia no tenemos constancia de mobiliario corriente. No se sientan en sillas aunque en algunos casos seguramente había un lecho (*Hipólito*). En la comedia seguramente se utilizaba toda clase de mobiliario normal e incluso una cantidad de objetos cotidianos. También algunas obras suponían una localización exterior o en algún lugar especial (como *Las Ranas*). Como escenografía se cree que se usaban unos paneles pintados que podían moverse y que daban idea del lugar donde sucedía la acción. Un palacio, una cueva o un lugar exterior podían ser sugeridos de esta manera tanto en tragedia como en comedia y drama satírico. Conocemos

¹² Hay distintas opiniones acerca de si actores y coro actuaban en distinto nivel y si había o no un escenario elevado (cf. P. Arnott, *Public and Performance in Greek Theatre*, Londres, Routledge, 1984, pp. 6 y ss.). Según algunos la falta de evidencias arqueológicas iría en contra de esta idea, así como el hecho de que en la mayoría de las obras actores y coro interactuaban y eso habría sido imposible si actuaran en dos niveles distintos. Hay quienes afirman que en las obras más tempranas de Esquilo no existía la *skene* y que coro y actores actuaban en la *orchestra*. Aunque esto también ha sido discutido y hoy se piensa en la existencia de una *skene* de algún tipo desde los comienzos del teatro. Asimismo se supone la existencia de un escenario elevado, probablemente comunicado con la *orchestra* con escalones (cf. Arnott, *op. cit.*, pp. 15-16).

¹³ Arnott, *op. cit.*, p. 45.

la existencia de un mecanismo llamado *ekkyklema*, que al parecer era una plataforma de madera con ruedas que permitía llevar a escena objetos o personajes procedentes del interior, por ejemplo supuestos cadáveres, ya que en el teatro griego los crímenes nunca se cometían en escena, es decir a la vista del público. Otro mecanismo sería una grúa (*mechane*) que transportaría a escena a los dioses, aparato de gran efecto, muy característico del teatro de Eurípides (es lo que se llama *deus ex machina*).

No sabemos muchas cosas más sobre la puesta en escena de una obra griega ya que las indicaciones que tenemos en los textos son bastante escasas y a veces problemáticas.

Además, un gran número de obras plantean problemas escénicos que no sabemos cómo eran resueltos, por ejemplo cuando se alude a que un personaje llega en un carro o cuando se describe un campo de batalla, por no hablar del caballo Pegaso o Tetis volando en un carro. Los críticos siempre han quedado perplejos ante la puesta en escena de algunas obras, como puede ser *Prometeo Encadenado*.

He hablado ya de las fuentes artísticas como referencia para estudiar la posible puesta en escena de las obras dramáticas. Aunque muchas pinturas de vasos pueden ser asociadas a ciertas tragedias, es sin duda difícil, como ya he comentado antes, discernir en una escena mitológica si nos encontramos ante la imagen de una representación teatral o no, aunque reconozcamos claramente la escena. Ciertos elementos hacen suponer a veces un carácter teatral de la escena en cuestión, como veremos después, pero resulta problemático relacionar con total exactitud y certeza la imagen con un texto o una representación dramática; en cualquier caso la inspiración del teatro para la utilización y repetición de ciertos temas parece bastante clara.

En el siglo V a.C. los artistas plásticos no dependían de los temas que desarrollaba la tragedia, porque estos temas no habían tenido aún tiempo de penetrar en la conciencia popular hasta el punto de inspirar a los pintores de los vasos. Más bien se inspiraban en la tradición mítica transmitida por la poesía épica. Es ya alrededor del 460 y más tarde cuando un número de obras artísticas puede relacionarse sin duda con el drama ático. Gracias a éstas tenemos también testimonios sobre obras dramáticas perdidas.

Y estos ejemplos no son solamente en vasos procedentes de talleres áticos, sino también suritálicos. Los vasos de cerámica pintados que proceden de la Italia meridional son una prueba significativa de la expansión de la tragedia fuera de Grecia propiamente dicha. Esta expansión co-

menzó en tiempos de Esquilo, que fue a la corte de Hierón de Siracusa y probablemente representó algunas de sus obras. Allí las representaciones dramáticas en el siglo IV a.C. tenían lugar no sólo en festividades dionisiacas sino en toda clase de fiestas.



Representación de *Los Persas* en Londres en 1999.

De las obras de Esquilo, algunas escenas de la *Orestía* están claramente representadas en la cerámica: Un pelike lucanio de hacia el 350 a.C. muestra en el centro la tumba de Agamenón, con Electra sentada al pie. A la derecha probablemente Orestes y al otro lado Píldes en una escena sin duda relacionada con *Coéforos*. El encuentro entre Orestes y Electra ante la tumba de Agamenón ha sido representado a menudo en el arte antiguo, aunque los ejemplos no son muy numerosos en Atenas y no hay muchos que se remonten a la segunda mitad del siglo V a.C.¹⁴ Por otro lado, el hecho de que este tema se popularizara luego y fuera tratado también por Sófocles y Eurípides pudo influir en la abundancia de representaciones artísticas.

Una cratera de figuras rojas procedente de Paestum representa a Orestes refugiándose junto al trípode sagrado de Delfos. A un lado está Atenea, a otro Apolo. Arriba, sobre el trípode, la figura de una Erinia, otra aparece a la derecha de Apolo. El artista ha plasmado aquí varias escenas a la vez,

¹⁴ D. Knoefler, *Les imageries de l'Orestie*, Zurich, Akanthus, 1993, pp. 56-58.

ARTÍCULOS

probablemente inspirado en Esquilo —según opinión de algunos por la composición de la escena y el ropaje de algunos personajes— aunque no podamos asegurar que represente una escena concreta de la trilogía.



Clitemestra y Orestes en la representación de la *Orestíada* en el National Theatre de Londres en 1981.

Una cratera apulia del 360-359 a.C. tiene a Orestes también junto al *omfalos* de Delfos situados ambos en el centro de una pequeña construcción con columnas que sugiere el templo de Apolo. Las Erinias duermen a sus pies. A la derecha la Pitia huye con gesto de horror. Sin duda esta imagen está inspirada en el monólogo de la Pitia al comienzo de *Euménides* cuando describe el terrible espectáculo que la ha echado del santuario de Apolo. Sin duda el lugar importante que ocupan las imágenes de las Erinias en la cerámica ática se debe a la inspiración de la representación de *Euménides*.

Con el *Edipo Rey* de Sófocles se ha relacionado una cratera siciliana (tercer cuarto del siglo IV a.C.) que presenta una escena dominada por una construcción con columnas y en su interior un mensajero a la izquierda que se dirige al personaje central —sin duda el rey, Edipo— que lleva el cetro. Abajo las dos niñas, Antígona e Ismene y a la derecha probablemente Yocasta con velo sobre la cabeza y las manos en el rostro en gesto de dolor. Probablemente representa la escena de la tragedia cuando

llega el mensajero portador de las terribles noticias que desembocan en la certeza para Edipo sobre lo ocurrido.¹⁵

Una *nestoris lucania* (ca. 380 a.C.) representa a Antígona en el momento de ser llevada por los guardias ante Creonte, quien aparece sentado a la izquierda con cetro y tiara persa. Esta imagen ha sido puesta en relación con la tragedia de Sófocles, aunque no tengamos la absoluta certeza de si la imagen está realmente inspirada en la representación teatral, al no tener ningún aquí elemento especial que aluda al teatro.

También está Antígona representada en un ánfora apulia de mediados del s. IV a.C. en donde los trajes y el edificio central —que puede recordar un decorado— mostrarían su carácter teatral.¹⁶ En ella aparece Heracles en el centro de la composición, bajo una construcción con columnas. Creonte está a la derecha apoyado en su cetro. Otros personajes en el lado derecho son un joven con un *phiale* en la mano y Eurídice. Ismene está sentada por encima de ellos con un cofre abierto. A la izquierda vemos llegar a Antígona prisionera, conducida por un guardia, y detrás Hemón con gesto de dolor. Esta escena se referiría a una versión perdida de Eurípides, en la que el artista se habría inspirado. La presencia de Heracles en el centro ha hecho suponer a algunos la aparición de este héroe como *deus ex machina* al final de la tragedia.

Una serie de vasos de los años 450-440 a.C. podrían reflejar la representación de *Andrómeda* (en sus dos versiones perdidas, una de Sófocles y otra de Eurípides). En una hidria de figuras rojas (440-450 a.C.) se ve la preparación de Andrómeda para ser atada a unos postes de madera mientras unos sirvientes la traen a escena seguidos de más presentes portando objetos probablemente funerarios. Otra imagen de Andrómeda que ha sido relacionada con una representación dramática es la de una cratera ática del 400 a.C. Aquí el vestido adornado de tipo oriental de Andrómeda puede recordar a los vestidos con mangas característicos de los actores. Por el testimonio sobre la representación de la *Andrómeda* de Eurípides en las *Tesmoforiantes* de Aristófanes hay autores que afirman que esta imagen sería concretamente reflejo de una escena de esta tragedia en particular, distinguiendo perfectamente en las representaciones artísticas que tenemos las dos versiones del tema en los dos autores trágicos.

¹⁵ Sobre esta imagen cf. R. Green, «Towards a reconstruction of Performance Style», en P. Easterling-E. Hall, *op. cit.*, pp. 108-111.

¹⁶ Cf. L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, París, Champion, 1967, pp. 274 y ss.



Representación de *Medea* en Sicilia en 1996.

Escenas que aluden al mito de Medea tal y como se nos cuenta en la *Medea* de Eurípides aparecen a menudo en la cerámica sin que todas puedan ser claramente asociadas a una representación teatral: Una cratera suritálica del año 400 a.C. muestra en el centro a Medea rodeada por un nimbo de rayos solares en su carro tirado por serpientes. Abajo a la derecha aparecen los niños muertos y a la izquierda Jasón.

Una cratera de volutas de figuras rojas (ca. 330-320) muestra arriba, dentro del edificio con columnas a Creonte desesperado junto a Creúsa muriendo. Abajo, en el centro, Medea ya en el carro tirado por dos serpientes. Toda la escena aparece rodeada por numerosos personajes en una composición típica de estos vasos apulios. Un personaje de pie a la derecha con vestimenta oriental es el rey Eetes que ha sido interpretado aquí como un *eidolon*, es decir, un espectro que —en una supuesta versión diferente de la *Medea* de Eurípides recitaría el prólogo de la obra.¹⁷

Una escena de *Hécuba* de Eurípides está probablemente reflejada en la imagen de un vaso lucanio de figuras rojas (siglo IV a.C.) en el que está Poliméstor en el centro tras ser cegado. A la derecha, dos mujeres troyanas y al otro lado Agamenón.

¹⁷ Como el espectro de Polidoro recita el prólogo de *Hécuba*. Sobre esta imagen cf. O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Londres, Methuen, 1978, p. 181 y R. Bardel «Eidola in Epic, Tragedy and Vase-painting», en K. Rutter-B.A. Sparkes, *Word and Image in Ancient Greece*, Edimburgo, Edinburgh Univ. Press, 2001, p. 142.

Con la tragedia *Hécuba* también se ponen en relación las imágenes del sacrificio de Políxena en dos boles con relieves del siglo IV a.C. en los que aparece la figura de Aquiles (como un *eidolon* o fantasma).¹⁸

La imagen inferior de una cratera de volutas apulia del tercer cuarto del siglo IV a.C. representa la muerte de Hipólito según el *Hipólito* de Eurípides. El héroe aparece en el centro sobre el carro, a su izquierda el mensajero y frente a los caballos, surgiendo desde abajo, el toro enviado por Posidón que le causará la muerte. No parece tener esta escena un carácter propiamente teatral ni ser una imagen de una representación dramática —pues ese momento de la historia era narrado por el mensajero y no representado— pero sí está claramente inspirada en la tragedia de Eurípides.

Un detalle interesante a considerar en estas (y otras) escenas —en el caso de que pensemos que son imágenes relacionadas con una representación teatral— es si el artista trata de alguna manera de reflejar el hecho de que los personajes sean actores llevando máscaras. Desde luego las máscaras —si las llevan— no se aprecian y en ningún caso se ve a un actor con ella en la mano (como en el Vaso Pronomos). Pero debemos pensar que los artistas de los vasos de los siglos V y IV las plasmaban como si fueran cabezas de verdad, como ya hemos visto; por tanto no podemos asegurar si en esas escenas los personajes son actores llevando máscaras o no.¹⁹

Sin duda —como ya he dicho— no podemos confiar plenamente en que los pintores de vasos reflejaran exactamente lo que se veía en escena —no son una instantánea de una representación—, sino que dan quizá una idea aproximada sobre el tema en cuestión pasado por su propia imaginación o creatividad, introduciendo algunas modificaciones en cuanto a personajes, etc., convirtiendo la escena dramática en una escena mitológica más, como las inspiradas por la épica. Aunque, sin duda, la popularidad de ciertas obras y ciertas escenas tuvo que influir sobre las preferencias de los artistas a la hora de pintarlas sobre los vasos de cerámica.

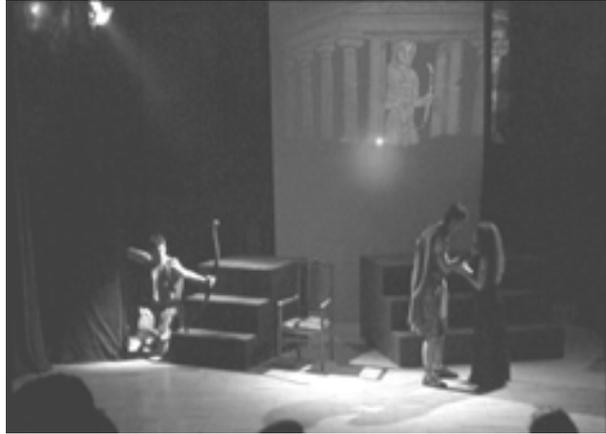
Según algunos autores²⁰ hay ciertos elementos que indicarían claramente que nos encontramos ante una imagen relacionada con una representación dramática que se podría diferenciar de una escena de un mito

¹⁸ Séchan, *op. cit.*, p. 320.

¹⁹ Para Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 179. A los ojos del artista el actor ya es el personaje y no se diferencia de éste; es decir, no es una persona interpretando un personaje con una máscara sino el personaje mismo.

²⁰ Cf., por ejemplo, M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1961, p. 33.

sin más: los trajes más adornados o el elemento arquitectónico, una construcción con columnas similar a la que aparece en los vasos funerarios apulios, que estaría basado en un diseño convencional que era comúnmente usado como fondo en el teatro.²¹



Dos momentos de la representación de *Troya: los horrores de la guerra* en la Universidad Complutense de Madrid en 2004.

²¹ Para O. Taplin, *Comic Angels and other approaches to Greek Drama through Vase Painting*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 24-25. Algunas pistas podrían señalar el carácter teatral de una escena: las puertas semiabiertas del palacio o algún elemento de escenario, aunque los artistas introducen sus propias convenciones al margen de la representación: un personaje desnudo, falta de secuencia temporal, personajes que no estaban en el texto, etc.

Algunos vasos pueden mostrar o sugerir asimismo la representación de un drama satírico con la presencia de los sátiros en una escena mítica bien conocida; así del *Cíclope* de Eurípides en una cratera lucania del 415-410 a.C. con los compañeros de Odiseo cegando a Polifemo con sátiros bailando a la derecha de la composición; o algunas imágenes de Prometeo como portador del fuego rodeado de sátiros, quizá mostrando la representación del drama satírico perdido de Esquilo que seguiría a la trilogía sobre Prometeo.

La comedia en cambio no ha dejado tantas imágenes como uno podía pensar. Existen muchos vasos con actores cómicos disfrazados de forma grotesca (los llamados «vasos fliáceos» cuyo nombre viene de un tipo característico de comedia suritálica), o representaciones de coros de animales que parece que se pueden relacionar con algunas obras, pero no hay apenas imágenes que se puedan poner en conexión con seguridad con una comedia concreta de Aristófanes. Sí en cambio tenemos imágenes de la Comedia Nueva, en mosaicos y pinturas representando algunas de las obras de Menandro.

Ya he dicho antes que debemos partir de la base de que la representación era parte importante de una obra dramática que estaba hecha no para ser leída sino para ser representada. Al ser las obras dramáticas griegas —las tragedias especialmente— un modelo que ha perdurado a lo largo de los siglos y al haber sido sus temas motivo de imitación y recreación para autores y artistas, también han sido objeto de numerosos intentos de ser llevadas a escena, unas veces adaptadas por modernos autores teatrales, otras veces usando una traducción fiel del texto original de la obra griega. Las representaciones actuales nos ofrecen una nueva visión del pasado y de los mitos bajo una nueva perspectiva. Y es interesante esa particular visión que nos ofrecen los estudiosos del teatro moderno o los directores de escena y que nos ayudan quizá a entender mejor las propias obras dramáticas griegas.

Las tragedias y su contenido —mítico pero cargado de simbolismo— pueden convertirse en actuales y «modélicas» y la relación actor-espectador puede todavía producir esa «catarsis» que experimentaba el espectador del siglo V a.C. Precisamente porque los argumentos de las tragedias —aunque del mundo mítico— presentan conflictos y situaciones que pueden ser bien reconocidas y aceptadas hoy.

Pero los directores se han encontrado siempre con numerosas dificultades cuando han querido reproducir lo más fielmente posible el original

haciendo a la vez de esa obra algo que pueda ser disfrutado y asimilado por un público de hoy. En estos intentos, en ocasiones, la iconografía griega ha tenido un papel importante a la hora de estudiar y seguir algunos aspectos de una obra griega. Con ciertas libertades los directores se han inspirado en ellas para ver cómo eran las máscaras, los trajes, o las posturas de los actores.

Ya en 1899 fueron publicadas unas imágenes de vasos griegos junto a actores contemporáneos de la Comedie Francaise, precisamente para probar la dependencia de los modelos artísticos clásicos en la tragedia griega y francesa. Estas imágenes con posturas y gestos de Creonte, Medea o Fedra en determinadas escenas de los vasos de cerámica fueron utilizadas posteriormente para probar una mayor actitud retórica en los cuerpos de los actores modernos.²²

Tampoco es que las pinturas de los vasos —ya lo hemos visto— sean absolutamente concluyentes, pero sin duda una imagen visual puede ser de mayor ayuda que toda una serie de indicaciones en un texto a menudo difíciles de entender y de llevar a cabo en la práctica. Por otro lado, tenemos que contar con las diferencias en el modo de actuación, así como en el espacio, luz o técnicas teatrales contemporáneas. Las representaciones que se hacen hoy en uno de los antiguos teatros recrean quizá mejor esa idea de momento único e irrepetible que se conseguía en el teatro griego, donde el paisaje y la luz naturales eran algo que formaba parte de la representación, así como las condiciones meteorológicas, que no estaban sujetas al control humano.

No podemos pretender reconstruir hoy completamente una representación de entonces. Hay muchos elementos que hoy no están a nuestro alcance, ni las técnicas del actor de hoy serían válidas entonces si tenemos en cuenta la distancia del teatro y el público, las luces y sombras, etc. Sin embargo, entre las numerosísimas representaciones de teatro griego clásico que actualmente se llevan a escena en diferentes países y por muy variados teatros y compañías teatrales, algunas pueden servir como ejemplo de utilización del material visual griego como referencia al tratar de representar una obra griega antigua en su apariencia más próxima a la auténtica.

²² Cf. P. Valakas, «The use of the body by actors in tragedy and satyr play», en P. Easterling-E. Hall, *op. cit.*, p. 90.

Desde la Universidad de Oxford el Archive of Performances of Greek Drama es un proyecto que incluye la identificación y catalogación del material arqueológico relacionado con la historia del teatro antiguo. Este material incluye representaciones de escenas teatrales, actores con sus vestidos, máscaras y otros equipos teatrales en distintos materiales: escultura, cerámica, figuras de terracota, bronce, mosaicos y gemas. En conjunto con otros centros de investigación sobre estos temas en diversos lugares de Europa y Estados Unidos, lleva a cabo una importante labor en el estudio del teatro griego antiguo en dos aspectos, teórico y práctico.

Asimismo en el Reino Unido el London Festival of Greek Drama es también un movimiento importante en el estudio del teatro griego, especialmente en cuanto a su puesta en escena. Cada año ofrece representaciones, conferencias y talleres, en una perfecta combinación de estudio y entretenimiento que recibe apoyo de la Universidad de Londres y el Museo Británico, entre otros organismos. De entre las compañías que en él han participado la compañía Chloe Productions ha representado, por ejemplo, *Prometeo Encadenado* (en 1998) y *Los Persas* (en 1999) que siguieron fielmente el texto de Esquilo, y su puesta en escena —con una sencilla escenografía— estuvo inspirada en los testimonios artísticos y en las fuentes escritas. La iconografía les sirvió en otra ocasión para la reconstrucción de *Andrómeda* (1996), basándose en las imágenes que conservamos sobre las obras perdidas de Sófocles y Eurípides. También se basaron en el estudio de las imágenes de la cerámica griega para una reconstrucción del vestuario y el movimiento del coro de sátiros del drama satírico *El Cíclope* de Eurípides.

Una magnífica representación de la *Orestía* en el National Theatre de Londres tuvo lugar en 1981, con actores y coro usando máscaras. Esta representación tuvo una gran difusión siendo incluso retransmitida por la BBC.

Es especialmente interesante la puesta en escena de *Medea* en Sicilia en 1996, en el teatro romano, con la escena final de la huída de Medea en el carro del Sol claramente inspirada e la pintura de una cratera ática del 400 a.C.

En España el Festival Juvenil de Teatro Grecolatino organiza todos los años — en el teatro romano de Segóbriga y en otros lugares de la Península— una serie de montajes escolares de obras griegas y latinas con un propósito pedagógico, a las que acuden alumnos de las materias relacionadas con la cultura clásica de colegios e institutos acompañados por

sus profesores. Estas obras son representadas por actores no profesionales, generalmente jóvenes estudiantes y aunque la mayoría suelen ser sencillas puestas en escena de la obra en cuestión —siguiendo el texto y las indicaciones del texto sin mayores aportaciones—, cumplen la finalidad para la que están pensadas, es decir, acercar el teatro clásico griego y latino a los más jóvenes. Dentro de este festival es el grupo «Selene» dirigido por José Luis Navarro y Gema López Martínez —desde el Instituto Carlos III de Madrid— el que ofrece representaciones más interesantes desde el punto de vista de su puesta en escena. Respetando y siguiendo los textos y tratando de explorar posibilidades a la hora de reconstruir cómo era la representación de una obra griega antigua, utiliza también las imágenes visuales, así como música y danzas actuales griegas para acercarse lo más posible al verdadero carácter de una de aquellas representaciones de la Atenas del siglo V y IV a.C..

No puedo dejar de referirme al Festival de Teatro Clásico de Mérida, en donde en ocasiones se ha representado una obra griega, aunque la mayoría de las veces se trata más bien de una versión actualizada de la misma, eso sí, montada por grandes directores e interpretada por excelentes y conocidos actores, pero más distante del propósito académico de algunos de los proyectos que acabo de comentar.

Y ya fuera de lo que es propiamente una tragedia griega pero inspirada en parte en alguna de las obras de Eurípides (*Ifigenia en Áulide*, *Troyanas*) es la obra «Troya, los horrores de la guerra» de Alicia Esteban (puesta en escena en el año 2003 y 2004 por el grupo de la Universidad Complutense de Madrid «Homérica» dirigido por Jaime Buhigas), que no sólo se sirvió de la iconografía para inspirar escenas y trajes, sino también para la proyección de imágenes durante la representación.

En fin, creo que es interesante y merece la pena el esfuerzo de directores teatrales y estudiosos del teatro griego antiguo cuando desde una perspectiva más rigurosa y más fiel —más académica, quizá— tratan de usar las imágenes visuales antiguas para inspirar sus versiones y sus montajes. Aunque, como ya he dicho, éstas resulten a veces escasas en datos y testimonios. Su talento dramático y su capacidad artística y creadora ya aportarán lo que falte.



ESPACIO Y TEATRO

Felisa de Blas
Universidad Complutense de Madrid



Hoy en día ha quedado demostrado que la organización espacial contribuye a la instauración de algunos tipos de relaciones psico-fisiológicas¹ entre los sujetos y las vivencias y, en particular, entre la acción dramática y el espectador, de forma que dos espectáculos desarrollados en espacios con diferente estructura son aprehendidos de forma incluso opuesta por el espectador.

Sin embargo, hasta la difusión de la estética de Hegel el espacio ha sido considerado un tema para el pensamiento abstracto y, por lo tanto, reservado a la filosofía y a la ciencia y no al arte; el mismo Immanuel Kant, a finales del XVIII, consideró el tiempo y el espacio como condiciones a priori de la intuición humana y no como principios de su teoría estética, lo mismo que Schopenhauer medio siglo después.

El espacio teatral contemporáneo, «materia del arte», es sin lugar a dudas una estructura simbólica, un agente que participa en la comunicación y en la vivencia creando sus propios significados. Un lugar en construcción y, por lo tanto, una obra que se puede acometer desde distintas ópticas.

El espacio significativo en el espectáculo surge desde el primer momento, aunque no se realice manipulación o construcción previa alguna. Con el simple gesto o movimiento del actor el espacio se dilata, se contrae o arremolina produciendo de forma natural el círculo de espectadores, cerrado, íntimo, distante, participativo o contemplativo. Solo con el

¹ Denis Bablet, «Para un método de análisis del espacio», *ADE*, n.º 55-56, 1996.

atuendo, o con la única inclusión de un objeto, se producen nuevos y variados significados con sus múltiples connotaciones.

■ 1. DEL ESPACIO

Treinta rayos convergen en el cubo de la rueda;
Y de esta parte, en la que no hay nada, depende la
utilidad de la rueda.

La arcilla se moldea en forma de vasos;
Y precisamente por el espacio donde no hay arcilla
es por donde podemos utilizarlos como vasos.

Abrimos puertas y ventanas en las paredes de una casa;
Y por estos espacios vacíos podemos utilizarla.

Así, pues, de un lado hallamos beneficio en la existencia;
De otro, en la no existencia.

LAO-TSE, *Tao Tè- Ching*

Nos recuerda el profesor Van de Ven² que el legendario Lao-Tse estableció en el 550 a. C, en su libro *Tao Tè-Ching* la unión en un solo concepto del ser y el no ser, unidad que sigue siendo la estructura vital de la estética del espacio contemporánea. El Taoísmo defiende, a base de aforismos, la superioridad del contenido frente al continente, lo esencial es lo no existente, que se hace tangible en forma material. Todo concepto estático es considerado por los taoístas como un error, nada es permanente en un mundo que no para de cambiar.

En occidente, la filosofía griega, inició enseguida la abstracción del primitivo concepto de espacio sumerio y mesopotámico ligado a la cualidad y a los intereses prácticos³ de siembra y trueque.

Doscientos años después de Lao-Tse, Platón afirma justo lo contrario, que solo existe y puede considerarse real, lo visible y lo tangible.

Platón consideró al espacio como uno de los cuatro elementos constitutivos del mundo: tierra, aire, agua y fuego, y el espacio visto como aire.

² Cornelis Van de Ven, *Space in Architecture*, Assen, Netherlands, Van Gorkum & Comp. B. V, 1977. Traducción de Fernando Valero, 1981, Madrid, Cátedra.

³ La antigua unidad sumeria de área era el «se» o grano. La cantidad de semilla necesaria para sembrar el área en cuestión.

El espacio era así un objeto tangible pero con un carácter distinto de los otros objetos del mundo. La física se torna en geometría.⁴ El espacio era un elemento finito dentro de un mundo estereométrico y finito.

En el *Timeo*⁵ los dos elementos que podían ser identificados como espacio, aire y cosmos, están dotados de una estructura geométrica sólida que puede ser subdividida en partes matemáticamente proporcionales.

El principio de subdivisión de Platón fue el seguido en el renacimiento fascinado por la correspondencia del macrocosmos y el microcosmos, del universo divino y del mundo creado por el hombre. El escenógrafo-arquitecto renacentista concibió la escena teatral como reflejo de su cosmovisión del mundo, adjudicando a los distintos espacios del escenario referencias precisas que determinan el lugar de la acción y la procedencia de los personajes.

Aristóteles, dos generaciones después de Platón, en el año 340 a. C., construye un nuevo concepto de espacio con su concepto de lugar que rechazaba las ideas estereométricas de Platón. Para Aristóteles un lugar o espacio no puede tener un cuerpo. Es más bien un receptáculo, el contenedor del cuerpo. Aclara, además, que forma y lugar no delimitan la misma cosa: la forma es el límite de la cosa circunscrita y el lugar el límite del cuerpo circunscrito, o sea, el límite del cuerpo que envuelve. Con estas definiciones los límites móviles, como bastidores⁶ o trastos⁷ en movimiento, a los que la escenografía moderna es tan aficionada, no pueden establecer un lugar para la acción en sentido Aristotélico. Además bien es sabido que para Aristóteles, el espectáculo, es cosa seductora, pero muy ajena al arte del teatro.

El pueblo romano si es aficionado al espectáculo. Es más, en la casa romana, escenario para la representación de la vida, la pintura al fresco, simboliza el espacio como un agregado material y lo suma a las figuras de la representación como si fuera un cuerpo más.

⁴ Platón asigna al agua la estructura espacial del icosaedro, al aire la del octaedro al fuego la del tetraedro y a la tierra la del cubo.

⁵ Platón, *Diálogos*, México, Editorial Porrúa, p. 691.

⁶ BASTIDOR: Armazón de listones de madera sobre el que se extiende un lienzo —o un contrachapado de madera, etc.— para construir una pieza del decorado. El armazón se llama también envarillado. Se habla de bastidores, también, para referirse a los envarillados o a los telones que aforan los laterales de la escena, dando lugar a *las cajas*. La expresión «entre bastidores» hace referencia a lo que ocurre en los hombros del escenario.

⁷ TRASTO.— Cada uno de los elementos de que consta una escenografía teatral, aunque generalmente solo reciben ese nombre los de grandes dimensiones.

Caído el imperio, la escolástica medieval asocia el espacio con Dios omnipresente y con la luz. Dios espacio y luz son prácticamente lo mismo, no necesitan un lugar porque son el lugar, el icono y la convención.

En la *Perspectiva Communis* de Witelo, del siglo XIII, se expresa, por primera vez el reconocimiento de las calidades espaciales: «diaphanitas», «densitas», «obscuritas» o «umbria». La belleza visual descansando en la percepción sensual de la forma. Efectos todos característicos del espacio de la nave gótica, en la que renacerá el espectáculo teatral con la escenificación de la vida de los santos. Los prodigios atmosféricos que somos capaces percibir y los prodigios mecánicos que incrementan la espectacularidad del relato, unidos indisolublemente desde entonces hasta ahora. La luz de las vidrieras y el «ingenio»⁸ mecánico. El teatro como la alteración del espacio vivido sin ser todavía consciente de esta alteración.

La peculiar atmósfera del teatro medieval será reivindicada en el siglo XX por grandes directores como Jaques Copeau.

Durante la primera mitad del siglo XVI, la teoría aristotélica del espacio como lugar, de la tierra como centro del universo y de la finitud del Cosmos,⁹ comenzó a ser sustituida por el sistema heliocéntrico descrito¹⁰ por Nicolás Copérnico en *De revolutionibus orbium caelestium*, publicada póstumamente en 1543. Este nuevo modelo no fue tomado verdaderamente en serio hasta un siglo después, cuando fue apoyada por Kepler y por Galileo Galilei y se comenzó a observar el cielo con el telescopio.¹¹ La existencia del «espacio vacío» desarrolla la nueva noción del espacio absoluto que cristalizará con la publicación de *Philosophiae Naturalis*

⁸ INGENIO.— Son las primeras máquinas teatrales. Consistían, por ejemplo, en un ángel «sobre dos cuerdas», que cruza la iglesia sobre las cabezas de los espectadores hasta el tablado para la Anunciación; y de aquí parte un fuego que cruza la iglesia (como el ángel) llenándola de luces y chispas. O también en lo alto, hay una cúpula o media esfera escondida por un cielo artificial que, comúnmente, se abre con estruendo de trueno revelando luces y ángeles; del hueco rodante de la cúpula baja el «mazzo», una rueda con ocho ángeles que se detiene suspendida en el aire mientras por ésta continúa bajando Gabriel hasta el suelo. Este es un «ingenio» complejo.

⁹ Aristóteles creía que la tierra era estacionaria y que el Sol, la Luna, los planetas y las estrellas se movían en orbitas circulares alrededor de ella. Esta idea fue ampliada por Ptolomeo en el siglo II, hasta constituir un modelo cosmológico completo. La tierra permaneció en el centro rodeada por ocho esferas que transportaban la Luna, el Sol, las estrellas y los cinco planetas conocidos hasta el momento, Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno. La esfera más extrema transportaba a las estrellas fijas.

¹⁰ El modelo de Copernico con el Sol en el centro fue propuesto en 1514, pero quizás Copernico, por miedo a ser tachado de hereje, lo difundió de forma anónima.

¹¹ Galileo inventa el telescopio en 1609.

Principia Matemática de Isaac Newton, en 1687.¹² De acuerdo con la teoría de la gravedad de Newton, llegaría un momento en que todas las estrellas se aglutinarían a menos que, como argumentaba Newton, hubiera un número infinito de estrellas distribuidas de forma más o menos uniforme, porque así no habría un punto central donde aglutinarse.

Según Van de Ven,¹³ ya para Descartes, y cincuenta años antes que ha Newton, el espacio y la masa eran una misma cosa y la espacialidad era lo mismo que la extensión de la materia. «La extensión —a saber, longitud, anchura y espesor— forma el ser real de esa sustancia a la que llamamos mundo»¹⁴. Es decir, también un concepto físico del espacio más que la noción popular del espacio cartesiano como espacio geométrico procedente de la obra de Descartes *La Géométrie* de 1637.

Los empiristas como Locke, Hume y luego Berkeley negaron la existencia de un conocimiento a priori, opinando que la noción del espacio solo puede existir como una percepción sensorial.

Este conflicto lo resolvió Newton como pudo. A finales de siglo Newton distinguió entre espacio absoluto y espacio relativo. Según Newton, el espacio absoluto no puede ser percibido por nuestros sentidos y solo es posible medirlo por medio del espacio relativo. El espacio absoluto es homogéneo e infinito, mientras que el relativo es el sistema coordinador.

Con Copérnico y Galileo la idea del espacio infinito era rechazada como herética, pero con Newton, explícitamente más creyente, se justifica en la omnipresencia divina y se acepta como prueba de la existencia de Dios.

Desde Copérnico hasta Newton el espacio de la representación teatral se funda en la voluntad de figurar el espacio, el «espacio vacío»; primero como espacio ilusorio que quiere sustituir la realidad a través de la perspectiva con el punto de vista en el ojo del príncipe —en el rey sol—, como continuación de la vida y de la sala aparece la escena en continuidad; más tarde se quiebra la continuidad del espacio sala-escenario, la escena es entonces simulación de espacio para crear ilusión de realidad, un espacio relativo.

Leibniz rechazó el espacio absoluto, pero sus tesis no fueron rehabilitadas hasta el siglo XX por la teoría de la relatividad. Consideró el espacio

¹² Newton presupone la existencia del espacio, una sustancia infinita, inmóvil e inmaterial, donde «flotan» los objetos materiales.

¹³ C. Van de Ven, *op. cit.*, p. 51.

¹⁴ Heidegger recoge esta noción de Descartes. Citado por Van de Ven, *op. cit.*, p. 51.

como un sistema de relaciones entre las cosas, como mucho después Laszlo Moholy-Nagy, aseverando: «El espacio es la relación entre la posición de los cuerpos»¹⁵ Con la diferencia de que lo experimentado como intelectual con Leibniz pasaba a ser un tema de expresión artística con Moholy-Nagy.

Para Kant el espacio no era una noción general de las cosas, ni tampoco estaba en datos perceptibles para los sentidos, sino que pertenecía exclusivamente al ámbito del pensamiento. El espacio es una necesaria idea a priori, y no un objeto empírico, procedente de una experiencia externa. Kant también otorgó al espacio el carácter de infinito. Kant reconoció, por un lado, un mundo de apariencias, de las cosas en sí, y un mundo trascendente, de ideas, de las intuiciones a priori, de espacio y tiempo.

En la *Crítica de Juicio* de 1790, Kant expresa que la belleza no procede de la experiencia terrena, que es un concepto que solo puede existir más allá de esto. La belleza para existir tiene que crear una satisfacción universal, necesaria y desinteresada, además de tener un objetivo sin finalidad concreta. En su estética desarrolla los conceptos de forma y materia correlacionados con la idea intelectual y con el objeto como sensación. La belleza no era alcanzada por su contenido espacial, ni por su masa sustancial, sino por la delineación de la materia.

Este gran obstáculo¹⁶ que erige Kant entre la belleza y el espacio fue solventado un siglo después por Hegel. Para Hegel el arte es la representación sensible de una idea, el símbolo exterior de un contenido metafísico. Cuanto más trata el artista de acercarse al espíritu más tiene que superar las limitaciones materiales de los medios. De este modo se consolida la ya existente jerarquía de las artes y la primacía de la poesía al ser considerada completamente inmaterial. Los artistas de vanguardia fueron quienes quisieron abolir este obstáculo mediante el ideal de la *Gesamtkunstwerk*, esto es la obra de arte total.

Schopenhauer adoptó una jerarquía de las artes casi igual a la de Hegel, pero para él, el arte estaba en un nivel superior al de la ciencia y así, en vez de ser el espíritu el contenido de la forma puso a la voluntad. La materia es el único vehículo por el cual el hombre puede expresar la voluntad y no el espacio contenido: «... las propiedades del espacio no son

¹⁵ Laszlo Moholy-Nagy *The new vision* publicación en alemán de la Bauhaus en 1929. Citado por Van de Ven, *op. cit.*, p. 56.

¹⁶ Obstáculo entre una intuición trascendente a priori y el mundo visible de las artes.

ideas, por lo que no pueden ser tema de las bellas artes...»¹⁷ Colocó en la cúspide a la música en vez de la poesía. Y siguió imperando el naturalismo espacial de la escena y la imitación en el arte.



Andrómeda y Perseo de Calderón de la Barca / Baccio del Bianco. Estreno en el Coliseo del Buen Retiro, 1653. Loa. Atlas sujetando el universo.

En cualquier caso, durante el siglo XIX la estética de Hegel tuvo una enorme incidencia y como consecuencia apareció, sobre todo en Alemania, la figura del historiador de arte dedicado a los problemas de estética. Estos historiadores fueron los que establecieron la unión entre el pensamiento filosófico y el artístico que impulsó a los artistas a contribuir en este campo y así enriquecer los conceptos con sus opiniones.

A partir de la década de 1890, cuando el escultor Adolf von Hildebrandt¹⁸ edita *El problema de la forma en la obra de arte*¹⁹ y sitúa la idea del

¹⁷ Citado por Van de Ven, *op. cit.*, p. 66.

¹⁸ Hildebrandt es uno de los creadores del formalismo teórico. Un formalismo que se apoya en la relación visual del sujeto y la obra, articulación en la que alcanza pleno sentido la noción de «forma».

¹⁹ Adolf Von Hildebrandt, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Estrasburgo, 1893. En castellano: Madrid, Visor, 1988. *El problema de la forma en la obra de arte* (1893) es un texto breve pero de

espacio como esencial en las artes plásticas, los más destacados artistas del siglo XX siguen a los historiadores alemanes, señalando explícitamente al espacio como concepto fundamental. Desde entonces la concepción filosófica y científica del espacio de cada momento se relaciona con las teorías del arte: «La autonomía de las obras de arte se basa en la creación de una unidad cerrada y un espacio virtual...ni aún en la arquitectura han de confundirse espacio ideal y espacio real...»²⁰



Representación del espacio tiempo de Laszlo Moholy-Nagy. 1930.

considerable importancia en el desarrollo de las teorías artísticas y los métodos historiográficos contemporáneos.

²⁰ Adolf Von Hildebrand, 1893. Introducción de Pérez Carreño, Frca. p. 17.



Requisito lumínico de un escenario de Laszlo Moholy-Nagy. 1922-1930.

Los artistas de vanguardia de principios del s. XX se acogieron con entusiasmo a la teoría de la relatividad general propuesta por Einstein en 1915. La relatividad se refiere al tiempo y al espacio y sustituye el infalible espacio absoluto newtoniano. Para Einstein el espacio no tiene una existencia independiente, es una cualidad de un campo que depende de cuatro parámetros coordinados correspondientes a las tres dimensiones del espacio y al tiempo. Si el campo es eliminado no queda ningún espacio, dado que el espacio no tiene una existencia independiente. Es decir, el tiempo y el espacio no constituyen el recipiente del universo sino que no pueden existir si no hay un contenido como el sol, la tierra y otros cuerpos celestes. Einstein hizo también la sugerencia revolucionaria de que la gravedad no es una fuerza como las otras, sino que es una consecuencia de que el espacio-tiempo no sea plano, como previamente se había supuesto: el espacio-tiempo estaba curvado o deformado por la distribución de la masa y la energía en el presente. Los cuerpos como la tierra no están forzados a moverse en órbitas curvas por una fuerza llamada gravedad; en vez de esto, ellos siguen la trayectoria mas parecida a la línea recta en un espacio curvo, una geodésica, es decir, el camino

mas corto o mas largo entre dos puntos. Todo el arte se llenó de campos, de tensiones, de equilibrio y de fuerzas, aunque las fuerzas que producen el espacio curvo no tiene ningún efecto sobre la micro-realidad, como demostró Gauss haciendo una gigantesca triangulación con tres cimas montañosas.

En resumen, estos conceptos se pueden esquematizar en tres categorías: el concepto aristotélico de lugar, donde el espacio vacío no tiene sentido y, por lo tanto, el espacio es una cualidad relativa a la posición de los objetos; el espacio existente, vacío, como contenedor de objetos situado en un nivel superior que el mundo material; y el espacio como cualidad de campo cuatridimensional.

■ 2. DEL TEATRO

La conciencia del espacio de la representación como agente dramático, y como «materia» del arte, no aparece hasta finales del siglo XIX cuando la cuarta dimensión se define. Como dice la profesora Kriúkova es el realismo el que fuerza a vivir el espacio. «Los objetos de atrezzo, siendo activados por la mirada y las acciones del personaje, se tornaron vivos y peligrosos; el personaje percibía las cosas que a su vez le percibían a él, mientras que el espectador, ambiguo observador del instante presente, miraba por el ojo de la cerradura «sin» ser visto»²¹. A esta toma de conciencia colaboraron por un lado, el ataque directo de Nietzsche a la concepción Aristotélica en la que el drama es parte de la poética y tiene sus principales valores en el texto, por encima de sus valores escénicos. Y, por otro lado, los cambios morales y sociales acaecidos tras la revolución industrial que llevaron a los artistas a interesarse por la cada vez más numerosa clase obrera y a buscar un nuevo arte que satisficiera a la masa.

Richard Wagner, el músico literario por excelencia, tan dotado para las letras como para la música, proclama desde Bayreuth, la obra de arte total. *Gesamtkunstwerk*, esa forma estructurada en la que todas las artes intervienen y donde el privilegio en la manifestación de lo esencial le corresponde al drama. No aspira a una simple mezcla de artes, no piensa en una lectura de un romance de Goethe en una galería de pintura adornada con estatuas durante la ejecución de una sinfonía de Beethoven, pretende una colaboración nueva del lenguaje de las palabras con el lenguaje tonal. Sus dos puntos fuertes. «Una sinfonía de Beethoven...

²¹ Helena S. Kriúkova, «La tentación de existir», *Acotaciones*, n.º 8, pp. 51-52.

expresa sentimientos, pero no pensamientos: posee estados de ánimo, pero no ideas».²²

Para Wagner, el olvido de la tragedia griega pre-aristotélica ha supuesto la compartimentación del teatro en retórica, escultura, pintura, ópera, etc., no está de acuerdo con Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*, obra que lee cuatro veces en 1854 y que desde su punto de vista, expresaba los poderes de la intuición y lo irracional, obra donde la música es el arte privilegiado en la manifestación de lo esencial. Para él, el privilegio es del drama, arte primigenio:

... ningún lenguaje está, como vimos, más capacitado para tal fin que el indeterminado —determinante de la pura música, el de la orquesta. La orquesta expresa la sensación misma de expectación que nos domina antes de la aparición de la obra de arte;... (la orquesta) guía y excita nuestra sensibilidad general, expectante, hasta un presentimiento que tiene que llenar finalmente una aparición determinada... En este lenguaje de los sonidos tiene que hablar el personaje dramático.²³

...drama, el cual, según el contenido y la forma, consta de una cadena de tales eslabones orgánicos, que tiene que condicionarse, completarse y soportarse recíprocamente así como los miembros del cuerpo humano.²⁴

La incipiente unión de las artes, más teórica que real, iniciará el incansable experimentalismo del arte del siglo XX.

Las conexiones del teatro, en su manera de entender el espacio, con el pensamiento general ya no van a ser solo las obvias y evidentes dado que éste es una de sus formas de expresión sino que va a ir más allá. Desde el inicio del siglo XX, la escena actúa como laboratorio natural de la «materia» espacio en el que experimentan, junto a directores actores y escenógrafos, artistas procedentes de la arquitectura, la música, la pintura, la escultura o la danza.

La representación va a ofrecer un campo en donde la simultaneidad de los signos permite decir varias cosas a un tiempo, seguir varios relatos simultáneos o entrelazados y sustituir un signo por otro que forme parte del mismo paradigma. Luz, sombra, color, sonido, tiempo y movimiento de esta manera conforman el espacio como un nuevo agente dramático.

²² Daniel Boorstib, *Los creadores*, Barcelonam, Grijalbo, p. 447.

²³ R. Wagner, *El mundo como voluntad y representación*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995, parte III, p. 313.

²⁴ *Op. cit.*, p. 315.

Sin lugar a dudas, las ideas teatrales más radicales para esta transformación, en relación con la ya larga historia teatral, las plantearon Appia y Craig, cada uno por su lado y a su manera, con diferencias fundamentales en la concepción generadas lógicamente de su diversa formación, de su propio imaginario y de sus distintas líneas de investigación.

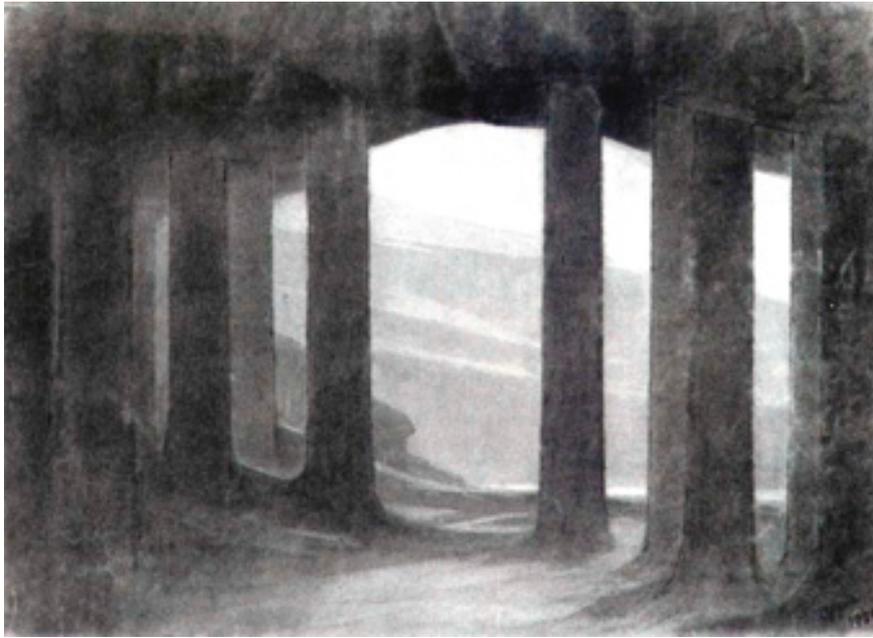


Parsifal, la pradera en flor, maqueta de Joukovsky. Museo del teatro de Munich. De BORI, R. 1938.

Adolphe Appia pensaba, con vehemencia, que la estética escenográfica de finales del XIX estaba caduca, empantanada en una estética envejecida, que los recursos que utilizaba Wagner no expresaban de ninguna manera su música y que éste, como poeta y compositor, se había adelantado a su tiempo, que era un gran maestro, pero que como director escénico estaba muy atrasado.

Por ejemplo del bosque de Brüchner para *Parsifal* en Bayreuth dice, con gran acierto: frondoso, troncos nudosos, un universo de cartón-piedra, sin poesía ni misterio, los personajes se pierden en un revoltijo de ramajes pintados. Y del castillo encantado de Klingsor: un telón pintado colocado de forma paralela a la embocadura, en el proscenio: galerías falsas que se entrecruzan sobre murallas falsas, un toque poco propicio a la ilusión de un mundo mágico. Y propone otro bosque, el suyo, tallado

por la luz, por luz hermana del sonido. «Entre la música y la luz existe una afinidad misteriosa».²⁵ «Apolo no solamente era el dios del canto, sino también de la luz».²⁶



Boceto escenográfico de Appia para *Parsifal* de Richard Wagner acto I, «El bosque sagrado» 1896-1904 (colección Suiza de Teatro) De BEACHAM, R. 1992.

Sus exploraciones sobre los problemas del teatro comienzan con una sola cuestión: producir los dramas de Wagner, como expresión del *Wort-Ton-Drama*, del maestro, esto es, la conjunción de texto, música y drama. Desde su posición de neófito está dispuesto a reformarlo todo. En sus textos,²⁷ pedirá una nueva configuración espacial para el edificio teatral, que posibilite la participación del espectador y una escenografía totalmente volumétrica bañada de luz. «Proclamemos en voz alta: nunca el autor dramático liberara su visión si la considera siempre proyectada en

²⁵ A. Appia, *La musique et la mise-en-scène*, Munich, Brickmann, 1899, p. 150.

²⁶ R. Wagner, 1851, p. 196, citado por A. APPIA, *op. cit.*, p. 150.

²⁷ Textos fundamentales son *La Puesta en escena del drama wagneriano* (1895), *La música y la puesta en escena* (1899) y *La obra de arte viviente* (1921).

un espacio nítidamente separado del público²⁸. «Esta disposición puede ser ocasionalmente deseable; pero en ningún caso deberá seguir siendo norma.»²⁹

Asume la música, «voz misma del alma», como elemento configurador del drama y de su espacio, reflexiona sobre el espacio y el tiempo, sobre las artes temporales —música y poesía—, y sobre las artes del espacio —pintura escultura y arquitectura—. Coloca al movimiento como principio conciliador de las artes que así convergen en el arte dramático. En el arte dramático, el cuerpo vivo del actor es el representante del movimiento y, por tanto, su papel es capital.

E. Gordon Craig, por su parte, proclama el carácter estético del espacio teatral, su capacidad de comunicador de los estados anímicos del hombre. Es esteticista como Ruskin.³⁰ Piensa que el teatro de su tiempo está perdido en el despliegue realista al que considera contrario al arte puro. Defiende el convencionalismo y la interpretación simbólica, entendiendo el símbolo como el signo visible de una idea.

Sin contrariar el edificio, inserto en el escenario a la italiana niega la arquitectura fingida por la perspectiva y la sustituye por su volumen esencial. Sueña y construye vastos espacios, colosales volúmenes verticales sumidos en «armonías celestes», variaciones sobre un color, que se dilatan hacia una ventana, un balcón, un rompiente de luz. Simples, modulares y sinceras construcciones de madera, muebles camaleónicos que mimetizan con su entorno, en un escenario, ya único, son el símbolo de una idea nueva.

Craig no se inspira en la naturaleza para elegir los colores sino en el texto, en los tonos que la primera lectura evoca, textualmente: «...durante la lectura, como se ha dicho, comienza a ver el color, el ritmo y la acción del conjunto.»³¹. «Tiene antes que nada que elegir los colores que a su criterio están en armonía con el espíritu del texto, descartando

²⁸ Con la supresión del proscenio y el hundimiento de la orquesta en el Festspielhaus de Bayreuth al prototipo de teatro de ópera se hace más patente la distancia entre el escenario y la sala.

²⁹ A. Appia, *La musique et la mise-en-scène*, Chexbres, Suiza, 1918, p.71.

³⁰ John Ruskin (1819-1900), escritor, crítico de arte y reformista inglés, que ejerció una importante influencia en los gustos de los intelectuales victorianos. Ruskin, revelándose contra el entumecimiento estético y los perniciosos efectos sociales de la Revolución Industrial, formuló la teoría de que el arte, esencialmente espiritual.

Es conocido ante todo por sus monumentales estudios de arquitectura y sus implicaciones históricas y sociales, como se refleja en *Las siete lámparas de la arquitectura* y *Las piedras de Venecia*.

³¹ Gordon Craig, *El arte del teatro*, México, UNAM Editorial Gaceta, 1987, p. 193.

aquellos que están fuera del tono»³². «Mientras compone este proyecto para la vista, el director debe guiarse por el sonido de los versos o la prosa, así como por su sentido y espíritu del texto»³³. «...mi director no intentaría reproducir las luces de la naturaleza; el no emprenderá una empresa imposible. No reproducir la naturaleza, sino sugerir algunos de sus aspectos más vivos; esto es lo que quiere mi director.»³⁴

Hasta Craig el tiempo en el teatro se movía en un espacio inmóvil, un decorado, una imagen espacial determinada, a través de la cual corría el tiempo.

La conclusión de Craig: los volúmenes deberían ponerse en movimiento.

La conclusión de Appia: el actor en movimiento imprime la vida a la arquitectura, su cuerpo transmite con el movimiento, con el ritmo, las proporciones al espacio.

Appia y Craig han encendido la antorcha, que quebrará definitivamente toda voluntad figurativa. Los espacios teatrales, poco a poco, no van a querer ser reproductores.

Entre tanto, la que se hará recurrente aparición de los pintores en la escena recobra para el teatro el carácter de convención e introduce la alegría de los colores puros, vivos, «les couleurs devenaient des cartouches de dynamite»³⁵ y, sobre todo, el necesario mestizaje con otras profesiones en la pequeña familia teatral. Las decoraciones de Barkst, Benois, Renoir, Van Gogh, Gauguin, Matisse, Dufy, Derain,....no son un sitio solamente, son un apoyo poético, un «plasma» verbal y no fondo del verbo. Picasso, Braque, Utrillo, Chirico y tantos otros ponen su arte al servicio de la escena.

Futuristas y constructivistas, sin abandonar el cromatismo puro, siguiendo el camino de la investigación, plantean nuevas posibilidades al arte del teatro. No limitan la escena a un solo nivel, su objetivo es utilizar el escenario en sus tres dimensiones mediante construcciones en altura que multiplican las posibilidades del montaje escénico. Maquinas escénicas inauguran el juego escénico en el que el hombre-actor ha dejado el papel principal. Teatro de objetos, luces y colores. Un teatro dinámico y acrobático frente al teatro hablado del s. XIX.

³² *Op. cit.*, p. 194.

³³ *Op. cit.*, p. 195.

³⁴ *Op. cit.*, p. 196.

³⁵ Derain citado por Juan Guerrero Zamora (1961), *Historia del Teatro Contemporáneo*, Barcelona, Juan Flors, 1961, p. 378.

El escenario no será ya un fondo coloreado, sino una arquitectura electromecánica incolora, vivificada poderosamente por emanaciones cromáticas de fuentes luminosas generadas por reflectores eléctricos situados en escondrijos multicolores, dispuestos y coordinados en relación con la psicología de la acción escénica.

...creemos la escena iluminante,..., No se debe limitar solo a esto la evolución escenográfica y coreográfica futurista.³⁶

El taller de teatro de la Bauhaus³⁷ es con Schlemmer un verdadero laboratorio en donde el espacio escénico es medido y diseccionado buscando sistemáticamente las relaciones entre el hombre y la geometría, para desde el principio construir un lenguaje nuevo y autónomo para el arte. «También es esencial para mí la denominada «geometría del suelo», las formas de las figuras que prefijan la trayectoria de los bailarines y que son idénticas con las formas de los figurines. Ambas son primarias elementales.»³⁸

En los años que siguen a la Primera Guerra Mundial, en todos los países se difunden las ideas de Craig y Appia. Numerosos teóricos y prácticos del teatro se ocupan del espacio escénico, de la identidad sala escenario y de las relaciones del espectador con el espectáculo. Rouché se ocupa de la difusión de las innovaciones emprendidas por Georg Funchs, Max Reinhardt, Stanislavski, Meyerhold, etc. al publicar *L'Art Théâtral Moderne*.

La explotación y descubrimiento del potencial narrativo del cine, que se inicia teatral, no cesará de empujar a los artistas dramáticos en sus investigaciones. Cada horizonte abre otro nuevo horizonte.

Todos los artistas buscan destruir la cultura perteneciente a los responsables de la matanza de la gran guerra y dar una nueva solución a los problemas espacio— temporales de sus artes, incluso toman prestada de la ciencia su vocabulario.

Las reflexiones y experimentos sobre espacio y tiempo artísticos, no solo seguirán a la ciencia en sus planteamientos de relatividad, sino que en algunos casos, se adelantarán colocando el movimiento como el elemento con-

³⁶ Fragmento del manifiesto futurista de Prampolini publicado en la revista *La Balza* en Mesina en 1915 citado por J. A. Hormigón y A. García Tirado, *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Alberto Corazón, 1970, pp. 125-127.

³⁷ Periodo Weimar (1919-1925): Lotear Scheryer 1921-23, Oskar Schlemmer 1923-25; Periodo Dessau (192-1932) 1º con W. Gropius: Oskar Schlemmer 1925-28; 2º con H. Meyer: Oskar Schlemmer 1928-29.

³⁸ Óscar Schelemmer, *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios Oskar Schlemmer*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 61.

ciliador entre las artes temporales y las artes espaciales. Una movilidad que expresa el espacio en una sucesión. Cuadros compuestos de tiempo. Tiempo ficticio, comprendido dentro del tiempo normal, pero estéticamente independiente. Tiempo como orden y medida a que el espacio se somete.

El arte dramático, en sus propuestas más sólidas, reaccionando al exceso de pintura, se decanta por una solución de tipo arquitectónico para el problema del espacio escénico. En el segundo dispositivo de Co-peau para el *Vieux Colombier* la caja italiana ha desaparecido, no existe la cuarta pared, el escenario y la sala se han integrado. Piscator introduce los nuevos materiales, impulsa la gran maquinaria escénica y los modernos sistemas de proyección tanto escenográfica a través de paisajes o explosiones de buques filmados como documental narrando acontecimientos históricos y sumando a los actores presentes los fotografiados. Estimulado por Piscator, Walter Gropius formula el primer edificio teatral de escena transformable.

Tanto en la elaboración de los nuevos códigos alejados del lenguaje verbal (formas, luces, sonidos, movimiento,...), como en las propuestas que optan por la puesta en escena, por el montaje, como principio constructivo del espectáculo queda fuera la exploración del hombre orgánico, animal, inconsciente. Como consecuencia el sueño surrealista se extiende a lo no codificable; antes de construir una obra de arte total trata de vivir una experiencia total.

Antonin Artaud, visionario del teatro, profeta de las modernas vanguardias del siglo XX, apela fundamentalmente a las emociones del espectador. Al teatro como experiencia física, religiosa, comunal con su lenguaje propio. Al teatro en el que toman parte todas las facultades que intervinieron en su creación: conscientes e inconscientes, anímicas u orgánicas y no solo la facultad intelectual. La exploración de la zona de sombra, quiere provocar con la ebriedad, una nueva realidad en un nuevo espacio-tiempo. Ya no es el espacio de la representación sino el espacio autogenerado. «Para poder alcanzar la sensibilidad del espectador en todas sus caras, preconizamos un espectáculo giratorio, que en vez de transformar la escena y la sala en dos mundos cerrados, sin posible comunicación, extienda sus resplandores visuales y sonoros sobre la masa entera de los espectadores.»³⁹

³⁹ A. Artaud, 1938, p. 89, citado en J. Navarro de Zuñiga, *Mirando a través. La perspectiva en las artes*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, p. 202.

Después del 1945, proliferan los lenguajes escénicos bajo el signo del eclecticismo absoluto. La sede arquitectónica no solo se transforma y diversifica sino que se abandona en busca del lugar de la experiencia lejos de las cajas técnicas polivalentes. El espacio escenográfico se afianza en los elementos mínimos o se concentra en una nueva obra de «arte vital-ritual» surgida de las relaciones entre elementos más que de los elementos mismos.

En la Europa devastada, Tadeusz Kantor incorpora al espacio escénico la memoria, un espacio sin tiempo lleno de personajes móviles que repiten actos privados de finalidad, con insistencia, hasta el infinito. Actos suspendidos que encogen el tiempo a base de repetición y que provocan vacío. La escena es el altar del recuerdo y en su espacio el pasado se desliza en el presente. Los objetos cotidianos y degradados son el arte y los muertos son vivos.

La intervención del músico John Milton Cage en el Black Mountain College en 1952 suele considerarse como lo que muy pronto pasaría a denominarse «happening». Estos seguidores americanos de las primeras vanguardias europeas y de la abstracción de la Bauhaus, proclaman la importancia del proceso y no del resultado. Se pierden los límites entre el arte y la vida. El artista introduce en el espacio una actividad que hace reaccionar al público que participa en el rito—juego. Practican el teatro visto como un fenómeno audio visual no intelectual. Los actores crean el espectáculo sin texto de autor, con unas cuartillas de dirección. El espacio sin sede se compartimenta en habitaciones transformadas que el público recorre guiado por el actor y que representan el viaje. La necesidad de mestizaje promueve la comprensión de las formas representacionales de otras culturas con especial atención en los ritos orientales y en las ceremonias primitivas.

En los años setenta las investigaciones espaciales se multiplican la modernidad teatral acuña como máxima: A cada espectáculo su espacio. Solo el espacio, la vivencia, puede hacer sobrevivir al teatro de la competencia del cine.

El espacio toma una importancia fundamental en cualquier acontecimiento teatral por su capacidad de impedir o posibilitar el paso a otro nivel de percepción. Se estudian detenidamente las relaciones con el público y la densidad de los silencios. Los más radicales rechazan el texto de autor; en un segundo escalón se invita al dramaturgo a los ensayos para que finalmente redacte un texto definitivo; y, en

último lugar, se adapta una obra imprimiéndole un nuevo carácter e ideología.

Wilson en sus primeras «operas mudas» hizo pensar al público con imágenes en vez de con palabras. El espacio se concibió de forma mental con la desvinculación de los canales visuales y de audio, con *La Mirada del Sordo*. Las situaciones escénicas se determinaron por su forma y no por su estructura narrativa. La luz, el libreto visual de Wilson —con sus más de 300 entradas, cuando lo normal ronda las veinte— hizo posible sentir que el tiempo y el espacio se pueden componer mirando. Las arquitecturas de la luz se manifestaron en el aire, en objetos radiantes o a través de la niebla o el humo. En tonos de luz blanca con el color y el contraste reservados a los efectos dramáticos.

El espectáculo se construyó a través del collage. El tiempo se había medido con el ser humano como reloj y los actos se articularon con «Knee Plays» —esos pequeños preludios o interludios que anuncian y acentúan las principales escenas de la obra y que vienen a ser los signos de puntuación visual o temática—.

Para los americanos «*space*» (espacio) es una palabra mágica. Tiene que ver con la geografía, con su situación entre dos océanos. En Europa la cuestión es ante todo tiempo...Pero aún hay en él otra cosa profundamente americana. Un «democratismo» de la estética. Un tratamiento igual de todos los elementos que constituyen una representación teatral. La luz es tan importante como el sonido. Los figurines y el decorado son exactamente tan importantes como lo que se representa, como el texto. En su teatro no hay jerarquía y, por lo tanto, tampoco sumisión de los actores a un texto, ni sumisión de un texto a los actores y al decorado. Y es agradable que los elementos sean realmente autónomos.⁴⁰

En los ochenta, en el Centre International de la Recherche Théâtrale en París (CIRT), el autor del *Espacio Vacío* ha buscado lo «verdadero», la verdad de Meyerhold y de Grotowski. Ha partido del espacio primigenio del espectáculo, de un lugar neutro que no se convierte en teatro hasta que se desarrolla el acontecimiento vivo. Un espacio libre donde poder volver a plantear todas las convenciones: donde se sitúa el público,

⁴⁰ Comentario de Heiner Müller, autor de *Hamletmaschine*, puesta en escena en 1986 por Wilson. Pedro Valiente, *Estudio del proceso de creación en la obra de Robert Wilson*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, 2000, p. I. 37.

cómo o cuánto participa, cuánto ha de durar la función, a qué hora se ha de desarrollar, cómo comunican formas simples fuera de su referencia cultural o las lenguas muertas por su estructura profunda.

De las representaciones al aire libre, concluye el CIRT: el lugar marca el cosmos de la obra, determina la estructura y el tono del texto. Las proporciones y la acústica constituyen la base central del drama. El espacio en bruto debe ser neutro y poderoso. Si el espacio es demasiado hermoso, demasiado violento o agresivo no funciona, muestra una historia que entra en conflicto con la obra.

En los interiores, también el lugar, la arquitectura aporta la atmósfera básica. El espacio se trata como un simple lugar donde actuar con aportaciones mínimas. Cumple la doble función de edificio y escenografía. El teatro forma parte del universo del drama.

El escaso tratamiento en ningún caso es irreflexivo; por el contrario los espacios evolucionan paso a paso, retroceden, avanzan, pierden lo superfluo y se afinan con la obra buscando las formas inherentes al texto y los contactos del actor con la materia.

He comprobado a menudo que el decorado es la geometría de la obra, y una escenografía equivocada hace imposible la interpretación de numerosas escenas e incluso destruye muchas posibilidades para los actores. El mejor escenógrafo es el que evoluciona paso a paso con el director, retrocediendo, cambiando, afinando, mientras gradualmente cobra forma la concepción del conjunto...

En realidad lo que se necesita es un boceto incompleto, que tenga claridad sin rigidez, que pueda calificarse de abierto. Esta es la esencia del pensamiento teatral, y un verdadero escenógrafo ha de concebir sus bocetos pensando que deben estar en permanente acción, movimiento y relación con lo que el actor aporta a la escena mientras esta se desarrolla.⁴¹

Como buen inglés reivindica las virtudes del teatro isabelino, sobre todo, de la flexibilidad del escenario desnudo en contacto con el público.

El espacio libre, abierto, cambiante según las necesidades de la dramaturgia se materializa en sedes de configuración flexible en las que la disposición de los asientos se adapta al montaje, como en el Lliure de Barcelona, o más tarde en el central de Sevilla inaugurado para la Expo'92. El éxito de los teatros multiforma, transformables o adaptables se

⁴¹ Peter Brook, *El espacio vacío*, Barcelona, Ediciones Península, 2001, p. 152.

debe sin duda pues, al establecimiento como imperativo de la forma escénica determinada por la forma dramática.



La geometría de los milagros de Robert Lepage. En el telón el edificio Johnson Wax de Frank Lloyd Wright.

Desde la década de los 90, los lugares no teatrales se instituyen en sedes teatrales. Los lugares auténticos como las naves de la Cartoucherie en el bosque de Vincennes de Ariane Mnouchkine que han redistribuido su volumen para cada espectáculo con arquitecturas efímeras que reorganizan todo el lugar teatral se asimilan a un teatro porque el público se ha familiarizado con el recorrido y con la estructura envolvente de las naves y espera febrilmente el nuevo espacio del nuevo espectáculo.

Hay un nuevo interés por la imagen impulsada en gran medida por el continuo éxito de Wilson y su defensa de la frontalidad. Se vuelve a llamar a los pintores, no como en el XIX para quebrantar la dominación del naturalismo, sino por la especificidad de su universo. Y también por su desconocimiento de las leyes de la escena, es decir, no toman en consideración el texto dan prioridad a su intuición, hacen caso omiso de los actores, etc. Además de no cuestionar la frontalidad, imponen una imagen de partida que introduce entre el texto y la puesta en escena una dimensión enigmática.



Para el espacio de la oficina central del edificio Johnson Wax, Wright crea una especie de ambiente subacuático cerrando los muros a la luz del día y dejando que la luz caiga de un techo de tuberías de cristal de pírex encajado en los intersticios de las anchas hojas de nenúfar de cemento. Estas a su vez descansan sobre esbeltas columnas huecas con perfil de seta y con fuste cónico invertido, que también actúa como desagüe en las tormentas.

Lo que se hacía antes en los lugares no teatrales se hace ahora en los flexibles teatros, se ha revalorizado el espacio italiana, y los rehabilitados teatros acogen arquitecturas utópicas, imaginarias rodeadas de la nada, donde la luz compone el ambiente y marca el paso del tiempo. Con esto no hay que entender que el drama excluya la investigación de lugares no teatrales, ni del «espacio vacío», es más bien una nueva consideración del utensilio de la herramienta modeladora sin perjuicio de la diversidad un proceso que se recuerda a la tesis en espiral de Panofsky en *La perspectiva como forma simbólica*. Un espacio figurado para crear ilusión de realidad; un espacio real fingido que comienza a actuar para, en último término, conseguir que el teatro completo forme parte del universo del drama, o sea capaz de disfrazarse de lugar no teatral.

En algunas producciones operísticas, el libreto no lo constituye un texto articulado. La pérdida de valor referencial de la palabra se ha compensado con un nuevo poder simbólico y metafórico del montaje. Los abstractos y matemáticos espacios de Wilson apoyan el desarrollo de un impulso musical base al que Philip Glass le añade células melódicas siguiendo una pauta en «terrazas», combinaciones melódicas de efecto estático. Espacios significantes sin duda deudores de los experimentos de los ballets de Schemmer.

El desarrollo de un sistema de sonido como espacio, en el que se diluyen los límites entre las fuentes y los acontecimientos visuales y sonoros es una realidad. Los músicos se preocupan de los lugares de emisión del sonido y de colocar la música en el espacio y, por lo tanto, de crear unos espacios sonoros donde el sonido sea capaz de trascender el espacio y el tiempo de la obra, donde la escucha sea un acontecimiento sonoro, una vivencia. Proponen músicas con el sonido en movimiento, porque consideran el sonido como un objeto más a configurar el espacio. En el memorable montaje de Chistof Nef del 92 para Intolleranza de Luigi Nono, el espectador se vio rodeado de emanaciones sonoras, atacado por la espalda y por los lados tanto por las voces como por la orquesta en el momento en que en el escenario estaba dominado por las caras y las figuras de la intolerancia. Y quedó conmovido por los gestos de la solidaridad, mientras sentía un canto vibrante a su alrededor, compuesto por sonidos que se transforman en fonemas, y fonemas que se transforman en sílabas y palabras: un «canto suspendido».

El sonido trasciende el espacio y el tiempo de la representación. El espacio se vive, como bien predijo Appia, a través del sentido del oído porque la ópera es fundamentalmente un acontecimiento sonoro.

A base de vaciar los temas de sus contenidos históricos para que el pasado y el futuro puedan tener una presencia constante y convivir, las problemáticas artísticas se han conectado irremediabilmente, por un lado, con el lado físico del hombre y, por otro con, la ciencia, la tecnología y con lo mediático. Incluso por ambas a la vez en muchos casos.

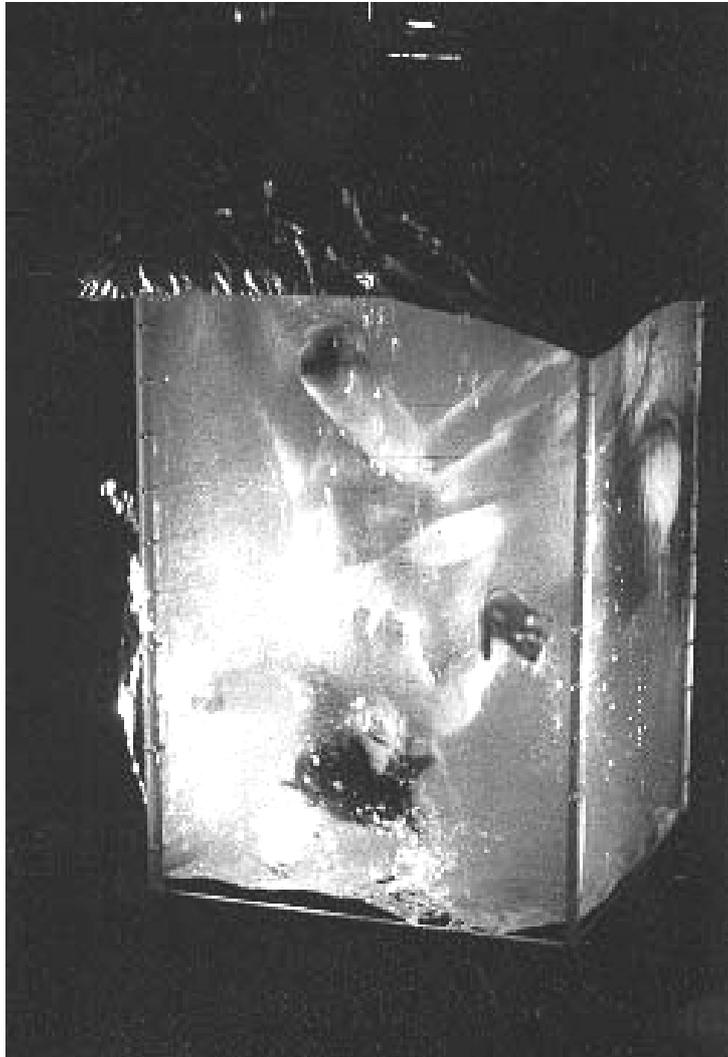
El teatro físico de impacto, el más radical, el que se autodenomina subversivo, es el ritual de la trasgresión, no necesita palabras. Se libera adrenalina en un lugar preexistente que apoye el montaje que se presenta. Ahora bien el espacio si ha de ser completamente alterado con humo, pirotecnia, color, luces, ruido y olores por doquier. Los elementos escenográficos cambian continuamente. Los espectadores acosados por los

actores van de un lado a otro por el escenario compartido. Las imágenes directas o pregrabadas distorsionan los sucesos.



Suz o suz de La Fura dels Baus.

En resumen, el espacio es drama, es acción. A la escena no le cabe más remedio que reconocer, y gran parte reconoce que de sus variadas experiencias que almacenan las vivencias, los conjuntos de emociones, que se recuerdan las claves del espacio transformado para el suceso y no las imágenes, que la música y los sonidos, son en suma, los que marcan los tiempos vitales, demostrando que las pasiones y las razones subjetivas del comportamiento humano son muchas veces más verdad que las razones objetivas.



El mundo subacuático, un actor sumergido en una pecera, una abstracción de la naturaleza del hombre.

ARTÍCULOS



EL TORBELLINO DEL SER
EN TORNO A LA NOCIÓN DE «REPRESENTACIÓN» EN *FILM*
DE SAMUEL BECKETT

Rafael Sánchez Mateos Paniagua



En 1896 Bergson escribió *Materia y memoria* donde se refería a la imposibilidad de oponer el movimiento (como realidad física en el mundo exterior) a la imagen (como realidad psíquica en la conciencia).¹ El filósofo reflexiona en torno a la «imagen-movimiento» como estatuto, digamos, temporalizado de los signos. Acercarse a la noción de movimiento por el camino de la temporalidad es una «persecución tras la materia». La materia y su temporalidad convergen en el movimiento y su flujo vital es una persecución que el hombre emprende tras lo inmanente. La materia del ser no parece constituirse en la rigidez. El ser parece ser más bien un estado turbulento, algo movido. Transformable. Mutable. Se podría decir que el ser se da cita en un remolino que nace de una turbulencia ontológica. Pensar el ser es estar siempre detrás. Estar siempre por detrás de nosotros mismos. El ser es un permanente devenir cambiante y atravesado que demuestra una clara necesidad de ser juzgado desde un plano de inmanencia. Aquí y ahora. La trascendencia es en el fondo la voluntad de juzgar la vida desde el exterior. En el plano inmanente se trata el asunto de liberar la vida desde el interior del mismo cambio, desde el cuerpo turbulento. *Film*² es una puesta en escena de aquellos espacios turbulentos donde se viene a dar cita el ser. En su devenir permanente

¹ Henri Bergson, *Memoria y vida: textos escogidos por Gilles Deleuze*, Madrid, Alianza, 2004.

² Samuel Beckett, *Film*, Cuadernos Ínfimos 61, Barcelona, Tusquets Editores, 1985. El libro prologado por Jenaro Talens, contiene un inventario minucioso de las acciones de Keaton en la película y compila diferentes documentos, elaborados por el director Alan Schneider, incluyendo fotos y notas de rodaje y la producción del film (que ganó el premio de la Crítica en el Festival de Venecia de 1965). También recoge el primer encuentro de Beckett con Keaton. Encuentro de dos *personajes* sin duda tan singular como la obra que vinieron a crear.

el ser se nos muestra. Habrá que preguntarse más adelante si se nos muestra de un modo trágico.



Film está construido a partir del marco reflexivo que inaugura el enunciado del filósofo Berkeley: «*Esse est percipi*». «Ser es ser percibido». El conflicto de primera línea que supone el ser para Beckett desplaza este enunciado hacia un espacio donde la pregunta inevitable es saber si es posible escapar a la percepción. Esta pregunta constituye el contenido grueso de *Film*. La circunstancia de la percepción vinculada a la existencia del ser, animan a Beckett a construir esta «fábula cósmica», tal y como la llama Deleuze, donde las acciones dramáticas son determinadas por operaciones de la percepción sobre la propia materia del ser. Intervenciones activas que afectan directamente al devenir del ser protagonista de la cinta. Lo que pasa entre su ser y los que le perciben, o lo que le percibe, es el devenir permanente del hombre. Preguntarse qué hay de insoportable en el hecho de ser percibido, es lo mismo que preguntarse «qué hay de espantoso en el hecho de ser». Para Mircea Eliáde: «La conciencia humana está tan intensamente aterrada por las profundidades del vacío como por la realidad absoluta. El hombre experimenta un miedo igual ante el non-esse que ante el esse. La experiencia mística no es «provocada» sólo por el esse (Dios) sino también por el no-ser, el vacío absoluto, la nada (non-esse).³

³ Mircea Eliáde, *Fragmentarium*, Madrid, Trotta, 2004, p. 104.

El hombre de *Film* es un hombre que se pregunta cómo volverse imperceptible. Hombre que emprende una búsqueda del no-ser en fuga de la percepción. Inevitablemente las acciones que realiza este hombre terminan por colisionar con la circunstancia de la propia percepción del ser por el ser. La autopercepción o la percepción de sí mismo es un asunto que en Beckett parece adquirir una naturaleza trágica. Parece que al final, sólo es posible encontrar la muerte.

En cualquier caso, hay que subrayar la intervención directa de la percepción sobre las acciones. Como actúan sobre la actuación. La fuerza que ejercen las percepciones sobre las acciones, es un elemento cuya puesta en escena en *Film* adquiere el carácter de convención dramática dentro de un marco de representación de imágenes en movimiento. Por otro lado, hay que recordar que Beckett parece no proponerse «decir el caos», ni el ser, ni el instante. «Decir» para Beckett significa en cierto modo «ocultar»⁴. Y más que ocultar, él desea «mostrar» y para ello desarrolla unos protocolos de actuación convencionalizados respecto de los ejes y realidades perceptivas que desembocan en una situación de la que el hombre no sale inmune.

La deliberada opción por «mostrar» en lugar de «decir» es una circunstancia típica del silencio en la obra de Beckett que tiende, según Talens, «no a la nada, sino a la representación»⁵ (aunque quizá ocurre que la nada se nos antoja siempre como una representación a causa de no sé qué trauma metafísico). Beckett mantiene una especie de lucha permanente por neutralizar los significados. De necesidad de confiar en el si-

⁴ Apunta Jenaro Talens en el prólogo de la edición del guión de *Film*.

⁵ La naturaleza de ese silencio no tiende a la anulación ni a la muerte, sino como nos recuerda Talens, «al mutismo verbal»: «Esa es la razón de que un escritor que lleva treinta años afirmando que no tiene nada que decir haya dado más de una veintena de obras sin repetirse ni contradecir su postulado inicial. No me parece casual que su obra narrativa haya ido progresivamente dando paso al teatro y que éste fuese quien aclarase aquella y le diera sentido.(...) Del mismo modo la obra teatral ha ido buscando la eliminación de cuanto implica relación verbal con la realidad, bien mediante la pura acción muda («Act sans paroles» y «Acte sans paroles n°2») bien transformando las palabras en un murmullo sin significado por imposibilidad de referir lo que oímos a un mundo con sentido («Come and go») presencia sin palabras significativas en cualquier caso. Asimismo avanza en dirección complementaria eliminando la presencia, con lo que el mundo verbal deja automáticamente de tener sentido al prescindir de una materialidad referencial en que apoyarse (caso del magnetófono en «Krapp's last tape» y de su producción radiofónica, especialmente «Words and music» donde palabras y sonidos existen en igualdad o «Cascando» que repite el procedimiento técnico de Krapp, al utilizar un magnetófono, pero dentro de un espacio auditivo, con lo que en vez de sonido dentro del teatro, tenemos sonido dentro del sonido, o «Embers» y «All that fall» Comentario de Talens a propósito de *Film*. En Beckett, *op. cit.*, pp. 15-16.

lencio de lo representado como alternativa del decir y sin las trampas de dominación del lenguaje. Estamos acostumbrados a las estrategias de aniquilación de las relaciones verbales que Beckett despliega en su obra. La introducción de la acción muda o la transformación de la verbalidad en un murmullo continuo, en una erupción permanente y parlante es expresión de «impoder» y a la vez de responsabilidad ante el lenguaje.⁶ Esta lucha con las palabras expresa la necesidad del pensamiento lingüístico y, al mismo tiempo, su propia imposibilidad, pues se trata de abordar reflexivamente la comunicación humana mediante las estrategias lingüísticas que permiten precisamente dicha comunicación humana. Algo detona. Quizá tras la intención (o necesidad) de Beckett de comunicarse por medio del silencio se puede localizar un posicionamiento vitalista que pretende señalar aquello que pudiera aniquilar la vida. Un posicionamiento que aboga por un lenguaje de contornos blandos y móviles, predicativo, un lenguaje de las relaciones y los vínculos, contrapuesto a ése otro de contornos fijos y duros, que es el lenguaje de los sujetos, la cultura de la identidad y del ser, ese ser que lucha por «conocerse a sí mismo». En el sentido más deleuziano, deshacer los contornos fijos

⁶ La nada constituye una especie de ángulo muerto en nuestras representaciones. Es casi imposible imaginarla como lo que es, nada. En su ejercicio se pone en juego una práctica de la representación que bloquea su propia esencia. En una conversación con Georges Duthuit, Beckett:

DUTHUIT.– ¿Qué otro plano puede haber para el artífice?

BECKETT.– Lógicamente ninguno. Aun así h hablo de un arte que se aparta de eso hastiado, aburrido de hazañas insignificantes, cansado de intentar poder, de haber podido, de hacer un poco mejor la misma vieja cosa, de avanzar un poco más aún por un camino monótono.

D.– ¿Y qué prefiere?

B.– La expresión de que no hay nada que expresar, nada con qué expresarle, nada desde donde expresarle, no poder expresarlo, no querer expresarle, junto con la obligación de expresarlo.

«No hay nada que expresar, nada con qué expresarlo, nada desde lo que expresarlo, no poder expresarlo, no querer expresarlo junto con la obligación de expresarlo» (BECKETT, 2001: 93)

Tratándose de la expresión y representación de la nada y el pensamiento de la ausencia, y habiendo recuperado la noción de «impoder» acuñada por Artaud, citamos a Blanchot: «Cuando escribe a Rivière (Artaud) con una serena penetración que llama la atención de su corresponsal, Artaud no se sorprende de tener en ese caso dominio sobre lo que quiere decir. Sólo los poemas lo exponen a la pérdida central del pensamiento de que sufre, angustia que más tarde recuerda con agudas expresiones y, por ejemplo, con esta forma: "Hablo de la ausencia de agujero, de una especie de sufrimiento frío y sin imágenes, sin sentimiento, y que es como un choque indescriptible de abortos". ¿Por qué, entonces, escribe poemas? ¿Por qué no conformarse con ser un hombre que utiliza su idioma para los fines corrientes? Todo indica que la poesía, vinculada para él "a esa especie de erosión, a la vez esencial y fugaz, del pensamiento", y comprometida, por lo tanto, esencialmente, en esa pérdida central, le proporciona también la certidumbre de ser la única expresión posible de ese pensamiento, y en cierta medida le promete salvar esa pérdida, salvar su pensamiento en la medida en que está perdido.» Maurice Blanchot, «Blanchot sobre Artaud», *Zona Erógena*, n.º 17. 1994.

y desconstituir «lo duro» «no es matarse, sino permitir conexiones, vínculos circuitos, tránsitos». Combatir «el uno» luchando a favor de lo común y la multiplicidad. El sujeto como centro queda eliminado bajo la intensidad del reinado absoluto del lenguaje predicativo. Y el predicar silencioso de Keaton ¿qué es sino el inaudible ritornello que errabundea en esa habitación ya sin paredes?⁷



Uno de los elementos claves a la hora de hacer funcionar significativamente el discurso es el hecho mismo de tratarse de una película. Espacio amplificado del propio conflicto inicial del «ser es ser percibido» éste eleva al cuadrado, por los propios márgenes sígnicos del cine, la problemática de la representación del ser percibido. Soporte más que enjundioso que retroalimenta, desde la forma, el contenido llegando a disolver quizá dichas fronteras. En esta película «el qué» y «el cómo» de la transmisión van juntos. Hecho indivisible del signo y expresión, *Film* parece que se nos muestra como un extraordinario objeto de significación intensa.

* * *

El espacio y el tiempo en *Film* es todo un comunicante. En su guión Beckett diferencia tres partes: La calle (8') La escalera (5') y La habitación (17') En cada una de estos «intervalos» se establecen unas situaciones

⁷ Ver *Ritornello* en Gilles Deleuze, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2002.

«representadas» que atienden una convención dramática inicial. Una especie de protocolo semiológico cuyo devenir es un exacto proceso constituyente (y a la vez aniquilador) del ser. Como si fuera una conveniencia estructural y dramática, Beckett asegura no realizar «ninguna valoración de verdad» sobre la circunstancia de que el personaje de Keaton, cuyo ser se encuentra en fuga de la percepción, se «descomponga en la inevitabilidad de la autopercepción».⁸ Para ello, se decide «dividir» al protagonista en «O» y «E». «O» es el objeto («object»). Es Buster Keaton. Es el que busca el «no-ser en fuga de la percepción». Es el «ser percibido» que se ve irremediamente obligado a ser. «E» es el ojo. («Eye») Es la cámara que persigue al objeto. Es el percibidor en persecución del ser. El ojo que persigue a Keaton en su devenir. «Es la determinación del Objeto desde afuera».

Durante las dos primeras partes (la calle y la escalera) la percepción principalmente es de *E*. Esto es que las imágenes que visualizamos son la percepción «externa» del que persigue al objeto. En el momento en que *O* choca con los paseantes (y posteriormente con la anciana) se produce el «despliegue» de la percepción de *O* y lo notamos porque se produce un cambio cualitativo referido a la materialidad de imagen que percibe *O*. Es la solución al problema técnico que requería de la diferencia cualitativa de ambas percepciones (la de *E* y *O* conviviendo) optando por intervenir sobre la calidad de las imágenes que *O* percibe disolviendo sus contornos a modo de desenfoque gaussiano o como si a través unas incipientes cataratas Keaton percibiera el mundo.⁹

⁸ Beckett, *op. cit.*, pp. 29.

⁹ El momento del relato en el que conviven la percepción de Keaton con la de la Cámara (*E*), momento que llamamos «percepción de percepción», era una cuestión que a Beckett preocupaba: «Creo que cualquier intento de darlas de modo simultáneo (imágenes compuestas, doble encuadre, superposición) ha de resultar insatisfactorio. La presentación en una sola imagen de la percepción de la estampa por *O*, por ejemplo, y la percepción por parte de *E* de *O* percibiéndola —factible sin duda técnicamente— quizá hiciese imposible para el espectador una aprehensión clara de ambas. La solución podría ser una sucesión de imágenes de distinta calidad, correspondientes por una parte a la percepción de *O* por *E* y por otra a la percepción de la habitación por *O*. Esa diferencia de calidad podría quizás conseguirse con diferentes grados de revelado, y el paso de una de unas a otras sería de mayor o menor y de menor a mayor definición de luminosidad. La disimilitud, cualquiera que sea la forma de conseguirla, debería ser muy evidente». (Beckett, *op. cit.*, p. 70.) Incluimos en esta nota algunas reflexiones de la arquitecta Elisabeth Diller que pueden aportar una visión contemporánea sobre el desenfoque. «Desenfocar es hacer algo indistinto, vago, nebuloso, es ocultar, velar, ofuscar. La visión desenfocada resulta un impedimento, es una visión de-mediada. La imagen desenfocada es normalmente fruto de un error mecánico, relativo a la tecnología reprográfica. Para nuestra cultura obsesionada con lo visual, de alta definición, que mide su satisfacción en pixels por pulgada, el

En la tercera parte, en la habitación, la percepción de *E* convive con la de *O*. Así vemos las cosas y el mundo como *O* lo percibe (Keaton) y la percepción del mundo por *E*. Mundo que incluye al propio *O*. De esta circunstancia Beckett se ha referido a *E* como «percepción extraña» para aclarar en el apartado de «generalidades» que: «hasta final del film no quedará claro que el percibidor que persigue no es algo extraño, sino el yo». El percibidor que persigue a Keaton no es otra cosa que «su yo». Aunque sólo será en los planos finales del film cuando establezcamos esta identificación signíca: cuando la formula de «entrar en percipi» se haya desplazado totalmente hasta proyectarse sobre sí mismo.

* * *

La convención que Beckett elabora, y a la que llama dramática, entra en juego desde el primer momento. *O* entra en el plano de percepción cuando sobrepasa el ángulo de 45°. En la primera parte de la calle, Keaton (*O*) avanza por una acera pegado a un muro. *E* sigue su desplazamiento formando un ángulo de 45° con el muro. Keaton toma conciencia de que está siendo percibido cuando la cámara sobrepasa ese ángulo. Si el ángulo supera los 45 grados, Keaton entra en un estado de pánico que Beckett llama: «la angustia de ser percibido». Si el ángulo es inferior a 45 grados, Keaton conduce su vida, actúa, es decir, prosigue su huida. Es el ángulo de inmunidad. A Deleuze, Keaton se le antoja como un animal temeroso, quizá un caballo, que avanzara junto a un muro y que paralizara angustiosamente su trote cuando toma conciencia de ser percibido. *E* durante todo la cinta intenta mantener su foco de percepción dentro de ese «ángulo de inmunidad» y sólo lo sobrepasa tres veces: 1. Inadvertidamente al comienzo de la primera parte, en la calle cuando divisa por primera

desenfoco representa una pérdida. Lo borroso es objeto de duda en una cultura así. Pero también hay maneras positivas de pensar lo borroso. Para los futuristas el desenfoco provocado por el movimiento encarnaba una virtud tecnológica, permitía capturar lo dinámico en un modo meta-perceptivo. Hoy el «motion blur» es un efecto visual que ofrecen las cámaras de video y los programas de edición. El programa Photoshop 6.0 ofrece los siguientes tipos de desenfoco: de Movimiento, Gaussiano, Radial e Inteligente. En la fotografía contemporánea japonesa, el concepto de «bokeh» identifica la óptica de la lente fotográfica y las sutilezas de un desenfoco que es deseable. Distingue el desenfoco de la figura y del fondo y reconoce la cualidad de cierta coherencia de lo borroso. El «nissan bokeh», o «mal bokeh» produce un efecto de duplicación. El «buen bokeh» produce un efecto gaussiano suavemente degradado. De modo que el «bokeh» es el arte de evitar lo enfático, de la construcción de lo indistinto. Nos interesa lo difuso a escala ambiental, nos interesa la capacidad de inmersión en lo borroso». Elisabeth Diller, «Desenfocado», *Revista Oeste*, n° 14, 2001.

vez a *O*, 2. Inadvertidamente al comienzo de la segunda parte, la escalera, cuando penetra tras *O* en el vestíbulo y 3. Deliberadamente al final de la tercera parte, en la habitación, cuando *O* es «arrinconado». Estos momentos de encuentro entre el ojo perseguidor y el objeto en fuga determinan irremediablemente no sólo la intensidad de las acciones, desencadenando angustiosas aprehensiones del ser incipiente, sino que se representa (con todo el sentido de la palabra representación) el problema de la «doble percepción» (que podríamos llamar objetiva y subjetiva) cuya explicitud signica se hace evidente en la habitación.



En la calle.

Keaton en la primera parte *actúa* fundamentalmente. Sobretudo lo que es *O* es *acción*. La única acción de la película es la huida a lo largo del muro, a condición de no ser percibido. Si *O* «siente» que es percibido, se produce una inmovilización catastrófica, él se esconde tras un pañuelo y un sombrero. Tapa su rostro, lo borra, hasta que *E* corrija el ángulo y *O* pueda retomar su acción. En su camino tropieza cómicamente con un caballete que no detiene su paso y con una pareja de paseantes que, ante el grosero empujón de *O* expresan en sus rostros «la angustia del ser percibido». No sólo la angustia que les provoca el ser que acaba de tropezar con ellos, sino la mera circunstancia de que ese ser les esté percibiendo también a ellos. La incertidumbre de esa disociación es la mueca horrenda

de los que se topan con *E/O*. Hasta aquí la primera acción y la estrategia dramática que mediante la relación de *E* con *O* hace que se enciendan los motores de la acción que provocan los temblores iniciales que constituyen el no-ser en fuga.

En el portal.

En la segunda parte, Keaton se introduce en un portal. Apoyado en una de las paredes del vestíbulo de ese edificio al lado de la escalera *O* se toma el pulso (el temblor de la sangre sobre su cuerpo). Es inadvertidamente sorprendido por *E* que ha transgredido el ángulo de inmunidad y *O* se recoge rápidamente junto a la pared. Cuando *E* corrige ese ángulo sensible y movilizador del plano de acción de *O*, éste avanza y se dispone a subir la escalera. *O* vuelve a percibir, con sus cristalinos contornos diluidos, a la anciana que baja con unas flores. Entonces otra vez, viendo a través de *E* vemos como *O* retrocede rápidamente y se oculta de la anciana tras la baranda. Al bajar el último escalón la anciana percibe a *E* y su rostro sufre la misma transformación que el de los paseantes junto al muro. La misma expresión horrenda. La angustia que le provoca *E* la hace desplomarse. Para cuando *E* decide retomar la persecución de *O*, este ya ha subido varios escalones y se encuentra ya en el primer piso. Se dispone a entrar en la habitación.

En la habitación.

El personaje, que sigue con su rostro tapado por el pañuelo que sujeta con su sombrero, ha entrado a la habitación.¹⁰ Como aquí no está pegado a la pared, el ángulo de inmunidad de la cámara se duplica y ahora es de 45° a cada lado. Es decir, 90°. *O* percibe (subjetivamente) la habitación, las cosas y los animales que en ella se encuentran mientras que *E* percibe (objetivamente) a *O*, la habitación y todo su contenido. Se trata de una «percepción de percepción» considerada un doble sistema de referencia¹¹. *E* permanece sujeto a la condición de no superar los noventa grados a

¹⁰ En el guión, Beckett añade extraordinaria nota explicativa referida a la habitación: «obviamente esta habitación no puede ser la de *O*. Puede suponerse que es de la de su madre, que él no ha visitado durante años y que ahora ocupa momentáneamente para cuidar los animales hasta que ella salga del hospital». Beckett, *op. cit.*, p. 71.

¹¹ Ver nota 9.

espaldas de *O*. La acción que protagoniza *O* consiste en cegar/suspender todo aquello que pudiera percibir en la habitación. Suprime/suspende todo lo que puede ser percibido y todo lo que puede percibir. La habitación contiene: un gato, un perro, un pez en una pecera, un pájaro en una jaula, una ventana, un espejo, una foto de un dios, un camastro, y un instrumento esencial; la mecedora. La actividad de Keaton en la habitación es: cubrir la ventana, cubrir el espejo, expulsar al perro y al gato, cubrir la jaula y la pecera, arrancar la estampa del dios, romper las fotos. *O* suprime todo lo que percibe y todo lo que es perceptible provocando la extinción de la doble percepción. La cámara *E* es el único eje de percepción «objetiva» que queda en la habitación. *O* se sienta en el balancín y se dispone a abrir el portapapeles con el que ha venido cargado desde el inicio del Film. De él extrae una carpeta con fotografías. Son retazos de un pasado, desde niño, hecho fotografías. Una secuencia narratológica de su propia vida. Cuando llega a la última fotografía vemos lo que parece ser el estado actual. Un hombre de aspecto enjuto, vestido como él lo está. Con sombrero y parche en el ojo. *Keaton meets Keaton. Beckett meets Beckett*

* * *

En el bloque primero y segundo, el desarrollo de la acción de *O* movilizaba por el respeto por parte de *E* de su ángulo de inmunidad, convocaba un espacio-tiempo concreto en la medida en el movimiento se desarrollaba según la convención establecida. Una vez extinguida la acción y la doble percepción, y tras haber roto las fotos que atestiguaban su presencia y estancia sobre el mundo, mediante la percepción de *E* vemos como a *O* «sólo le queda el presente bajo la forma de habitación cerrada herméticamente en la que ha desaparecido cualquier idea de espacio y de tiempo, cualquier imagen divina, de animal o cosa. Sólo subsiste el balancín en el centro de la habitación». ¹² *O* se balancea suavemente. Se adormece en él. Quizá cierre los ojos. Es cuando la persecución de *E* demuestra la seguridad y la disposición de «enfrentarse» al objeto perseguido, transgrediendo la convención del ángulo de inmunidad. *O* se da cuenta al principio pero quizá la calma y suspensión del vaivén sobre la mecedora le hacen acurrucarse débilmente. Es en un segundo intento, después de «ver» como *E* re-corre el la frontera cósmica de esa habitación

¹² Gilles Deleuze, *Crítica y Clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 42.

sin paredes como antes lo hizo *O*, cuando por fin vemos a *O* de frente. Cara a Cara. Es el instante grave en el que se revela que *E* es el doble de *O*. *E* es *O*. El mismo hombre tuerto pero con expresiones diferentes. El rostro de *O* de angustia por haber «entrado en percipi» y el de *E* (al que vemos con la percepción gaussiana de *O*) con un rostro atento, *alerta*, *contenido*, suspendido. «Percepción de la afección» dice Deleuze, considerando el rostro como la «imagen afección» por excelencia¹³. Este instante deviene «súper-ya» (nunca más súper-yo) donde fracasa el intento de alejar toda percepción porque se produce la auto-percepción. La percepción de *E* por *O*. La percepción de uno mismo por sí mismo. Y este fracaso, ¿qué valor conlleva para el que ha ido «*rumbo a peor*»? Cuadrado negro. Nihilismo icónico. Clausura de la representación. *Fracasa mejor. Fracasa Mejor. Fracasa Tranquilo*¹⁴. La percepción de *E* por *O* supone la percepción de uno mismo por sí mismo. Frente a frente. Frente a sí mismo. Este *estar*, espacialmente separado y enfrentado, sugiere un abismo entre sujetos y objetos que a la postre «no sólo entra en consideración espacial sino también ontológica». ¹⁵ Es entonces cuando *O* clausura su rostro angustiado y horrorizado y se recuesta sobre el balancín tapándose los ojos con las manos. El abismo de la representación se hace insoportable.

Cómo desaparecer completamente.

¿Este final sugiere muerte? ¿Acabamiento? ¿Oscuridad? La respuesta a esta pregunta tiene que ver con la reflexión en torno a la materialidad trágica del asunto dramático beckettiano. La colisión entre la percepción objetiva y subjetiva provoca un enmudecimiento del ser. Una suspensión del rostro. Un desmantelamiento del ser por el ser. ¿La percepción de sí mismo por sí mismo hace morir el movimiento del balancín? ¿Hay que dejar de ser, entregarse a la muerte, para volverse imperceptible según las condiciones del propio Berkeley? Deleuze señala:

¹³ Ver *Rostridad* en Pilles Deleuze, *op. cit.*, 2002.

¹⁴ «Primero el cuerpo. No. Primero el sitio. No. Primero ambos. Ora el uno. Ora el otro. Harto del uno probar el otro. Harto de él vuelta a hartarse del uno. Así aún. De algún modo aún. Hasta hartarse de ambos. Desistir e irse. Adonde ninguno. Hasta hartarse de allí. Desistir y vuelta. El cuerpo otra vez. Donde ninguno. El sitio otra vez. Donde ninguno. Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Mejor otra vez. O mejor peor. Fracasa peor otra vez. Todavía peor otra vez. Hasta hartarse de una vez. Desistir de una vez. Irse de una vez. Adonde ninguno de una vez. De una vez por todas.» S. Beckett, *Rumbo a Peor*, Barcelona, Lumen, 2001, p. 21.

¹⁵ Peter Sloterdijk, *Extrañamiento del mundo*, Valencia, Pre-Textos, 1998, p. 287.

Cuando el personaje muere, como decía Murphy, es que está empezando a moverse mentalmente. Tan a gusto como un tapón de corcho flotando en el océano embravecido. Ha dejado de moverse pero está en un elemento en movimiento. Hasta el presente ha desaparecido a su vez en un vacío que ya no comporta obscuridad, en un devenir que ya no comporta ningún cambio concebible. La habitación se ha quedado sin paredes y libera en el vacío luminoso un átomo, impersonal y sin embargo singular, que ya no tiene más Sí mismo para distinguirse o confundirse con los demás. Volverse imperceptible es la vida, sin cesar ni condición, alcanzar el chapoteo cósmico y espiritual.¹⁶

El plano de inmanencia que acoge las acciones y los afectos del trágicamente venturoso personaje interpretado por Keaton tiene que ver con una presunción total de un rotundo aquí y ahora. Las singulares acciones que realiza el personaje reformulan el espacio y el tiempo, y la materia de estos cambios se coagula en un cuerpo suspendido. La estancia de Keaton sobre el mundo acaece algunos centímetros por encima del suelo y algunos pasos más allá del mundo de la representación. Keaton, en su mecedora, es un ser suspendido. El personaje, su ser, se empodera del tiempo en la medida en que se manifiesta radicalmente su presente (nunca más un pasado, nunca más un futuro). *Film* es uno de esos extraños fenómenos que explotan dentro de nuestra esfera comprensiva. Parece albergar en su convencionalizado proceso de imágenes-movimiento, una expresión rotunda del presente inmanente, del instante actualizado y conectado con el flujo material del mundo y con el devenir de lo que somos. De lo que venimos siendo.¹⁷

La autopercepción o la percepción de sí mismo es un asunto de carácter trágico. Sólo tenemos que acordarnos de Edipo. En Beckett, este acontecimiento también parece adquirir una naturaleza trágica. El esta-

¹⁶ Pilles Deleuze, *Crítica y Clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 43.

¹⁷ Zambrano utiliza una metáfora parecida a la del corcho flotante de Deleuze para referirse al espacio del sueño «lo que es sueño nos presenta deja el Yo en suspenso. Suspendido, sin lugar propio, exento, errante; lo arroja fuera de su sede, cualquiera que sea. Y aún la conciencia, la doble conciencia, en el caso de que exista también la de la vigilia, parece no pertenecerle. (...) De todo ello parece deducirse que el Yo tenga un lugar que le sea propio, un lugar adecuado. (...) Ha de ser tal de no estar sumergido en él, ni tampoco cubierto por la temporalidad, sea del éxtasis de las esperanzas cumplidas o del lleno de la atemporalidad. Ha de ser por tanto, un vacío, un cierto vacío que le mantenga aislado y a flote sobre ese océano de las vivencias declaradas o a medio declarar, esa masa de vivencias sordas, ese rumor que llamamos psique. Ha de estar sobre ella sin perder el contacto con ella, ha de flotar marcando así una especie de estela que es lo propiamente vivido.» María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992, p. 93.

tuto de la imagen se encuentra ligado al mundo del devenir, no al mundo de las esencias. Si existe un devenir trágico es aquel que arrastra al hombre hacia la muerte. Este viaje implica una dura «negociación con lo invisible» según palabras de Régis Debray.¹⁸ Negociación que finaliza tras el transvenculo acuerdo con el mundo de la representación. Su atribución a la muerte como primera experiencia metafísica (indisolublemente estética y religiosa) hace de la plástica, y de la génesis de la imagen una suerte de «terror domesticado». No somos capaces de pensar en la «ausencia de algo». En realidad sí podemos pensar en esa ausencia, pero sólo si la representamos. Si mediamos entre esa ausencia y su representación. Como mediólogos metafísicos configuramos el mundo de las representaciones para escapar de lo ausente. La contemplación de la «mancha inmundada e irremediable», la contemplación de nuestra propia desaparición es el primer paso hacia la domesticación de ese terror metafísico¹⁹. No se puede negar que esta extraña exigencia humana de sobrevivir en la imagen retroalimenta las bases del psicoanálisis. La acepción de la representación del *yo* como una suerte de *yo inmunizado* no se encuentra muy lejos de poder explicar, aunque sólo sea en términos culturales, nociones como la del «estadio del espejo» lacaniano.

¹⁸ «El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas es como rechazo de la nada y para prolongar la vida. La plástica es un terror domesticado. De ahí que, a medida que se elimina a la muerte de la vida social, la imagen sea menos viva y menos vital nuestra necesidad de imágenes». Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 19.

¹⁹ Para Elíade, el espectáculo deprimente e indignante de la descomposición y la mortificación tiene un valor sin duda ascético. «Frente a cualquier forma de descomposición, el hombre resiste. Un fenomenólogo, Aurel Kolnai, hablaba recientemente del «asco» como instrumento de defensa del ser. Todo lo que se descompone (suciedad, basura), como todo lo que nace y crece con vitalidad monstruosa (colonias de larvas, gusanos, ratones, etc.), produce asco por su hormigueo. El ser humano teme reabsorberse en una categoría múltiple, anegarse en una masa viviente. Y, no obstante (Kolnai lo ignora), todas las formas de civilizaciones utilizan el asco como instrumento de contemplación. Son obligatorias las meditaciones a propósito de cadáveres (o, en la India delante de los mismos cadáveres), las meditaciones en lugares llenos de suciedad o en los cementerios. La suciedad del cuerpo, el hormigueo de los parásitos, los harapos, las enfermedades repugnantes (lepra, lupus, sarna) son recomendadas en numerosas técnicas ascéticas. Al menos como ejercicios preliminares. El neófito debe «realizar» la repugnancia hasta su médula: sentir que todo se descompone en este mundo de ilusiones o de dolores, que todo deviene; es decir, que todo» hormiguea». Sólo después de haber realizado esta intuición pesimista del mundo, el asceta adquirirá la indiferencia y la placidez que le permitirán ver con los mismos ojos «un hacha y una moneda de oro, una pierna de ternera en la carnicería y un muslo de mujer», como dicen los tratados indios». Mircea Elíade, *Fragmentarium*, Madrid, Trotta, 2004, p. 70.



La muerte suspendida. La muerte representada.

La consistencia del ser, ante el mundo representado, forma parte del juego abierto. Si, como nos recuerda José Luis Brea²⁰, expresiones como la de Selma, la niña que *se vuelve* ciega en la película de Lars Von Trier *Bailando en la oscuridad* (2000), son síntoma de una «fatiga enorme de la representación; ¿dónde se encuentra en este mundo de las representaciones, la necesidad de lo visible?»²¹ Angustiosa pregunta la que nos lanza. Quizá quepa preguntarse también, siendo como somos, consumidores insaciables de imágenes y deudores de la conformación del yo icónico que proponía el psicoanálisis; ¿dónde se encuentra en este mundo la necesidad del yo? Sin aventurarnos todavía a localizar esa bastante discutible necesidad de lo visible, a circunstancias como la de Selma, habría que añadir la de Keaton con su pañuelo sobre el rostro, o la de *Zucco*, invisible en los bancos de la Sorbona:

ZUCCO.— Soy un chico normal y razonable señor. Nunca me he hecho notar. ¿Se habría fijado en mí si no me hubiera sentado a su lado? Siempre he pensado que la mejor manera de vivir tranquilo es siendo transparente como un cristal, como un camaleón sobre una piedra, atravesar las paredes, carecer de olor y color, que las miradas de la gente te atraviesen y

²⁰ José Luis Brea, *El tercer umbral*. Murcia, Cendeac, 2004.

²¹ «Lo has visto todo, no hay nada más que ver...» Brea, *op. cit.*, pp. 145-154.

vean a la gente detrás de ti, como si no estuvieras allí. Ser transparente es una tarea dura; es un oficio: es un sueño antiguo, muy antiguo el de ser invisible. No soy un héroe. Los héroes son criminales. No existen héroes que no tengan las ropas empapadas en sangre, y la sangre es lo único en el mundo que no puede pasar desapercibido. Es lo más visible del mundo. Cuando todo haya sido arrasado y una bruma de fin del mundo envuelva la tierra, siempre quedarán las ropas empapadas en sangre de los héroes.²²

La retirada del campo de batalla es la salida de la negociación. Es entrar en percepción con y por uno mismo. Es la entrada a ese espacio turbulento del ser. En el mismo libro, Brea señala, heredando el marco crítico foucaultiano, como existe una «industria del ser» que ha adoptado la visualidad y la representación como herramientas eficaces productoras de individuos. Del espejo acechando lo que somos, a la pantalla catódica modelando lo que venimos a ser. Esta tecnología desplaza la reflexión hacia un espacio donde la percepción y la representación constituyentes del yo han sido «cegados» por la voluntad del ser por liberar la vida del lenguaje de los signos. Con ellos, con el lenguaje —según palabras de Juan Mayorga— «se puede hacer-decir lo mejor y lo peor». Brea, con cierto desdén situacionista, escribe sin rodeos:

La vida ya no depende de poder asistir a su representación. Ninguno de esos grandes —o pequeños— espectáculos que la humanidad ha levantado como prueba de su existir más amado, más intenso merecen nuestra nostalgia. Lo real, el vivir, está, definitivamente, a este lado de las imágenes.²³

²² B. M. Koltés, *Roberto Zucco/Bernard-Marie Koltés*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1991.

²³ «Selma —pero no dudemos que Selma es más que Selma: como poco es el sistema Von Trier, quizás incluso Occidente— sabe que está perdiendo la vista, la capacidad de conocer por imágenes. Acaso, sí, llega el momento de conocer el mundo por caricia, por tacto, por resonancia, musicalmente....Acaso, sí, la declaración de principios que aquí se hace expresa una inflexión de gran alcance: toma su partido frente al enunciado fin de la «era de la imagen del mundo», la clausura del tiempo obscuro, exhibicionista, de las apariencias desnudas, de los simulacros vacíos, del universo poblado de espectáculos. Frente a todo ello, la programática pobreza de recursos con que Selma (Trier) se aproxima al mundo, como «por contacto y por inmediatez», como quien sólo conoce cuando baila, como quien recorre tapeando con su baile de claqué la tierra entera, ese modo extraño de representación que se enuncia y se produce como la música por pulsión, por «rozamiento» —¿representa el sonido de la ola al romper sobre la tierra la forma de los infinitos granos de arena sacudidos y empujados?— es el único que aún puede cautivarnos» Brea, *op. cit.*, p. 146.



La etimología de términos como imago, ídolo, espectro o, incluso, signo no deja lugar a dudas del establecimiento de un plano de la representación que mantiene una alianza fuerte con el peso metafísico de la experiencia de la muerte.²⁴ Perseo incapaz de mirar a la cara ni al sol ni al la muerte. La configuración de la imagen no es sino un puente suspendido sobre el abismo que separa el mundo de la oscuridad y el de la luz. La

²⁴ «¿Imago? La mascarilla de cera, reproducción del rostro de los difuntos, que el magistrado llevaba en el funeral y que colocaba junto a él en los nichos del atrio, a cubierto, sobre el plúteo. Una religión fundada en el culto de los antepasados exigía que éstos sobrevivieran en imagen. (...) vivir, para un griego antiguo, no era, como para nosotros, respirar, sino ver, y morir era perder la vista. Nosotros decimos «su último suspiro», pero ellos decían «su última mirada». Peor que castrar a su enemigo, arrancarle los ojos. Edipo, muerto vivo. Decididamente, una estética vitalista. (...) Ídolo viene de eidôlon, que significa fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen, retrato. El eidôlon arcaico designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. La imagen es la sombra, y sombra es el nombre común del doble. Como observa Jean Pierra Vernant, la palabra tiene tres acepciones concomitantes: «imagen del sueño (onar), aparición suscitada por un dios (phasma), fantasma de un difunto (psyché)» (...) la imagen atestiguaría entonces el triunfo de la vida, pero un triunfo conseguido sobre la muerte y merecido por ella. (...) Signo viene de «sema», piedra sepulcral. «Sema Cheein», en Homero, es levantar una tumba. El signo al que se reconoce una sepultura precede y funda el signo de semejanza. La muerte como semáforo original parece hallarse muy lejos de nuestras modernas semiología y semántica, pero si se ahonda un poco en la ciencia de los signos, se exhuma barro cocido, el gres esculpido y la máscara de oro. La estatua, cadáver estable y vertical, que, de pie, saluda desde lejos a los transeúntes, nos hace señas, nuestras primeras señas-signos. Debajo de las palabras las piedras, las piedras. La semiología, para eu pudiera comprenderse, ¿sería obligada un día a volver de los actos de habla a los actos de imagen y, por lo tanto, a la carroña humana?» Debray, *op. cit.*, pp. 19-40.

metafísica de las imágenes parece ser un juego inofensivo que permite la permanencia tranquila y la autoconservación calmada, aunque a la postre nos devuelve un mundo peligroso, ausente, y abismal. La muerte, si bien no ha sido eliminada, ha sido neutralizada por el flujo icónico global. Tal y como diagnosticaba Debray, la imagen es menos viva debido a la disolución de la pulsión metafísica del hombre ante su fin. Las imágenes de muerte no agitan ya al hombre contemporáneo. Pocas veces lo desbordan. Si acaso lo provocan espectacularmente pero no lo movilizan en su cotidianidad *real*.²⁵ El momento de estar frente a sí mismo, como Keaton en su mecedora, como el yo en suspenso de Zambrano, se encuentra aplazado hasta que la visión hiperenfocada empieza a debilitarse poco a poco. Hasta que el azogue del espejo sea traspasado por un ojo que se despierte del embargo metafísico. Entonces la pretendida inmunidad trágica contemporánea reconocerá el umbral que atraviesa realidad y representación para mediar entre sus sueños, los cuales irremediablemente volverán a poner en movimiento al ser de nuestro tiempo.

■ BIBLIOGRAFÍA

- BECKETT, Samuel, *Film*. Cuadernos Ínfimos 61, Barcelona, Tusquets, 1985.
 —, *Detritus*, Barcelona, Tusquets, 2001.
 —, *Rumbo a Peor*, Barcelona, Lumen, 2001.
 BREA, José Luis, *El tercer umbral*. Murcia, Cendeac, 2004.
 DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1994.
 DELEUZE, Gilles, *La imagen movimiento*, Barcelona, Paidós, 1984.
 —, *Crítica y Clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996.
 —, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2002.
 ELIADE, Mircea, *Fragmentarium*, Madrid, Trotta, 2004.
 SLOTERDIJK, Peter, *Extrañamiento del mundo*, Valencia, Pre-Textos, 1998.
 ZAMBRANO, María, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992.

²⁵ «¿Dónde se halló el cadáver? / ¿Quién lo encontró? / ¿Estaba muerto cuando lo encontraron? / ¿Cómo lo encontraron? / ¿Quién era el cadáver? / ¿Quién era el padre o hija, o hermano / o tío o hermana o madre o hijo / del cadáver abandonado? / ¿Estaba muerto el cuerpo cuando fue abandonado? / ¿Fue abandonado? / ¿Quién lo abandonó? / ¿Estaba el cuerpo desnudo o vestido para un viaje? ¿Qué le hizo declarar muerto al cadáver? / ¿Fue usted quien declaró muerto al cadáver? / ¿Cómo de bien conocía el cadáver? / ¿Cómo sabía que estaba muerto el cadáver? / ¿Lavó el cadáver? / ¿Le cerró ambos ojos? / ¿Enterró el cuerpo? / ¿Lo dejó abandonado? / ¿Le dio un beso al cadáver?» Poema *Muerte* de Pinter, leído en su discurso en la entrega del premio Nobel de Literatura. Disponible en Red: <http://bilboquet.es/paginas/pinterdiscurso.htm>

ARTÍCULOS

CARTAPACIO

F. Nieva



Toque de tinieblas, de FRANCISCO NIEVA

Introducción de
JUANJO GRANDA Y PERE GIMFERRER



S
T
K
O
I
)
U
T
O
)
U



A LA MANERA DE PRESENTACIÓN

Juanjo Granda



El texto de Francisco Nieva que tienen la primicia, y espero que el gozo, de leer en esta edición de *Acotaciones* es, como el autor explica con precisión en la nota previa y en la nota adicional, un ejercicio de estilo con el pretexto de servir a la posible composición de una partitura para teatro lírico. El resultado es un texto depurado y de una concisión en la acción y en los diálogos que tenemos la oportunidad de estudiar, como una clase de escritura teatral, efectuando una comparación analítica con el texto que, con el título *Las tinieblas de Egipto*, fue publicado por la ADE en el 2005 en su versión teatral dentro de una tetralogía llamada *Misterio y Festival*. Esta ópera hermética —para leer— según la califica Nieva, lleva por título *Toque de tinieblas*.

Tanto el texto teatral publicado con anterioridad como el que nos ocupa tienen su origen narrativo en las aventuras de Cambicio. Personajes, hechos y lugares que se encuentran en su novela *El viaje a Pantaélica* (*Diario secreto del caballero Cambicio de Santiago*), pero igualmente Cambicio es el protagonista en dos de sus obras de la «trilogía italiana»: *El baile de los ardientes* y *Los españoles bajo tierra*. En la primera aparece como Cambicio a secas, en la segunda como Cambicio de Cáceres, que acompaña a su tío Dondeno de Cáceres; y en el texto que ahora se publica se hace nombrar Cambicio di San Giacomo, así como su tío Dondeno di San Giacomo. Pero aún hay más, en su novela *La llama vestida de negro*, de nuevo el protagonista se llama Cambicio de Santiago, sobrino nieto de Dondeno. En la tetralogía *Misterio y Festival*, a la que pertenece *Las tinieblas de Egipto*, se incluyen *La visita del catecúmeno*, *En casa de Timoleón*, *el antiguo* y *Día de capuchinos*. En la primera de nuevo Cambicio se relaciona con su tío Dondeno de Santiago, en la segunda comparte aventura con el

Abate Fiacro (otro de los personajes recurrentes) y en la tercera, la última de la tetralogía, se encuentra solo ante otros personajes; en las cuatro se hace llamar Cambicio de Santiago. Es significativo que de Cambicio a secas, pase a Cambicio de Cáceres, Cambicio de Santiago y por último, en *Toque de tinieblas*, tome el nombre de Cambizio di San Giacomo (Nótese la «z» de Cambizio del original italiano); al tratarse de un libreto con destino a la ópera, el personaje se italianiza junto con su tío.

Se entiende que sea imprescindible conocer todos estos antecedentes literarios para comprender la saga cambiciana y poder establecer los nexos que se descubren en cada una de ellas. Se trata de una línea creativa que comienza en los primeros textos de Francisco Nieva. En el libro *Teatro furioso* publicado por Akal en 1975, aparece la primera versión de *El baile de los ardientes*, donde Cambicio se dice que viene de Badajoz y realiza un viaje a la isla de Pantaélica. Han transcurrido tres décadas de inagotable producción poética en Nieva, y ahora en 2006 arriba con su nave cargada de ensueños con un Cambizio preñado de experiencia y sabiduría en su aparente ingenuidad de personaje atormentado y confuso.

Los libretos de ópera deben contar con un dialogo propicio a su conversión en canto; con ritmos previstos en la versificación o con un ritmo estudiado en la prosa. Además su trama y la duración de la propia secuencia hablada debe permitir que la música, con su lenguaje, pueda tener una significación plástica reconocible y personal; esto dará como resultado un tiempo narrativo que se dilatará en la medida que el compositor recree las situaciones y los caracteres dando lugar a frases musicales propiamente dichas. Al margen de los procesos de creación en teatro lírico, que obligan a compositor y libretista a trabajar en perfecta armonía y sincronización, la propuesta de este libreto la hace el autor con completa libertad, queriendo que además de convertirse en una «provocación» para un posible compositor, no limite la posibilidad de que pueda convertirse en un espectáculo puramente teatral, no lírico. Y aquí es donde el trabajo realizado por Nieva me parece más interesante y pedagógico.

Pensando en su traslación lírica ha realizado una labor de síntesis y unos ajustes narrativos y de resolución de la trama que considero de un gran acierto; tanto que me atrevería a decir que después de conocer *Toque de tinieblas* para mí deja de tener interés el texto precedente *Las tinieblas de Egipto*. El libreto de esta ópera hermética es perfecto, expresa el mismo contenido, la misma historia de su predecesor, pero gana en capacidad

dramática y se enriquece con elementos nuevos que acentúan su teatralidad y la parábola de su contenido; me refiero al nuevo personaje, el mono Medoro, y la mascota Pamela, y aunque esta última tiene una incidencia accional poco relevante, su carácter simbólico relacionado con su dueña es ejemplar.

Francisco Nieva cuenta con una exquisita formación musical, ha creado espectáculos de teatro lírico en múltiples ocasiones, como director de escena o como director artístico, y ambas cosas a la vez. Ha escrito libretos para teatro musical, entre los que recuerdo *La maja y el dragón*, un delicioso sainete al mejor estilo de Ramón de la Cruz, o *Benito Cereno* una tragedia lírica dividida en ocho escenas, ambas con música de Ignacio Morales Nieva, entre otras colaboraciones con su hermano. Más reciente es su versión de *Divinas palabras* de Valle-Inclán, con música de Antón García Abril y estrenada en el Teatro Real de Madrid. Y también quiero recordar que entre sus primeros textos teatrales se encuentran dos que llevan la definición de *reoperas*, una indicación explícita que invita a ser utilizados como libretos de teatro lírico; se trata de *Pelo de Tormenta* y *Aquelarre y noche roja de Nosferatu*.

¿Cómo se deben entender estas indicaciones del autor? Él mismo manifiesta que este libreto de *Toque de tinieblas* puede montarse como obra de teatro con música incidental o con ilustraciones musicales al estilo de las zarzuelas. ¿Dónde estriba la diferencia con la ópera? Aparecen aspectos esenciales en este sentido; el lenguaje escénico del teatro lírico presenta una clara y potente inclinación hacia las imágenes poéticas alejadas del realismo. Se tiende a alcanzar artificios estilísticos que solo se admiten en este lenguaje escénico. La música se convierte en un aliado inseparable en el devenir de la narración. Aunque las partes puramente habladas se superpongan a la música y cuenten con un espacio exclusivo, el sentido musical y el tempo ritmo que ello comporta es una guía, un tempo narrativo que no abandona nunca el proceso de la escena. El transito del cantado al hablado se produce sin fisuras si los ritmos y la esencia narrativa se muestran complementarios: lo hablado se acerca al cantado y el cantado se teatraliza para no contradecir a lo puramente dramático. Por tanto no existe diferencia entre el teatro lírico y el que no lo es. La diferencia se encuentra sencillamente en la estética, en el lenguaje artístico propuesto; y el espectador que contempla una obra de arte, se emocionará más o menos en función de sus conocimientos y sensibilidad, pero siempre sentirá que se encuentra ante una obra de arte.

Con estos antecedentes me gustaría que mi aportación a esta edición se realizara desde la perspectiva de su puesta en escena, desde la interpretación de la partitura textual y dramática; y puesto que aun no tiene música trataré de visualizarla con la música y el espacio sonoro que pienso le correspondería. Tomo el guante a Francisco Nieva y entro al toro de su muy alta y excelente provocación textual.

En primer lugar tengo que resaltar que las notas previa y adicional que aporta el autor, la sinopsis de las cinco estampas o cuadros y las didascalias incluidas en el propio texto conforman todo un diseño de puesta en escena del que es difícil escapar; no solo es interesante sino inseparable del resto de imágenes incluidas en el propio diálogo y en la acción. No en vano Nieva es un respetado y admirado director artístico y de escena. Por todo ello analizaré el texto para una hipotética puesta en escena a partir de las indicaciones del autor. Este trabajo pretende y promete ser muy sintético ya que el espacio y lugar no permite un estudio de puesta en escena desarrollado y completo; me remitiré a lo esencial, a las ideas básicas después de un breve estudio de su Dramaturgia.

El texto se subdivide en cinco estampas; cada una de ellas sucede en espacios diferentes: Un salón del palacio de la princesa Rosa de Espadas. Estancia de Cambizio en la residencia de su tío Dondeno. El palco de la princesa Rosa de Espadas en un teatro. De nuevo en la estancia de Cambizio en la residencia de su tío Dondeno. Cadalso en las afueras de la ciudad donde Cambizio se encuentra aprisionado en un cepo.

El autor propone que los espacios y parte de la acción en segundo plano se ayuden con filmaciones proyectadas en una pantalla semicircular que marcaría el espacio de actuación, y en el que cambiarían elementos de mobiliario y objetos necesarios para cada secuencia. Yo pienso que del estudio dramaturgico, del mundo de los personajes marcado por el autor, de la saga cambiciana en su conjunto y, en esencia, de lo que la obra me transmite, tiene que surgir la idea de la espacialidad y los recursos para obtener imágenes concretas que definan estos elementos artísticos.

En primer lugar ¿qué representa Cambizio? ¿qué demanda la sociedad donde se mueve? ¿ésta aventura actual del héroe en qué se relaciona con las anteriores? ¿qué pretendo comunicar a los espectadores? ¿cuál es la estética más eficaz, ajustándome a lo propuesto por el autor, que formalice lo que quiero comunicar?

Intentaré reflexionar sobre estas preguntas con el propósito de encontrar imágenes y caminos por donde guiar mi trabajo previo a la

puesta en escena. Cambizio es un joven al que la naturaleza y las circunstancias han concedido todo lo que cualquier humano puede desear: buen físico, inteligencia, buena educación, recursos económicos y una clara tendencia a transgredir las normas sociales. Todo un modelo. Si nos adentramos un poco en su significación poética, en su proyección simbólica, encontramos que la identificación es una tarea fácil. Es evidente y comprensible que este prototipo humano se encuentra en edad de necesitar la canalización de una energía erótica bastante acentuada; no se trata de un ejemplar pusilánime, desganado ni psicológicamente deteriorado. Su deseo de libertad es propio de quien se mueve en un círculo opresivo y muy estricto en cuanto a normas sociales, ya que Cambizio es todo menos un salvaje a lo Rousseau, no es un ejemplar criado en la montaña sin ataduras ni normas; su sentido de la libertad viene de su inteligencia y sus conocimientos. Se observa entre otros aspectos de su carácter una tendencia a lo extraordinario, lo misterioso, lo fantástico. Este perfil es muy significativo, ya que tanto esta aventura como todas las que conforman su saga se encuentran rodeadas de hechos poco comunes y corrientes entre los mortales de a pie. ¿o no? Este aspecto es importante para su desarrollo posterior.

Pasemos a analizar el mundo que rodea a Cambizio. Depende de su tío Dondeno di San Giacomo. Primer inconveniente. Es su heredero pero de momento tan solo ejerce como su «esclavo» (dependiente); Dondeno representa la figura paterna, los lazos familiares, las normas que debemos aceptar para mantener el estatus y poder alcanzar el futuro que hemos elegido, o que le han impuesto. La figura de este «pater» no es violenta ni opresiva, más bien se trata de una figura empujada por las normas y las obligaciones filiales; se le nota en exceso que no está preparado para lidiar con jóvenes y sus excentricidades. Como prototipo solo es un puente entre los poderosos y el descarriado de su sobrino. Por tanto representa el vínculo familiar apagado y melifluo, siempre quejoso pero nunca solidario. Un fardo poco deseable porque no genera conflicto fuerte ni alianzas progresivas.

El otro personaje del círculo familiar de Cambizio es el abate Fiacro. Este personaje es el preceptor de nuestro héroe. En otro texto se le apellida D'Arcangeli. Su función es sembrar la confusión; el sí pero no, la ambigüedad más descarada. Defiende a su pupilo y se identifica con sus ideas, para eso nacen de sus enseñanzas, pero no quiere aventurarse con él. Imagen perfecta del docente no comprometido, o demasiado comprometido. Su

imagen contiene continuos reflejos demoníacos. Esta definición en uno de sus diálogos es muy descriptiva: «... soy abate y soy italiano, dantesco, maquiavélico y humanista por constitución. Tú eres mi discípulo, y los dos podemos pasearnos tranquilamente por el Apocalipsis sin temblar, concatenando textos y consultando diccionarios» Toda un retrato de su carácter de reptil perverso. La psiquis de Cambizio tiene mucho de este personaje. No está claro quién es apéndice de quien pero se «apendizan» mucho.

Vayamos ahora con el mundo de la nobleza a la que se encuentra sujeto por designio. La condesa Avedelma Barba de Siena, es una bella heroína intrigante y vieja conocida de otros textos, *Pantaéllica* el más significativo. Esta bella mujer representa el perfecto femenino conservador, elegante, sensual y manipulador. Acata y se prodiga en las normas sociales, pero vive con la máscara metida en el corsé.

En esta ocasión Nieva ha dado un giro magistral a la historia y fusiona los delirios sexuales y transgresores de Cambizio materializándolos en la figura de Avedelma con la que termina la historia en perfecta armonía contranatura. ¡Casi nada! Esto si que tiene proyección simbólica y subtexto con cola real. Resulta que otro de los personajes, La Sombra, (la de las tinieblas de Egipto) se trasmuta en Avedelma para ofrecerse como maliciosa intrigante y aliada de Cambicio en una interminable relación de secreto y placer. Así hasta el final de su existencia. Desde luego para el pensamiento libertario no podría encontrarse un final mejor. Larga vida a la poesía. Estas ideas son novedad absoluta en este libreto, siguiendo la lógica trayectoria de su autor.

Otro de los personajes importantes es la princesa Rosa de Espadas. Esta malvada mujer no solo defiende las máximas del poder y se declara garante de la pureza del comportamiento de los de su clase como católicos, monárquicos y explotadores sino que lo explicita de manera plástica rodeándose de una mascota que, convenientemente sujeta, se materializa en la figura de una araña gigante que responde por el patronímico de Pamela. Y si esto no la significa suficientemente cuenta con un ayuda de cámara, un mono adiestrado, Medoro, que sirve bebidas y pasteles, y que no se come ninguno porque sabe que están envenenados para los golosos de su género (pero que a escondidas no deja de comerse uno) y que gira sobre si mismo en una danza extraña que asombra a quien lo observa; y para completar sus habilidades ¡maravilla! pinta paisajes mientras su dueña departe con sus contertulios en sus ágapes campestres.

Todo son emblemas de la extravagancia y el aburrimiento de una clase social en decadencia pero con suficiente poder como para aplastar a sus enemigos. Aquilatan la pintura de la nobleza en el poder tres ganapanes, Agila, Lunario y Pertinax, cuyas principales aficiones son: zurcir un calcetín porque está de moda y es muy elegante, lucir un abrigo de plumas de águila que resulta tan incomodo como caro, y llevar la corbata desanudada y un calcetín caído como signo del extremo sacrificio a la moda. Este terceto de currutacos son el exponente satírico masculino de la clase representada. En este mundo de hipocresía, estupidez y aburrimiento es bien fácil llegar a rebelarse y mucho más si nos conduce la provocación de una sombra (conciencia) que viene de la mano de un regalo de procedencia oscura y perversa. No aparece el cardenal Illuminati, pero está presente en lo que provoca el regalo que le hace a Cambizio, un frasco conteniendo parte de las sagradas «tinieblas de Egipto». Todo un símbolo de perversión, lujuria y misterio. La iglesia católica queda bien patente con su mecanismo de crear pecado y castigo. Este tema lo conoce de cerca Nieva y le saca todo el jugo que era de esperar. Así que Cambizio se mueve en este mundo maravilloso e insoportable de codicia, represión, avaricia, erotismo y estupidez. Todos son temas de alto relieve expositivo. Con conocimiento de la saga cambiciana se observa multitud de ejemplos, escenas, personajes e imágenes en un lenguaje poético pleno de metáforas, alegorías y símbolos.

La tercera pregunta guarda relación con las similitudes de esta historia con las otras acaecidas al protagonista. Dos aspectos son recurrentes: el erotismo o más bien el sexo y el devenir imparable hacia la trasgresión. Una constante provocación de la que nuestro héroe consigue salir, casi siempre, indemne.

La cuestión enunciada es la verdaderamente comprometida y la que me acercará o no al autor. Nuestros sueños, deseos e ideas se encuentran por encima de nosotros mismos. Si teniendo esos sueños e ideas no correspondemos a su impulso, consciente o no, estaremos perdidos en la vida que nos ha tocado transitar. Por tanto mi espíritu libertario que en tantas ocasiones me ha jugado buenas y malas pasadas no puede dejar de ser el dictador de mis emociones, sensaciones e ideas. Opto por comunicar ese mensaje de rebeldía y compromiso con nuestras creencias, aunque estas sean incipientes y todavía poco integradas a nuestra naturaleza, porque debemos confiar en que la intuición (el sexto sentido) no nos engañará nunca.

Por último toca lo esencial a la hora de enfrentarse con un trabajo artístico: focalizar las imágenes primigenias que nos conducen progresivamente en el proceso de creación a la obtención del resultado final en contraste y dialogo permanente con nuestros colaboradores y artistas.

Desde luego el contexto en el que Nieva sitúa su propuesta no es ni siquiera discutible, despojarlo de esa distancia sería romper inútilmente las reglas del juego; pero en esta ocasión el autor sitúa la acción en una imaginaria corte mediterránea, italiana, a finales del siglo XVIII. Hay que reseñar que en las historias de la tetralogía *Misterio y Festival* la acción sucede a mediados del siglo XIX, en pleno romanticismo; pero que sin embargo todas sus apariciones anteriores, incluidas las novelas, suceden siempre en las postrimerías del siglo XVIII.

Este cambio de temporalidad en el mundo de Cambicio conduce a una reflexión. El autor considera que esta aventura lírica de Cambicio debe suceder en el siglo XVIII; desde la perspectiva musical, en la época de Mozart, Haydn, Cimarosa o Boccherini. La otra opción se situaría entre Bellini, Donizetti o Verdi. ¿Sería esta cuestión determinante para tomar una decisión de esta envergadura? Claro que no. Los elementos temáticos pueden tener la misma relevancia en una u otra época. Las diferencias de pensamiento entre la ilustración, prerevolución o postrevolución, romanticismo, II Imperio y lo que conlleva como principios de la era industrial, son notables y a la postre se traducen en modas y comportamientos ligeramente diferentes, pero la esencia del mensaje de la obra (trasgresión, fuerza incontenible del mundo erótico, esfuerzo e imposiciones de la clase dominante por permanecer en el poder) son realidades que no han cambiado ni siquiera en el tiempo en que vivimos. Desde mi posición particular, que en definitiva es la que importa, puesto que voy a ser el responsable del resultado final del proyecto escénico, me interesa más situarla en la época propuesta por el autor por los motivos que expongo: despierta en mi mucho interés contrastar las ideas y principios de la ilustración y el pensamiento racionalista con el mundo conservador y retardatario de una clase, la nobleza, muy próxima a lo pasional, lo instintivo e irracional. El resultado plantea una paradoja. Cambicio, Fiacro y su tío Dondeno representan, con distintas intensidades y compromiso, el terreno de la razón y el progreso. Por el contrario la princesa Rosa de Espadas, la condesa Avedelma y los cortesanos que las acompañan, se alzan como la oposición conservadora, venal, irracional e instintiva. Cambicio logrará el triunfo doblegándose a las fuerzas

conservadoras pero manteniendo sus principios progresistas y lo que es más importante, practicándolos. Esta aberración, hipocresía mayestática, paradoja insoportable, es la que predica el texto ¿estamos preparados para asumir este mensaje? Es un riesgo y una batalla con la que me alinee junto a Nieva.

Las sociedades generan normas que, pensadas a favor de la convivencia y el orden, castran la naturaleza y libertad de los individuos. Las personas se ven obligadas a generar mecanismos alternativos que les permitan defender y practicar su libertad personal de manera discreta, es decir secreta, de eso algunos grupos sociales y personas sabemos lo suficiente. Cambizio, en definitiva, viene a ser el bello pasivo que de manera inconsciente, pero querida, sucumbe al objetivo triunfante de Avedelma, en secreta connivencia con el depravado cardenal Illuminati, que no es otro que el de integrarse al poder para minarlo, a la vez que disfrutarlo con hipócrita desfachatez. Rarefacción del espíritu para nada ejemplar, pero muy posible en el mundo que nos ha tocado vivir. La moraleja se sustituye por esta malévola insinuación.

¿Cómo sería la estética espacial de este hipotético espectáculo? Visualizo un espacio con materiales nobles: bronce, roble, mármol, terciopelo de un verde denso y oscuro. Siluetas de marquetería relacionadas con ventanales, vidrieras, árboles, edificios, cúpulas, espadañas. El autor sugiere animación cinematográfica proyectada en pantalla gigante. Yo preferiría un foro de retroproyección para crear espacios con atmósferas provocadas por la iluminación que se mezclaran con las proyecciones pero sin ánimo de competir con la proyección realista, sino procurando ambientes e imágenes que sugieran misterio e indefinición. El personaje de la sombra, tan importante en el contenido de la obra, lo visualizo como un espectral andrógino que sin pudor muestra sus atributos, pero que permanece siempre en un estado visual de indefinición y oscuridad; enigmático y provocador. La música de Boccherini combinada con alguna partitura lírica más antigua como la *Prosperina rapita* de Francesco Sacratí, o incluso algún madrigal de Monteverdi es una solución posible. No obstante preferiría la colaboración de un compositor/ra desprejuiciado que fuese capaz de recrear el lenguaje clásico sin empalago ni taquicardias. El espacio sonoro partiría de estas premisas mezclando sonidos animales, de la naturaleza y de las máquinas primeras de los científicos de la ilustración. De hecho Cambizio y el abate Fiacro serían los que practicando la ciencia y la técnica de la época se ven atrapados por la

intolerancia de los inmovilistas. Una parábola cercana a la contenida en *La flauta mágica* de Mozart.

Hasta aquí estas reflexiones, rápidas y un tanto disparatadas, en torno a la posibilidad de establecer parámetros ante una posible puesta en escena del libreto que aquí se presenta: *Toque de tinieblas*, una ópera hermética de Francisco Nieva.



PROLOGAL

Pere Gimferrer



Por más de una razón —una de ellas, de profunda significación, viene en el frontispicio— me siento muy vinculado a *Toque de tinieblas*. Obra a su vez heredera de aquel *Viaje a Pantaélica* que prologué y edité hace más de diez años. Ni entonces ni hoy la proximidad, en materia relativa a la obra de Nieva, empaña, en mi sentir, lo objetivo de la percepción; pasa por ella como la luz por el cristal indemne. Me es, así, enteramente lícito manifestar que veo en *Toque de tinieblas* a un tiempo el más alquitarado y decantado poso último que la venencia de Nieva nos ha dado de su escritura dramática y, por eso mismo, en varios aspectos una de las cúspides de tal escritura; en la zona que le es propia. Como el neblí de Góngora evocado por Cernuda en un poema de homenaje al cordobés, llega a regiones a las que nadie más llega, como llegan a ellas, en la segunda «soledad», «los raudos torbellinos de Noruega»; desde esta alteza empírea, puede reír, no como el «demonio arisco» que evoca Cernuda, sino como un demonio que nos es intrínseco. Así en el viejo decir de Heráclito: «tu carácter es demonio para el hombre», que Nietzsche quiso traducir racionalmente por «el carácter es el destino».

Lo que aquí primero llama la atención es, por una parte, lo libérrimo de la inventiva, tan desasida como en la poesía más extrema y autorreferencial de cuanto no sea requerimiento de la propia necesidad de expansión de un universo autónomo, y, por otra parte, la desazonante y aguijadora capacidad de expresión de esta distribución de renglones a la que en rigor no cabe llamar ni verso libre ni prosa indebida: nace, más bien, de una especie de descomposición prismática de lo que acaso fue en su día un esqueleto o armazón de prosa, pero que ahora procede por tientos (que no a tientas), en el sentido preciso que esta palabra tenía en la mú-

sica del siglo XVIII, época en que transcurre la acción del libreto, que tanto podemos imaginar musicado por Mozart como por Stravinsky.

La peripecia en sí, y sus quiebros dramáticos, es a la vez de fantasmagoría alucinada y de ópera bufa, a medio camino entre el Goldoni de *Il mondo della luna*, el Da Ponte de *Don Giovanni* y el Cocteau de *Oedipus rex*, pero yendo más allá de todos ellos en varios sentidos, desde el tañido inconfundible del lenguaje (Nieva es posiblemente quien escribe hoy, al menos en teatro, mejor castellano, y más seductor) hasta la capacidad visionaria en escenografía y luminotecnia, incluso por ordenador. La obra es, naturalmente, una sátira, pero también una conmovida reflexión moral sobre los años de aprendizaje (no precisamente de Wilhem Meister, desde luego) y, mayormente, un estallido de fantasía, como aquel rubeniano «fracaso de cristales»: al igual que Rubén, Nieva sabe ser «muy siglo diez y ocho y muy antiguo, y muy moderno: audaz, cosmopolita», lema que tantos hemos sentido como propio y que tan raras veces es dable alcanzar, pese a que aquí aparece casi como un previo dato espontáneo, anterior incluso a la escritura material del texto.

Mi amigo Joan Brossa solía decir: «Me gusta tanto el teatro que nunca voy al teatro». No sé si llegará un día en que podamos ir al teatro a ver, con o sin música, una representación de *Toque de tinieblas*; pero leerla es ya, no digo ir al teatro, sino incluso más que ir al teatro las más de las veces; aquí, verdaderamente y en serio (y con qué humor, al propio tiempo) tenemos teatro. Con la libertad que para el teatro quisieron tantos, desde Artaud hasta Ionesco. Se diría que leemos en clave de aparente delirio carnavalesco (también en el sentido que este adjetivo tenía para Bajtin) al Stendhal de *Crónicas italianas* o de *La cartuja de Parma* o que vemos en cine *El ángel exterminador* de Buñuel o bien *Os canibais* de Manoel de Oliveira, o que cobran vida unas figuras en parte pintadas por Arcimboldo, en parte por De Chirico y en parte por Balthus. Lo que en nosotros queda es, al cabo, la palabra irrestañable y el movimiento escénico incontenible e inconfundible de Francisco Nieva en la mayor plenitud de su arte supremo.

Barcelona, 26-IX-2005



TOQUE DE TINIEBLAS

UNA ÓPERA HERMÉTICA

Libretto

de Francisco Nieva



A Kuka,
sobre un cojín de terciopelo rojo.

REPARTO — PERSONAJES, POR CUERDAS:

LA CONDESA AVEDELMA BARBA DE SIENA (*Soprano*)

LA PRINCESA ROSA DE ESPADAS (*Contralto*)

LA SOMBRA (*Igualmente interpretada por la primera*)

CAMBIZIO DI SAN GIACOMO (*Tenor*)

DONDENO DI SAN GIACOMO (*Bajo*)

EL ABATE FIACRO (*Barítono*)

AGILA

LUNARIO

PERTINAX

(*Tenorinos*)

MEDORO, *el mono sabio*

(*Niño-actor, convenientemente adiestrado*)

PAMELA, *la araña gigante*

(*Artilugio cibernético, con mando a distancia*)

En la mítica ciudad de Pantaélica.



NOTA PREVIA



Es cosa en extremo rara y gratuita escribir «porque sí» libretos de ópera, como el que escribe un poema épico o cualquier otro género de poesía; pues los tales libretos son el género más espurio —por dependiente otros factores complementarios— que pudiéramos encontrar como medio de expresión autónoma, ya sea dramática o poética, y que tan sólo cobraría su auténtico valor formal, enfatizado por la música y la representación.

Pues por eso mismo, exactamente: Por ser una zona apartada y recóndita, que nadie frecuenta, sino por accidente en la carrera de las letras o de la invención lírica. El programa de nuestro viejo «postismo» — luego, reconocido como posmodernidad— englobaba el reciclaje de antiguos materiales, el pastiche, la parodia, el arte por el arte... El «capriccio», frente a toda tiranía pragmática. Era aquel un modo de desmarcarse del formulismo convencional de las artes, y también —¿por qué no?— una forma de practicar un cierto dandismo, en esta república tan democráticamente uniforme. A esto le llamábamos hacer «rinconismo», y obrábamos como diletantes despreocupados y sin ninguna intención de competir con los géneros y las corrientes oficiales o habituales. Este selectivo rincón —desde el que ahora escribo— tiene para mí el perfume de un archivo secreto y algo polvoriento de olvido y desdén, pero en extremo sugerente. Perfumes olvidados, perfumes escondidos... Así, puede deducirse también que este trabajo —y en último término— sólo ha tenido para mí un valor completamente subjetivo, el valor de servirme como íntimo recreo en un mundo que amo y conozco. Por esto mismo lo dedico a unos buenos y grandes amigos, dispuestos a leerlo todo en la misma disposición que yo mismo.

Mi afición al teatro escrito la despertaron en edad temprana los libretos de Wagner, que heredé de mi abuelo y, después, he vivido con intensidad profesional muchos oficios y menesteres del teatro, el de li-

bretista igualmente. Pero no hay oficio o labor, por secundarios o mercenarios que nos parezcan, que no requiera su punto de perfección. Pensemos en la propia letra, sobre la que transcurren los dramas de Monteverdi, en sus encantadores libretos, con épicos y exaltados versos del Tasso, o a la manera del Ariosto; pensemos igualmente en los libretos de Metastasio, modelo de pulcritud y belleza poética, que se hacían entender como un pregón. Un pregón victorioso o doliente o una gran confianza musical.

La lectura de aquellos textos nos fuerza a aceptar que siempre es deseable en la ópera una base verbal con plena entidad literaria y conceptual. No tenemos más que remitirnos a las que, contemporáneamente, sirvieron a Strauss, a Debussy, a Schoenberg... El famoso «Pelleas» de «Claude de France», sobre un texto de Maeterlinck, los poemas dramáticos de Hoffmannsthal, musicados por Richard Strauss... ¿Y qué no diría yo de la sorprendente «Lulu» de Wedekind y Berg? Por lo cual, nada más tengo que añadir como «justificación racional» del presente trabajo.

En cuanto a su texto y «aparente» versificación, el sistema es libérrimo y consiste en poner cesuras de ritmo —a veces caprichosas— a la misma prosa, sin rima ni metro fijo y determinado

F. N.



SINOPSIS



■ ESTAMPA PRIMERA

El joven y rico heredero, Cambizio di San Giacomo, es duramente criticado por sus amigos del «gran mundo», a causa de su aparente misantropía y retraimiento, actitud que se considera en extremo vejatoria para tan respetable círculo. De todo ello dan cuenta a su anciano tío, Dondeno, la princesa Rosa de Espadas — una vieja arpía— y su ahijada la condesa Barba de Siena (Avedelma) —que es refinadamente mala, y muy celosa de Cambizio— con lo que el anciano se lleva un gran disgusto.

■ ESTAMPA SEGUNDA

El hecho es que Cambizio había recibido de manos del cardenal Illuminati —que lo distingue con un extremado y sospechoso afecto— una santa reliquia de lo más extraño. Un botellín lacrado, que conservaba una reducida porción de las sagradas «tinieblas de Egipto», con las que Moisés intimidó al poder del Faraón. Cambizio, desconfiando del cardenal, a quien juzga un enamorado tortuoso y perverso, supuso de inmediato que éste procuraba su perdición al entregarle aquel objeto tan enigmático.

De todo termina dando cuenta confidencial a su preceptor, el abate Fiacro, y relata cómo, una noche, dicho botellín se rompió y dejó escapar una sombra, a la que consiguió atrapar y encerrar en un viejo baúl. Sus relaciones furtivas con la Sombra, han sido la causa de su cambio de vida y de comportamiento social. Dicha Sombra le está descubriendo conocimientos y placeres insospechados. El abate se espanta ante semejantes declaraciones.

■ ESTAMPA TERCERA

Durante una representación de ópera, en el palco de la Princesa, siempre acompañada de su querida Avedelma —supuestamente encaprichada de Cambizio— se le critica con encarnizamiento, en conversación que comparten con sus muy distinguidos amigos, Agila, Pertinax y Lunario, redomados esnobs. Se tiene constancia que Cambizio y su Sombra están asistiendo a la ópera, aunque ocultos

en un palco proscenio con celosía. Gran motivo de escándalo. Todos terminan sospechando lo que no deja de ser cierto: que recibe franquicias, consignas, enseñanzas y conocimientos prohibidos, muy contrarios al sistema político-religioso que impera en el país. Este cónclave de acusadores, es de súbito dispersado por el voraz incendio del teatro.

■ ESTAMPA CUARTA

Dondeno di San Giacomo, puntualmente enterado y bastante afligido de lo que ocurre con su sobrino, le hace mil reproches al respecto, ante el viejo baúl, en el que se oculta la Sombra sediciosa y conspiradora. Cambizio se propone escapar con ella hacia el desierto, huir de la fatídica ciudad y de sus poderosas cuanto peligrosas amistades. Está a punto de enloquecer y sufre de alucinaciones. Irrumpe el abate Fiacro para anunciar que su pupilo ha sido denunciado y la guardia se acerca para prenderle. Cambizio se despide patéticamente de su Sombra. Es detenido y, posteriormente, vemos cómo aquella, en forma de humo negro, escapa del baúl para seguirle.

■ ESTAMPA QUINTA

Cambizio ha sido condenado a retractarse públicamente de su comercio con el enemigo, pero arrostra heroicamente la tortura, obligado a permanecer en un cepo hasta su extrema consunción, si no claudicase al final. Y allí le visitan en su cadalso, hipócritamente compasivos, sus linajudos y elegantes amigos de otro tiempo. Celebran una elegante fiesta o merienda campestre, «para acompañarlo». Allí están todos, además de Dondeno y el abate Fiacro, que se muestran muy consternados. Cae la noche y, uno a uno, se van despidiendo y dejándolo solo. Cambizio se entrega a las más tristes reflexiones.

Pero la Sombra viene a rescatarlo de su ingenuo heroísmo con la más falaz de las soluciones: le permite y ordena que se retracte en falso y utilice cuanto ha aprendido a su lado para vencer a sus enemigos, y de este modo, su semilla de milenaria inteligencia y astucia no se perderá. Ello representa, pues, el conocimiento y la inteligencia prostituidos y al servicio de la ambición y el poder.

Cambizio acepta su fatal destino y es mágicamente liberado del cepo. Ahora es libre, pero «es peor» y efectivamente más peligroso para aquella sociedad, y aún para otras. La Sombra se descubre en todo su esplendor, revestida de la belleza mundana de Avedelma, con la que Cambizio se habrá de casar, adueñarse de su fortuna y de sus títulos, e investido de Conde Barba, triunfar en el mundo. Cambizio termina por agradecer al perverso y enamorado cardenal regalo tan magnífico, que, empero, nunca se podrá considerar un «regalo divino»; y así, viene a celebrar su condenación, haciendo con ella el amor por última vez, «para siempre». Eh aquí la «in-moraleja» de este cuento hermético.

ESTAMPA PRIMERA

(Música: Vemos desarrollarse una abullonada y agresiva tormenta que, luego, se transforma en un salón, tan oscuro como lujoso e impresionante de severidad. LA PRINCESA «ROSA DE ESPADAS», sentada en un amplio sofá, parecido a un trono litúrgico; «AVEDELMA» a sus pies en una banqueta. «DONDENO DI SAN GIACOMO», frente a ellas, instalado en un cómodo sillón. Están tomando un refrigerio en tazas, que sirve un inquietante mono, con cofia, que suscita las explícitas reservas en DONDENO. Cuadro en acción, durante un lapso.)

AVEDELMA.—

No recele usted de Medoro,
que es un simio muy singular
y demuestra muchas aptitudes
que son la honra de su especie.
Nos sirve de azafata
y es hasta pintor de caballete.

DONDENO.—

¡Cómo!
¡Un mono pintor!
Y ¿qué pinta?

AVEDELMA.—

Borriones enigmáticos,
que intrigan mucho
en la Academia.
¿No es asombroso?

DONDENO.—

Sí lo es.
¿Y no se come

ni un solo confite
de los que ofrece
en las recepciones?

AVEDELMA.–

De ningún modo.
Porque, para él,
estas pastas
están envenenadas
con un polvo especial,
que sólo daña
su organismo.

DONDENO.–

¿Envenenadas para él
y para nadie más?

(Deja la pasta, a la que le iba a echar el diente.)

Me solivianta un poco
este detalle.

Avedelma.

No se inquiete por ello,
señor Dondeno.

Nadie, sino Medoro,
corre ese peligro.

La ciencia discrimina
mucho en venenos
y existen venenos
de muchas clases,
venenos para todos.

DONDENO.–

También
venenos para monos.

AVEDELMA.–

Exactamente.

Y no se cuide
del gentil Medoro,
que es tan correcto
y disciplinado

como un cadete.
Un bello ejemplo
para la servidumbre. (...)

Continúa con tu alegato, madrina.

LA PRINCESA.–

Pues, como iba diciendo...
En esta sociedad de Pantaélica,
la mirada es un bello lenguaje
infinitamente más expresivo
y capaz que el del abanico.
Siempre mostré mi predilección
por las lenguas mudas.

DONDENO.–

De eso cabe poca duda, princesa.
Pero, con todo,
no se puede decir con la mirada
«vivo en la Avenida de los Sauces,
número treinta y seis,
y recibo los viernes».

LA PRINCESA.–

También esto es posible,
mi buen Dondeno.
Yo he recitado eventualmente,
para mis invitados más íntimos,
largos versos de Metastasio
con la mirada.

AVEDELMA.–

Mi querida madrina domina
esa oratoria como nadie,
y yo bien quisiera aprender.
Estudiar lenguas mudas
es muy elegante.
Mírela fijamente, señor Dondeno
¿Qué quiere decir?

DONDENO.–

¡Ah, condesa!
No sé qué pensar.

Yo soy un palurdo
y nunca he sabido leer
en los ojos de las princesas.
Más bien, en los ojos
de las ovejas,
que son más simplonas
y más directas.

(Inquieto, porque MEDORO ha venido a plantarse frente él y levanta un dedo amonestador.)

¿Por qué me mira
tanto este mono?
¿Es que tengo yo
monos en la cara?

AVEDELMA.—

No se cuide usted de Medoro,
ni de su lengua particular..
Lo que mi buena madrina
está diciendo con sus ojos
—y para mí lo dice bien claro—
es que su sobrino, Cambizio,
se ha vuelto misántropo
y reniega de nuestra sociedad,
en la que tanto abundan
los curas y las damas.
Ha comenzado a llevar
una vida muy retirada,
y abandona a tantos amigos
como él ha sabido ganarse
en este círculo tan cerrado.

LA PRINCESA.—

En todo ha sabido superar
lo modesto de su nacimiento.

DONDENO.—

Con todos mis respetos, princesa;
si me permite, no tan modesto.
Nosotros somos descendientes

de un infusorio de Calatrava
y de una señora, que le puso
las peras a cuarto al rey de Navarra.

(MEDORO, le hace una inclinación de cabeza y se aparta, lo cual satisface mucho a DONDENO, que respira aliviado y hasta le devuelve el saludo.)

LA PRINCESA.—

El caso es que esos amigos
y, entre ellos, mi querida Avedelma,
lo echan de menos.
Y esto es lo grave,
porque sólo se halla a dos palmos
de ser criticado y mirado con desdén,
por curas y damas confabulados.
Le acecha una gran amenaza,
o le amenaza una gran acechanza,
como quiera entenderse.
No le valdrá de mucho ser tan rico.
El desdén de nuestro mundo, mata.

(Mudos rayos amenazantes zigzaguean en el fondo oscuro de la sala. Y MEDORO, con una taza en la mano, se pone a dar vueltas, lentamente, sobre sí mismo. DONDENO se halla en extremo afectado por la advertencia y muy intrigado por las vueltas del mono.)

¡Ah, señoras,
qué honor tan comprometido!
¿Que la joven condesa
Avedelma Barba de Siena
echa de menos a mi sobrino?
Le he de amonestar muy de firme.

(Por MEDORO.)

¿También lo echa de menos
la servidumbre?
¿Qué es lo que afirma o niega

con tantos giros?

LA PRINCESA.—

Pues afirma, con la contumacia
de un berbiquí, que así lo haga.
No hay mejor disciplina
para un joven de la alta sociedad,
que obligarle a besar la mano
de una bella condesa que suspira por él.

(Hablando.)

¡Detente, Medoro!

(MEDORO se detiene, va a dejar la taza y luego toma una bandeja con pasteles, que mantiene muy serio y circunspecto. DONDENO se ha levantado, conmovido en extremo.)

DONDENO.—

¡Suspira!
¡Ah, señoras mías!
Ni un dardo,
que me fuera directo a la espalda,
me hubiera hecho tanta mella.
Y hay venenos de muchas clases,
existen venenos para todo.
¡Ah, qué negra preocupación!
Es cierto que lo encuentro
muy distraído y como fuera
de su ser natural.
Hace cosas extravagantes.

AVEDELMA.—

¿Como cuáles?

DONDENO.—

Se niega a bostezar.
¿Por qué no bostezas?
le pregunto yo,
y él responde:
«No tengo motivos

para bostezar»
¿No les dice a ustedes
nada este detalle?

LA PRINCESA.—

Un joven que no bosteza
en nuestra sociedad
puede estar enfermo,
aquejado de singularidad.
Eso puede ser grave, gravísimo.
Aún pudiéramos tratar de salvarlo.

DONDENO.—

¡Salvémosle, salvémosle!
¡Pobre sobrino! Para eso están
los curas y las damas.

(AVEDELMA *se levanta, precipitada y nerviosa, juntando sus manos.*)

AVEDELMA.—

Nadie más dispuesta que yo.
Pero si no aparece en pocos días,
mi padre, el conde Barba,
me obligará a salvar
a otro individuo más de su gusto
y de mi condición,
cosa que me impele a llorar
detenidamente por los rincones.

DONDENO.—

¡Detenidamente! ¡Piedad,
señoras mías!
¿Que tanto peligra
su privilegiada situación?
¿Que pudiera estar afectado
de singularidad?
¿Que la joven condesa
Barba de Siena,
pudiera llorar
detenidamente por los rincones,
echándole en falta?

(MEDORO, con mucho descaro, se come un pastel de la bandeja, lo que acaba de turbar extremadamente a DONDENO.)

Me retiro soberanamente abatido,
necesitado de un baño de pies.
Señoras mías,
no sé cómo podré
llegar a casa, bajo el fardo
de tan deplorable pesadumbre,
o bien bajo la pesadumbre
de tan deplorable fardo,
como quiera entenderse.
Me amenaza un mareo.
Veo girar el mundo
a una velocidad de vértigo.
He visto a Medoro
comerse un pastel
de esa bandeja.
Veneno para monos.
¡Tarde funesta!

LA PRINCESA.—

Recupérese, mi buen Dondeno,
no se aflija ni un punto por Medoro
—él sabe lo que hace—
y vuelva después
de habérselas cantado,
a ese atractivo botarate,
para que no muera gastado
y esquelético,
falto de alimento social
y religioso.

AVEDELMA.—

Y que le eche de comer
al canario dorado que le regalé,
¡Lástima de canario,
al arbitrio de un hombre
tan singular y tan cruel!

(Se arroja, pensativa y doliente, en el amplio sofá. La princesa, como una vieja esfinge, no se ha movido de su lugar.)

DONDENO.—

No lo olvidaré.
Muy servidor de ustedes,
dolorosamente tocado,
regreso a mis cuarteles.

(DONDENO hace una reverencia, se vuelve y sale, mostrando como un dardo con plumas clavado en la espalda. AVEDELMA se levanta sonriente de su fingida postración.)

LA PRINCESA.—

Como ves, mi querida Avedelma,
ese dardo lo lleva bien
clavado en la espalda.
Nada mejor
que una buena indirecta
dicha a su tiempo.

AVEDELMA.—

Mi querida madrina
¿Crees que volverá
ese presumido?

LA PRINCESA.—

Tenlo por seguro.
Y, si vuelve,
ya daremos buena cuenta de él
los curas y las damas.

(Se levanta y hace salir debajo del sofá una araña enorme, una descomunal araña atigrada, sujeta por una cadena, cuyo extremo siempre había mantenido en la mano. MEDORO la saluda con alborozo, como a una buena compañera.)

¡Vamos, Pamela!
¡Sígueme, Medoro!
Tú también, Avedelma.

Hay que resolver
otros contenciosos,
en esta defectuosa sociedad.

(Vuelven a producirse rayos zigzagueantes al fondo de la sala, y el grupo sale formando un pintoresco y absurdo cortejo, a paso de gavota. Oscuro.)

ESTAMPA SEGUNDA

(La tormenta se reanuda y luego se transforma en una alta y palaciega ventana desde el interior. Debajo de la ventana, vemos a CAMBIZIO muy abatido y sentado sobre un antiguo baúl. Sillas y mesa a un extremo y, sobre esta, un candelero con su vela. Entra por un extremo el abate FIACRO, su preceptor, que pasea preocupado, las manos a la espalda.)

FIACRO.—

¿De qué te ha valido
tener un tío con tanto dinero
y tantas ganas de gastarlo
en la educación de su sobrino?
¿De qué te ha valido
situarte en esta corte con la solidez
de un monumento público?
¿De qué te ha valido
que te presentaran
a la princesa Rosa de Espadas,
que ha tenido relaciones íntimas
con tres cardenales,
hermanos de madre,
y eso es lo que más la acredita?
¿De qué te ha valido que su ahijada,
la condesa Barba de Siena,
llore detenidamente por los rincones,
echándote en falta?
¿Qué echas tú de menos en esta corte,
tan llena de curas y damas?
Considera que vives

en un palacio perteneciente
a la curia romana pantaelicense.
No difames a tu casero,
que es Cristo en la tierra.

CAMBIZIO.-

Esa ha sido mi mayor desgracia.
Esta vida de curas y de damas,
bajo la protección, o secuestro,
de tres empalagosos cardenales,
hermanos de madre los tres
y antiguos amantes
de tan fatídica princesa,
monseñores Tornabuoni,
Millenari e Illuminati.

FIACRO.-

¿Y en qué te deshonra llevar
una vida regia,
en esta incubadora cardenalicia?
Eres su invitado más venturoso.
Los tienes seducidos,
los tienes admirados.
Tu encanto y tu apostura...

CAMBIZIO.-

Y la buena suma de bienes
que puedo heredar...
Pero a eso mismo voy:
Es una vida demasiado
ceremoniosa y empaquetada.
Y no es siempre un plato de gusto
salir de uno de sus apartamentos
y encontrarse, así, de repente,
con un cardenal que nos alargó
su anillo, para que lo besemos
y dejemos, después,
que nos haga una caricia
con su mano blanda.

FIACRO.-

Manos blandas, no ofenden.

CAMBIZIO.–

Pero desagradan.
Ellos son tres. En total,
son seis manos blandas,
las que me acarician,
especialmente
las del Illuminati.
A los tres les encanta
que yo trate con la princesa
Rosa de Espadas, que es una arpía,
que enamore a Avedelma Barba,
que es tan refinadamente mala;
que sean mis amigos Pertinax,
Agila y Lunario, los tres primos
y sobrinos de curas, pero mundanos
y desenfundados. Lo diabólico
les seduce, les atrae con toda su alma.
Y esta ha sido mi perdición.
Al cardenal Illuminati,
que tanto me prefiere y corteja,
poco le falta ya
para pedir mi mano.
Estoy aterrado.

FIACRO.–

Me dejas yerto.
¡Ah, qué misterios
los de la curia! Supongo
que sabrás ocultarlo.
Pero, si este es el motivo
de tu encierro y tu misantropía
¿me quieres referir en privado
cómo se ha declarado ese bendito?
Se pudiera encontrar un arbitrio
para despedirlo religiosamente
y sin humillarlo.
Sincérate conmigo.

CAMBIZIO.–

Comenzaré por este baúl,

en el que me hallo sentado,
y en el que guardo mi secreto,
celosamente,
desde hace ya muchas semanas
de dudas y tormentos.

FIACRO.–

¡Cómo! ¿En ese baúl?

CAMBIZIO.–

Exactamente.
Le encarezco que de nada
se percate mi tío Dondeno,
pero no puedo con tanta confusión.
Alguien de mi mas entera confianza
tiene que saberlo. Acomódese
en aquella silla y escuche.

(Así lo hace el abate FIACRO. CAMBIZIO ocupa la silla frontera.)

Hace casi dos meses,
me encontraba yo
en este mismo sitio, pensando
en un mentiroso poema,
que intentaba ofrecer
a esa bella cariátide
de la alta sociedad,
la condesa Barba,
que tanto me atrae
cuanto me repele.
Un poema tan mentiroso,
es más difícil de escribir
que uno sincero y, así,
se me vino la noche encima
sin sentir.

(Desaparece la ventana y sobreviene una espesa penumbra.)

Me hallaba
en la oscuridad más completa

y me fue preciso
encender una vela.

(Así lo reproduce ante el abate. Los dos quedan iluminados, misteriosamente, por el círculo de luz que produce la vela.)

¿Qué hora sería?
Sin duda, muy tarde.
De repente, escuché sonar
en el silencio de palacio,
unos pasos que se acercaban

(Se escuchan sonar esos pasos. En el negro absoluto del fondo se ve cruzar, muy en pequeño, como suspendida en el aire, la figura del CARDENAL ILLUMINATI, que se detiene a la mitad del camino.)

¿Puede imaginarse quién era?

FIACRO.–

El cardenal Illuminati,
como si lo viera.

CAMBIZIO.–

Ciertamente. Venía
a ofrecerme un regalo,
de lo más inoportuno
que cabe darse.

FIACRO.–

¡Un regalo!
¿Qué regalo era?

CAMBIZIO.–

Una reliquia.
Aquí se dispone de tantas....
Como bien sabe, mi buen abate,
en esa oficinesca sacristía hay
todo un fichero de reliquias.
Tiene donde elegir a gusto.

FIACRO.–

¿Y cómo se manifestó
el purpurado?

(Se desprende la cabeza de la figurilla y viene a ocupar un primer plano. Esta cara mueve los labios, pero es CAMBIZIO quien imita su voz, gangosa y dulce, como la de un papa.)

CAMBIZIO.– *(Hablando)*

Amado hijo en Cristo, bien sé que es tarde, pero es la mejor hora de hacerte una caricia con mi blanda mano y ofrecerte el regalo de una prenda santa, una reliquia que he elegido entre las muchas que celda nuestra sacristía. Entre ellas, la más preciada para mí, es esta botella lacrada, con un buen trozo, cortado a cuchillo, de las sagradas «Tinieblas de Egipto». Las mismas que repartió Moisés, para humillar a Faraón. Aquí te la dejo, después de acariciar esa tersa mejilla con mi mano blanda.

(La cabeza se retrae, hasta incorporarse a la figurita, que sale en sentido contrario. Y también escuchamos sus pasos, en el silencio meditativo de los dos interlocutores. CAMBIZIO se restriega la mejilla, con asco, como si la hubiera acariciado la mano blanda del CARDENAL ILLUMINATI.)

FIACRO.–

¡Es impresionante!
Imitas su tonillo
a la perfección y me parece
que lo he estado viendo.
Pero, en suma ¿qué te dejó?

(CAMBIZIO apaga la vela y, al instante, aparece la ventana, que vuelve a inundar la estancia de luz.)

CAMBIZIO.–

Aquí está.

(Saca una botella oscura, algo cuadrada, con evidente tapón lacrado y una etiqueta. El abate la toma en sus manos con curiosidad.)

FIACRO.–

Botella lacrada,

con una etiqueta:
«Tinieblas de Egipto».
¡Ah, demonio!
Este lacre parece
que ha sido profanado
anteriormente.
¿No habrás sido tú?
¡Cuidado!

CAMBIZIO.–

Ahí esta el quid.
Ya venía así, y esta fue
toda mi preocupación:
que alguna vez
sospechase nadie
que fuese levantado
por mí, furtivamente.
Acusación de las más graves.
Tales fueron de tormentosos
mis pensamientos,
que me pasé todo el día
en claro y sin comer.
Y de nuevo, se me vino
la noche encima. Es evidente
que anochece a diario.

(Bruca transición. Todo se oscurece de nuevo y CAMBIZIO vuelve a encender la vela.)

Esta fue una noche
muy turbulenta.
No podía dormir.
Daba vueltas y más vueltas
en la cama, mirando esta botella
de vez en cuando, con desconfianza.
El cardenal Illuminati
me repele con su mano blanda.
Para no verla más,
terminé por apagar la vela.

(La apaga. Espesa penumbra de nuevo.)

FIACRO.–

¿Por qué has apagado la vela?

CAMBIZIO.–

Para que tenga bien en cuenta
lo duro de mi situación
y lo que aconteció
en aquel momento:
No había pasado
ni un cuarto de hora,
cuando escuché
un alarmante ruido
de cristales rotos.

(Golpe y ruido de cristales rotos, el fondo se ilumina débilmente en rojo.)

FIACRO.–

¡La botella! ¡Santo Dios,
eso es que acabamos de romperla!

CAMBIZIO.–

No, no. Aquí está.
Puede tocarla, la tenemos
al alcance de la mano.
Pero no es la misma,
sino otra falsificada por mí,
con la misma etiqueta
y el mismo tapón.
Aquella se rompió
y, al romperse, dejó escapar
una sombra de Egipto.

FIACRO.–

¡Qué me cuentas!
¡Una sombra,
un jirón de tinieblas...!

(Tomando la botella y tanteándola.)

¿La has falsificado tú?
Pues parece la misma, al tacto.
Falsificación tan perfecta
que ni siquiera
se ha movido del sitio.
Me tienes en ascuas.
¿Qué sucedió entonces,
qué hiciste?

CAMBIZIO.-

En mi confusión
no encontraba la vela,
ni la yesca para encenderla.
Pero estaba seguro que la sombra
escapaba y se iba derecha
a delatarme.

(En el fondo, de un rojo oscuro, se ve a una exagerada oruga negra, que ondula lentamente y avanza.)

Escuche cómo avanza y se arrastra.
Es como un ruidoso terciopelo.
lleno de malas intenciones oscuras.

FIACRO.-

¡Es ella! ¡No puedo creer
lo que me haces ver!
Es cierto que impresiona
muy seriamente.

CAMBIZIO.-

No podía consentir
que escapara.
enía que apresurarme
a detenerla y vencer
toda mi repugnancia.
Tenía que interceptar a tiempo
esa conjura contra mí,
entre curas y damas.
Y, de repente,

me arrojé sobre ella.

(CAMBIZIO se arroja al suelo, como si se tirase al agua, y vuelve la plena luz y la ventana. CAMBIZIO está en el suelo, como abrazándose a sí mismo.)

FIACRO.–

¿Se te escapó?
¿No pudiste atraparla?

(El joven se levanta y señala el baúl.)

CAMBIZIO.–

Ahí la guardo, pero tengo
que ocuparme de ella,
hay que alimentarla:
moscas, grillos, saltamontes...
todo aquello de que se alimenta
una sombra egipcia, que ha escapado
de una botella.
En su encierro,
tiene la vida asegurada
pero, fuera, no.
Así que no tengo tiempo
para nada. Estoy muy turbado.
Me han sucedido cosas
que manchan mi alma,
escrúpulos, congojas,
arrepentimientos... tentaciones...
Me siento al borde de un abismo.

(Se deja caer de nuevo, sentado en el baúl, como lo vimos al principio. FIACRO vuelve a pasear, las manos a la espalda.)

FIACRO.–

Arrepentimientos,
tentaciones,
abismos...
En tus palabras

asoma la sospecha
de algo muy grave,
algo que por lo pronto
no tiene nombre,
pero cuando lo tenga,
nos helará la espalda.

CAMBIZIO.–

Así es, abate.
Me ha seducido,
me ha subyugado,
se ha convertido
en mi vicio secreto.
Ha sido reina y tiene
toda una experiencia de siglos,
una sabiduría que espanta.
Al toque de tinieblas
mi espíritu se lanza
a revolcarse como un potro.
en un prado de negra hierba.
¿Estoy hechizado?
Este ha sido el regalo
del Illuminati,
ese purpurado demonio,
con su mano blanda.

(Oscuro.)

ESTAMPA TRCERA

(Se reanuda brevemente la tormenta, y se resuelve en la sugerencia de un palco en la ópera. Termina el acto y baja el telón entre aplausos. También aplaude la PRINCESA ROSA DE ESPADAS, en compañía de su muy dilecta AVEDELMA. Las dos llevan lujosísimos trajes de aparato.)

LA PRINCESA.—

¡Maravilloso! Sobre todo,
cómo ha cantado la Pasta,
con esa voz de oro.
No hay otra diva
que se le compare
¡Ah, la Pasta!
Se dice que está tuberculosa,
y que tres perritos le lamen
las uñas de los pies; todo eso
delante del conde.
Aunque se tiene
buena constancia
de que sus remordimientos
son enormes.

AVEDELMA.—

Pero la ópera es aburrida,
con ritornelos incesantes
y llena de pastores.
Demasiados pastores.
Y hasta huele a paja,
a humo de pajas.

LA PRINCESA.—

Sí, en efecto. Algo de eso
quiere decir el título.
¿Cómo es en verdad?

(LA JOVEN CONDESA *consulta el programa.*)

AVEDELMA.–
¡Es larguísimo! ¿Por qué
han de poner a las óperas
títulos tan largos?

(*Hablado.*)

«Los pastores de la Tracia, o de Júpiter el cetro, sembrador de mil
querellas...»

LA PRINCESA.–
En efecto,
es demasiado largo.

AVEDELMA.–
Escucha, madrina,
que aún no he terminado:

(*Hablado.*)

...«sembrador de mil querellas, que arrojado fue a los bordes de la
próspera ribera...»

LA PRINCESA.–
¡Cómo! ¿Que sigue aún?

AVEDELMA.– (*Hablado*)

... «A LOS BORDES DE LA PRÓSPERA RIBERA, DONDE GOZABAN DEL
BAÑO LAS DONCELLAS NESTORIANAS».– Dos puntos.

LA PRINCESA.–
¿Hay más todavía?
¡Acaba, por piedad!

(*Hablado.*)

... Sus efectos fueron causa de tres guerras espantosas, de cuyo infeliz

trastorno se resiente el Universo»

(Cantado.)

Un título que lo dice todo,
para que nos vayamos satisfechos
sin haber asistido al acto.

Es de Metastasio.

LA PRINCESA.—

¡El viejo poeta!
Se ha sobrepasado.
No estará libre
de remordimientos.

(Inclinándose hacia la platea y afilando sus impertinentes.)

¡Oh, cómo está el ágora!
¡Cuántas velas, cuanto
movimiento chispeante!
Pero ya nada es como antes:
A la condesa de la Forza Amauri
la encuentro completamente calva.

AVEDELMA.—

La condesa de la Forza Amauri
está calva por sus pecados,
y bien lo sabes tú, madrina

LA PRINCESA.—

¡Y cómo! Ha pecado
como una reina mesopotámica.
En tiempos, tenía todo el descoco
de bañarse en su propia bañera.

AVEDELMA.—

¿Y qué tenía
aquello de malo?
Era bien higiénico.

LA PRINCESA.—

Quiero decir aquí mismo,
en su bañera del teatro.

Se corrían las cortinas
y se veían salir los vapores
durante el entreacto.
Todo el público estaba pendiente
¡Eran otros tiempos! Se sabía
que se bañaba toda desnuda,
entre caballeros galantes,
que destapaban
botellas de vino espumoso.
Un bello escándalo.

(LA CONDESA *mira también con curiosidad hacia el exterior.*)

AVEDELMA.–

Faltan muchos curas esta noche.
Y también ha vuelto
a faltar Cambizio.
¡Qué desencanto!

LA PRINCESA.–

Cuánto lo siento, querida.
Ese muchacho está perdido.

(*Grandes murmullos y risas en la sala.*)

¡Qué sucede hora, que levanta
tantos comentarios?

AVEDELMA.– (*Que, de nuevo, se asoma y mira hacia abajo.*)

Suben una lámpara más,
que es toda una constelación
de llamas. (...) ¡Atiende, madrina!
Sucede algo extraño:
Esto nos atañe.

(*Se aparta, con escrúpulo.*)

Disimulemos.

(*A través del palco, vemos ascender lentamente una enorme lámpara, cuajada de*

velas, en cuyo extremo remate va caballero y muy campante el mono MEDORO.)

LA PRINCESA.—

¡Ah, qué bochorno!

¡Ah, qué vergüenza!

¡Allá va Medoro...!

AVEDELMA.—

Que abusa del generoso
permiso que se le otorga
y se mete en todo,
incluso en la ópera.

LA PRINCESA.—

No puede contener
sus con aficiones
filarmónicas.
Pero es de nuestra casa.
¡Disimulemos!

(MEDORO va muy feliz sobre la lámpara y, al pasar, saluda a sus dueñas con extremosas expresiones. Ellas se retraen y se escudan con el abanico sobre los ojos.)

AVEDELMA.—

El muy fatuo
nos saluda en sus glorias
y nos señala con el dedo.
Se merece un castigo
por tanta audacia.

LA PRINCESA.—

No hagamos un mundo.
Dejemos que pase. (...)

Ya pasó, ya subió a los cielos.
No es tan grave el caso,
y hasta le deseo
que se divierta
y vuelva a palacio

sin el rabo quemado.

Si, si, disimulemos.

(Mirando fijamente a otro extremo.)

¡Ah! Pero allí se descubre
otro escándalo.

AVEDELMA.—

¿Otro más? ¡Ah, qué noche
tan perjudicial para todos!

¿Qué es ello?

LA PRINCESA.—

El del caballero Manosporche,
¿No sabes?
Ha mandado construir una finca
con todas las comodidades,
en una montaña escarpada,
todo para alojar allí a una cerda,
con la que mantiene relaciones culpables.
Pero una cerda de verdad, cuyas carnes
se cotizan generalmente de otro modo.
Le compra fajas,
medias,
ligas,
zapatos de tacón,
infinidad de lazos y gorgueras.
¡Un hombre casado con una mujer
tan joven y tan encantadora!

(LA CONDESA también observa, preocupada, las «paradísticas» alturas del teatro.)

AVEDELMA.—

Y tan rodeada de curas.
¡Ay! Falta mucho cura esta noche.
Y también
yo vuelvo a echar en falta
a ese desdeñoso de Cambizio.

No le veo por ninguna parte.
LA PRINCESA.—
No desesperes.
La desesperación sólo puede
sentar bien a una fea,
que tú no eres.

(Golpes en la puerta del antepalco.)

AGILA.— *(Dentro. Hablado.)*
¿Da su permiso la princesa Rosa de Espadas?

LA PRINCESA.—
Aquí están
sus mejores amigos,
Pertinax, Agila y Lunario,
esos excelentes muchachos.
Recíbelos, Avedelma,
y diviértete como una loca.

(AVEDELMA franquea la entrada de tres jóvenes dandis, despreocupados y fragantes de mundología. La música se deshace en valses.)

AGILA.—
Mi admirada condesa Barba,
no le traigo noticias de Cambizio,
pero no me mire con malos ojos.
Hablabamos de él.

(Le besa la mano.)

PERTINAX.—
Bellísima Avedelma,
digo lo mismo.

(Y hace lo mismo.)

LUNARIO.—
Avedelma Barba de Siena,

lo mismo digo. Pero venimos
a criticarlo. Ya es un alivio.

AGILA.– (*Reverencia ante la princesa, que le alargó su mano para que la bese.*)

Princesa, en estos
larguísimos entreactos,
no puede haber mayor placer
que escucharla difamar,
con ingenio y recato,
a diestro y siniestro.
Tanto es así, que me he traído
un poco de labor,
para aprovechar
mejor el tiempo.
Me estoy zurciendo
un calcetín.
Con permiso.

(*Se sienta, saca un calcetín, con un huevo de madera dentro, y se pone a zurcirlo
aplicadamente.*)

LA PRINCESA.– (*Riendo*)

El esnobismo
puede matarle,
amigo Agila,
pero siempre
será un encantador
y excéntrico cadáver.
Quisiera verlo.

PERTINAX.– (*Reverencia y besamanos.*)

Señora, yo no traigo
otro designio que pedir
su autorizada opinión
sobre este abrigo
de plumas de águila,
que me ha regalado mi madre
y le ha costado una fortuna.
¿No es una ridiculez?

LA PRINCESA.–

¡Está espléndido, Pertinax!
Su madre sabe lo que hace.
Un joven de su calidad
ha de saber llevar la pluma
con toda arrogancia.

PERTINAX.–

No sé qué hacer,
si ponérmelo, si quitármelo
o llevarlo sobre los hombros,
para no disgustar a mi madre.
Pero yo bien presiento
que este abrigo
me hunde en el oprobio.

LA PRINCESA.–

No exagere.
Lúzcalo durante una hora y, luego,
entréguelo a cualquier institución benéfica.
Es lo que se hace con las galas
que sólo pueden llevarse una vez.

(Descubriendo a LUNARIO.)

¡Lunario! ¡Ah, Lunario!

LUNARIO.– *(Igual reverencia y besamanos.)*

Princesa,
bien sé que llevo la corbata
desanudada y una media caída.
No puedo evitarlo.

LA PRINCESA.–

Déjese de subterfugios.
La corbata en desorden
y una media caída
es, en estos tiempos,
un sinónimo de elegancia
entre los jóvenes de su bando.

AVEDELMA.–

No es afectación,
sino compromiso.

Todas las modas
son tiránicas.
Tomen asiento
los que no lo han tomado ya,
con la urgencia
de zurcirse los calcetines.

(Ríen.)

LA PRINCESA.—
Todos ustedes
son encantadores.
¿Qué les ha parecido la Pasta?

AGILA.—
¡Ah, la Pasta!
Lunario
¡Ah, la Pasta!

PERTINAX.—
¡Ah, la Pasta!
Está llena
de remordimientos,
pero se dice que esta noche
canta con extremo disgusto,
porque el castrato
luce una joya
más voluminosa
que todas las tuyas.

AGILA.—
Una sortija que sólo
es una informe acumulación
de perlas, zafiros y diamantes.
Para una sortija es demasiado.

LUNARIO.—
¡Ah, la Pasta!
Durante el dúo,
le ha dado un pisotón
que le ha hecho
cantar como un pájaro.

Los dos han estado
excelentes,
superándose
el uno al otro.
Son los celos.

AGILA.-
¡Oh, sí, la Pasta!

(Mira hacia fuera.)

La sala esta boyante, pero creo
que faltan muchos curas.
No veo a ninguno
y esto no me huele
a humo de pajas.

AVEDELMA.-
Pues a mí sí. Que falten
tantos curas ¿no es un misterio?
¿No será perjudicial para todos?

AGILA.-
Que no haya sitio para ellos
en cualquier celebración magna,
hay quien lo considera nefasto.
Si, es un misterio:
la noche de aquel gran incendio
que devastó este teatro
hace veinte años,
todos los curas
se quedaron rezando.

LUNARIO.-
En el ejercicio
de su buen olfato,
se dieron de baja
en el espectáculo.

LA PRINCESA.-
¡Ah, qué horror!
No digan eso.

PERTINAX.-

Ya lo han dicho.
Y nos han puesto a todos
el corazón en un puño.
No quisiera llevar
en un incendio
este oprobioso abrigo
de plumas de águila.

LUNARIO.— (*En el fondo, muy satisfecho.*)

¡Qué pérdida
para el patrimonio!

PERTINAX.— (*Con malicia cáustica.*)

¿Cuál ardió primero,
Sodoma o Gomorra,
o las dos formaban
un solo distrito?

AVEDELMA.—

No pensemos
en Apocalipsis.
Pero, si faltan tantos curas
y es mala señal
¿cómo se interpreta la ausencia
de ese joven bárbaro?
¿Qué trama, qué recela?

AGILA.— (*Mientras se zurce el calcetín.*)

¡A punto!
Deseoso estaba
que saliera el tema
a colación.
Corren noticias nuevas.
Frescas, fresquísimas.

LUNARIO.—

Espantosas.

PERTINAX.—

La más espantosa, me la guardo
para el momento que considere
más oportuno.

LA PRINCESA.—

Hablen, hablen.

AVEDELMA.–

Hablen sin pausa
ni consideración.
Ese desdichado
lo merece todo.

AGILA.–

Ha venido.
Está aquí, en el teatro.
Lo sé de buena tinta
y doy mi palabra.

LA PRINCESA.–

¿Que está aquí?
¡No me digan!
Entonces
¿por qué no lo vemos?
¿Por qué no se apresura
a presentarnos sus respetos?
Sí que es mala señal.
Nos aventaja,
nos desdeña,
nos veja y nos rebaja.

AVEDELMA.–

¿También es un mal signo?
A mí, no me parece tan malo,
así, al pronto,
a vista de pájaro...

AGILA.–

No puede ser peor,
porque se oculta
en un proscenio bajo,
con celosía, del que no sale
porque no está solo.

LA PRINCESA.–

¿Qué asunto tenebroso es éste?
¿Quiéren ustedes explicarse?
Está a punto de comenzar el acto.
Todo el mundo se calla.

(En el teatro figurado, ataca la orquesta con brío.)

AVEDELMA.–

Pero son más importantes
las revelaciones
de estos caballeros.
Dejemos
que se desgañite la Pasta
y retirémonos un poco,
en tertulia privada. ¿No eres
de la misma opinión, madrina?

LA PRINCESA.–

Lo considero
de toda urgencia.
La Pasta
también puede ser indigesta,
tomada en grandes cantidades.

*(Adelantan sus asientos, haciendo corrillo. Se levanta el telón, la ópera continúa
y se hace escuchar como fondo de la conversación en proximidad. Contraste.)*

PERTINAX.–

No interesa tanto la Pasta
como sus grandes
remordimientos.
Y esos remordimientos
no los canta.

LUNARIO.–

El acto ha comenzado.
Hablemos bajo.

AGILA.–

¿No notan ustedes
que huele a humo?

PERTINAX.–

¡Qué manía!
Sólo son las antorchas
que figuran en esta escena,
humo de pajas.

(Con extremo misterio.)

Dicen que mantiene
relaciones culpables
con algo
que no tiene nombre.

AGILA.—

El maestro de ceremonias
ha podido bien observar
que ha entrado en el teatro,
y en ese palco reservado,
ocultándolo bajo capa.

LA PRINCESA.—

Señal de lo desafiante
de su conducta,
al no ocultarse
ya de nada.
Exhibe sus vicios.
Con lo rico que es,
puede permitírselo.
Pero eso de traerla a la ópera,
sin presentárnosla, lo condena
irremisiblemente.

AGILA.—

Insisto en que huele
demasiado a humo.
Y no es, exactamente,
humo de pajas.
Sé distinguir.

LUNARIO.—

¿No será lo que ese mastuerzo
se ha traído bajo la capa?

LA PRINCESA.—

Es absolutamente desolador
lo que ocurre con ese muchacho.
Está perdido.
No tiene salvación.

¡Con lo rico que es!
AVEDELMA.–
¡Ah, qué turbación!
De interesante,
se ha vuelto, para mí, seductor
en este preciso momento.

(Arrepentida.)

No digo exactamente seductor,
sino algo más abominable.

LUNARIO.–
Lo han visto, de noche, revolcarse
en un prado con ella, y se dice
que va completamente desnuda,
debajo de una piel de oso.
Es de una perversidad sin límites.
Pudiera ser bellísima.

PERTINAX.–
O bellísimo.

AGILA.–
O todo lo contrario.
Una maldición
que ya puede estar
haciendo su efecto.
No asiste ningún cura esta noche,
cada vez huele más a humo...

(Vuelve los ojos a la sala y se levanta.)

Y está ardiendo el teatro.
Miren.
¡Si cuando yo decía...!

(Gritos en la sala. Baja el telón en llamas.)

PERTINAX.–
¡Desalmado! ¡

¡Él ha producido la chispa,
como si lo viera!
El escándalo es incendiario.

(Todos se movilizan, espantados.)

LA PRINCESA.–

¡Es ella,
la extranjera,
la desconocida,
la espía,
la envuelta
en una piel de oso!
¡Ay, mi pobre Medoro
qué será de ti!
¡Salgamos!

AVEDELMA.–

¡Es él, el traidor,
el desdeñoso,
el incendiario!
¡Salgamos!

AGILA, PERTINAX Y LUNAARIO.– *(Al unísono.)*

¡El bárbaro y germánico,
el gótico y el pálido,
el horrible y cismático,
el tétrico y satánico!
¡Salgamos!

(Estruendo y oscuro.

*En este lapso, un luminoso seguidor, concentrado, sigue los pasos apresurados de
PAMELA, la araña gigante que huye de la quema, como símbolo espiritual del
cotarro. Caen pellas de fuego.)*

ESTAMPA CUARTA

(Se hace la luz sobre la ventana y sobre CAMBIZIO. igualmente sentado en el baúl, muy empecinado. DONDENO lo inunda de reproches, con parches negros en las sienes y una toalla como turbante.)

DONDENO.—

Te acusan de incendiario
¡Esto ya es el colmo!
Todas mis ilusiones por el suelo,
pisoteadas, mugrientas
de maledicencia,
definitivamente emporcadas
por tus disolutas costumbres,
por tus relaciones inconfesables
con una cosa que no tiene nombre,
ni se puede presentar en público.
Hasta la salvaste del incendio,
con riesgo de perder la vida.

CAMBIZIO.—

No hubiera sido mejor
que pereciese con ella.
Pero siempre
defenderé mis opciones.
Pensamos huir al desierto,
perdernos
por sus arenas infinitas,
buscando la sombra
del Egipto antiguo,
donde ella se crió

y aprendió artes mágicas,
y fue reina de millares y millares
de súbditos y de muchos corazones
como, ahora, lo es del mío.

DONDENO.–

Pero estaría
más presentable.
No sería esa cosa,
que puede darte
tanta vergüenza
si la muestras.

CAMBIZIO.– (*Se levanta y mira el baúl con angustia.*)

No me daría vergüenza,
si la acogieran con el respeto
y la devoción que se merece,
pero no la aceptarán
de ningún modo,
porque son despiadados,
persecutores natos.
Las damas, los curas,
los cardenales,
las princesas...
Todos.
Ella me ha dado
placeres inéditos, mezclados
a los más elevados conocimientos.
¿Y quién renuncia a todo eso?

DONDENO.–

Pero ¿qué es todo eso, en el fondo?
Sino nada más que un oprobio.

CAMBIZIO.–

Ya ve cómo usted mismo
considera un oprobio
el conocimiento y el placer unidos
¿Qué no le parecerá a los otros?
Se impone mi ruptura
con la sociedad, renuncio a todo.
No sé si me pierdo o me salvo.

Yo me debo a ella.
Son dos mundos irreconciliables.

DONDENO.—

Pero ¿qué tiene
de abominable nuestro mundo?

CAMBIZIO.—

Vivimos en el palacio
de tres cardenales
que me persiguen con sus caricias,
sobre todo uno,
el Illuminati.
En una ciudad llena
de curas y de damas,
donde la juventud dorada cree
que, una media caída
y el nudo mal hecho
de la corbata,
es sinónimo de elegancia;
en una ciudad donde canta la Pasta
y sus remordimientos
incendian el teatro...

DONDENO.—

Tampoco eso es seguro,
y así lo desmintió
ella misma,
la propia Pasta,
medio quemada.

(En el fondo, comienza a desfilar de derecha a izquierda como un vendaval de imágenes fabulosas, que se retuercen, y arquitecturas de pesadilla que se derrumban. Y CAMBIZIO, abrumado, va de un lado para otro, como tratando de escapar de tan mareante desfile. Se producen relámpagos.)

CAMBIZIO.—

... En este puerto colosal
del pantanoso Mediterráneo,
en cuyas aguas hirvientes
se aparecen quimeras marinas,

de sesenta brazas de largo,
en donde se ven asomar
crestas tremolantes
que apabullan el ánimo.
Y entre fiestas religiosas y profanas,
saraos y recepciones interminables,
en los que humea la maledicencia
y se cruzan flechas envenenadas,
por las que pasan raros obispos
a lomos de un colchón de viento,
malignas y funestas princesas,
conducidas por su Leviatán.

(Cruza rápidamente, en sentido contrario, la princesa Rosa de Espadas, muy tapada por cenicientos y fantasmales velos, de la que tira su mascota, la repulsiva araña atigrada. Las sigue dando volteretas alocadas el mono, MEDORO. Casi se tropieza con ellos y, tratando de huir, se le viene encima la trinca de caballeros calaveras, con antifaces, enarbolando un muñeco carnavalesco, que figura un cardenal con su mitra y su capa púrpura, larguísima, que arrastra varios metros. CAMBIZIO los esquiva y, como víctima de una alucinación, se deja caer arrodillado, se pasa una mano por la frente y cesan el vendaval y los relámpagos.)

CAMBIZIO.—

¿Le parece que esto es lo natural?
Estoy agotado.

DONDENO.—

El bello mundo.
La gran vida.
El extremo boato.

CAMBIZIO.—

Para quien no conozca
algo más profundo,
más apasionante,
para quien no conozca «lo otro».
Sí, sí, lo otro. Lo otro,
siempre será mucho mejor.
¡Ah, lo otro...!

(Se levanta y señala al viejo baúl. Se concentra una luz sobre el mueble.)

Dondeno.
¿Y qué es «lo otro»?

(Al baúl.)

Bien quisiera echármelo a vistas
y cantarle las cuatro verdades.
No es decente
embaucar a un honrado muchacho,
de clara estirpe,
¡Cambizio di San Giacomo!
Guapo, rico, llorado detenidamente
por los rincones, y que ahora
arriesga por usted
su reputación y su vida.
¿No la asedian los remordimientos?
¡Disoluta!

(Ante los duros reproches de DONDENO, el baúl retrocede sensiblemente un palmo. CAMBIZIO, indignado y doliente, le empuja y lo vuelve a colocar en su sitio.)

Cambizio.
No puedo consentir
que la trates así.
Ha sido reina y tiene
un conocimiento infinito.
No negaré ni abominaré de nada
cuanto haya sabido y logrado
conocer a su lado.
¿Secretos?
Sí, muchísimos
y prohibidos,
y todos contrarios
a la detentación del poder
por curas y damas.

DONDENO.–

¡Ah, qué abominación,
qué peligro!

(Entra en tromba el abate FIACRO.)

FIACRO.–

Ha sido denunciado.
Lo acusan de estar recibiendo
enseñanza prohibida
y conocimientos
muy peligrosos.
Quieren saber la verdad
y toda la verdad, estrujada
hasta los detalles más nimios
¡Desdichado pupilo!
He venido corriendo,
pero la guardia llega,
está llegando...

(DONDENO se deja caer, desesperado, sobre una silla.)

DONDENO.–

¡Estamos perdidos!

FIACRO.–

Le obligarán a retractarse
públicamente de sus errores,
a negar y renegar de cuanto
haya sabido por esa
enviada de las sombras.
Por las luces del conocimiento
nunca se ha admitido
que una oculta sombra nos diga
la buenaventura,
como gitana del abismo.

CAMBIZIO.–

Perdidos o salvados,
no me retractaré de nada,

DONDENO.–

Que se persiga la mala sombra
no es tan descabellado
y si tú te pones de parte
de tu mala sombra
te puedes dar por aviado

y no renunciaré jamás
a esas enseñanzas y a esos deliquios.
Sólo os pido, mi buen tío,
mi amado tutor, que no toquéis
ese baúl, del que guardo la llave.

(Se arroñilla, patéticamente, y se abraza al baúl.)

Ayuna sin moverte,
aguárdame en letargo
y, por si no vuelvo,
recibe este beso de despedida,
en el que te entrego mi alma.

(Golpes y hachazos en una puerta.)

FIACRO.—

Están echando
la puerta abajo.
Llegaban
y ya están aquí.
Ya han llegado,
se acercan,
a punto están de entrar.

(Se tapa la cara.)

¡No quiero verlo!

(Repentino apagón, con estruendo, que sólo dura unos pocos segundos. Y de nuevo vuelve la luz sobre un cuadro estático —como representado por personajes de un museo de cera— que figura la detención de CAMBIZIO. Con la entrada de los guardias en la estancia, la desolación de DONDENO y el abate, la entrega valiente del acusado.)

Nuevo apagón y retorno de la luz. Descubrimos a DONDENO y el abate, uno frente a otro, mostrando dolor, inclinados, vencidos y cubriéndose el rostro sin ver nada. Pero, entremedias de los dos, está el viejo baúl, que se va abriendo solo, lentamente, y deja escapar una espesa nube de humo negro.

Sucesivo apagón.)

ESTAMPA QUINTA

(Nuevamente, vemos desarrollarse la tormenta y, al cabo, se resuelve en una indicación de horizonte ondulado y una brillante naranja encima: es el sol poniente.

Sobre un cadalso, aparece CAMBIZIO, condenado y arrodillado sobre un cojín de terciopelo rojo, bordado en oro, con la cabeza y las manos sujetas por un cepo. Sólo viste un lujoso camisón de seda. A su lado, DONDENO, muy contristado, sentado en una banqueta de tijera. El abate FIACRO, en el lado opuesto, arrodillado y cruzadas las manos en oración. Y, alrededor de este cadalso, una paradójica reunión mundana: La princesa Rosa de Espadas, aparatosamente vestida de campo, sentada en otra silleta transportable, ante un mantel tendido sobre la hierba, con cestas de frutas y viandas, copas y botellas de vino. A su lado y en el suelo, como una flor blanca derramada, se muestra AVEDELMA. AGILA, PERTINAX y LUNARIO, igual y elegantemente vestidos de campo, se aparecen en diferentes actitudes. PERTINAX lleva una escopeta de caza, AGILA sigue cosiendo su eterno calcetín, y es LUNARIO —con atuendo distinto, pero con su media caída— el que tañe la flauta. No falta MEDORO, el mono que, tocado con una boina de artista e instalado en un altozano y ante un pequeño caballete, pinta en cuclillas muy seriamente la mencionada escena. El sol de la tarde todo lo recama de oro.

AGILA y PERTINAX observan y comentan el trabajo del mono pintor.)

AGILA.—

Excesivo temperamento
y temeraria vocación,
las de este mono.

PERTINAX.—

Muy defectuoso de línea,
un desastre de composición...

AGILA.— —

No se ajusta a las reglas,
se excede un tanto
y no es pintura de salón.
Selvática pintura,
que aplaudiría Rousseau.

(MEDORO sin dejar la paleta y los pinceles, le aplica un buen mordisco en un tobillo, con lo que AGILA pone el grito en el cielo.)

¡Ay! No admite la crítica
el salvaje Apeles.

AGILA Y PERTINAX.—

Hay que guardarse mucho
del artista que muerde
Retirémonos.

(Van a instalarse a otro lugar. MEDORO reanuda su tarea, mirando hacia el cadáver, como el motivo principal que mueve sus pinceles.)

DONDENO.— *(Muy contristado)*

Llegados a esta situación,
puede diagnosticarse...

FIACRO.— *(Muy recogido en oración.)*

Pude diagnosticarse...

DONDENO.—

con todas las probabilidades
de acierto, que vas a morir.

FIACRO.—

Que vas a morir.

DONDENO.—

Condenado a perecer
por consunción en este cepo,
por no revelar ni retractarte
de esos conocimientos
y placeres prohibidos.

CAMBIZIO.—

Si prohíben el conocimiento,

lo más lógico es que me calle.

DONDENO.–

Y considera que también
me encuentro condenado yo,
a no dejarte morir de consunción,
Gracias también a estas señoras,
tus devotas amigas,
y estos caballeros
de la mejor sociedad,
que te acompañan
en tu suplicio.

CAMBIZIO.–

Y yo se lo agradezco mucho,
Muero rico. Alguna ventaja tendrá.
Ya lo estamos viendo.

DONDENO.–

Por eso
se sienten en el deber de distraerte,
de hacerte compañía, de transmitirte
los ecos de sociedad, de contarte
cómo ha seguido cantando la Pasta
y los grandes éxitos que aún tiene,
a pesar de sus remordimientos.

CAMBIZIO.–

Pues, por aquello que toca
a un condenado a muerte,
nada tienen que decir
de mi estoicismo.
También yo sé recibir
en el cadalso.

FIACRO.– (*Que sale de su recogimiento para hablar y vuelve a su recogimiento cuando termina*)

Son atenciones mutuas y obligadas.
Ellos sazonan el ambiente
con sus perfumes y sus músicas... (...)

CAMBIZIO.–

Y así lo refleja mi sonrisa.

(Entretanto, PERTINAX había mirado al cielo, siguiendo el vuelo de algún ave. Y ahora, se fija y dispara un solo tiro, que arranca una exclamación de las señoras. Caen un faisán y luego otro y luego otro, cosa que renueva las exclamaciones de los presentes y los aplausos de las señoras. El mono, horrorizado, suelta sus trebejos y parece querer refugiarse bajo tierra.)

PERTINAX.—

Tres faisanes en vuelo
y de un solo disparo.
Este es mi homenaje
de tirador, en recuerdo
de nuestros buenos tiempos,
Cambizio. Te los ofrezco.

CAMBIZIO.—

Guárdalos tú, en memoria
de mi antigua colaboración
en tus intereses.
Te los devuelvo yo.

(PERTINAX se encoge de hombros y mete los faisanes en su zurrón.)

LA PRINCESA.—

Le estoy escuchando, Cambizio,
Nos fustiga con su ironía.
A todo esto nos obliga
nuestras tradiciones de clase.
Todos unidos en la desgracia.
En muchas casas principescas
y aristocráticas,
se puede tener el infortunio
de que surja una oveja negra,
algún bandido declarado
y condenado a morir en el potro
de idéntica manera.

LA PRINCESA, AVEDELMA, PERTINAX, AGILA Y LUNARIO.— *(Al unísono.)*

Y los suyos

han de estar ahí, para atenderle
y distraerle en su calvario,
con sus buenas maneras de siempre,
las del privilegiado mundo que nació.
Él no debe olvidarlo.

AGILA.—

Así sucedió
—sin ir más lejos—
con Grandío de San Gaudián,
marqués de Metaponto.
¡Pobre muchacho!
No careció de muchas atenciones
al principio. Pero, al cabo,
se torció la cosa.

CAMBIZIO.—

¿Y cómo eso?

LA PRINCESA.—

Hasta cierto punto, era previsible.
Una historia de sobra melancólica.
Nuestra sociedad tiene sus defectos,
sus debilidades. No me atrevería
a referirla,
si nuestro querido Cambizio
no se mostrara tan entero.
Pudiera afectarle.

CAMBIZIO.—

No se prive, princesa.
Soy todo oídos.

LA PRINCESA.—

Entonces, Avedelma
era pequeña...
¿Eras pequeña entonces?

(Los tres jóvenes caballeros viene a rodear a la princesa y a AVEDELMA. El mono, desde la muerte de los faisanes, había dejado de pintar y mira su obra torvamente.)

AVEDELMA.—

Pequeñísima todavía,
siempre jugando
dentro de una ensaladera de plata.
Pero me sacaban de allí
para mezclarme a la vida pública
de las grandes familias.
Sus hermanas eran finas y pálidas
y parecían sílfides,
que reían como una caja de música,
infundiéndole ánimos.

(LUNARIO *glosa con su flauta la finura y la palidez de dichas sílfides.*)

CAMBIZIO.–

Supongo
que no estaría más cómodo que yo,
sobre este cojín de terciopelo rojo,
bordado en oro.

AVEDELMA.–

Bordado por mí,
no lo olvides.
Me he lacerado el corazón
a picotazos.

LA PRINCESA.–

Ellas y la madre venían
convenientemente vestidas de campo,
con alegres echarpes y velos blancos,
como es debido,

AVEDELMA.–

Como nosotras,
sin ir más lejos.

AGILA.–

Y con amigos
de su categoría,
como nosotros,
sin ir más lejos.
Y, entre ellos,
se contaba mi hermano,

el conde Rábano.
Yo soy un segundón,
pero afirmo mi categoría
zurciéndome
los calcetines en público,
para que no se diga.

LUNARIO.–

No faltó
ni quien le tocara la flauta,
como yo.
¿Has visto mis progresos,
Cambizio?
Son como ruegos a tu favor.
Tu desgracia me inspira.

LUNARIO, AGILA Y PERTINAX.–

A todos nos inspira
respeto y compunción.
Como es debido.

CAMBIZIO.–

Y, como es debido,
vuestro señorial proceder
alcanza niveles refinadísimos.
Y tan bellos como este cuadro,
en su conjunto,
teñido de elegancia y melancolía.
«Últimas horas
de un condenado a muerte,
de la clase más distinguida».
A no menos aspira
aquel mono, pintor de cámara.

CAMBIZIO.–

¿Cómo termina su relato, princesa?

(Se va poniendo el sol.)

LA PRINCESA.–

Malamente,
como todo lo que termina.

Aquella vida de recepciones,
con meriendas
y tertulias mundanas en el cepo,
parecía
que no le aquejaba demasiado
y tardaba mucho en morir.
El tiempo pasa.
Los deberes sociales...
Los compromisos de las niñas...
Los caballeros
con sus duelos y sus billares...
Consoladas y aconsejadas por sus curas,
hubieron de abandonarlo poco a poco.
Bueno, no lo abandonaron del todo.
Lo dejaron al cuidado
de su vieja nodriza,
que murió consumida,
tratando al fin de alimentarlo
con la última gota que quedaba
de sus pellejos exprimidos.

(AVEDELMA y los tres caballeros, han servido de coro de fondo al relato de la Princesa.)

CAMBIZIO.–

Ya se ve que es terrible.

FIACRO.– *(Que sale de su recogimiento.)*

¡Ah, princesa!

Otro cuadro conmovedor y patético,
digno de ser presentado
en algún renombrado certamen.

(Vuelve a su recogimiento.)

PERTINAX, AGILA Y LUNARIO.–

Se tiene memoria
que, entre los nobles,
se hicieron apuestas muy honrosas,

a ver quién lo abandonaba el último.

Pero el último nunca falla.

AGILA.–

Yo lo vi de lejos.

Iba con otros niños,

a los que daba miedo acercarse.

No se sabía si estaba vivo aún,

no se movía, recortado

sobre el cielo crepuscular.

(Anochece, ladran perros en la lejanía. El mono se pone a pintar, como atacado de una furiosa inspiración.)

AGILA, PERTINAX Y LUNARIO.–

Llegaba la noche,

callaban los pájaros

ladraban los perros

en la lejanía.

DONDENO.–

Estoy admirado.

Me embarga la emoción.

Son los cuadros

de una exposición completísima.

Y un bello testimonio

de la presente situación.

CAMBIZIO.–

Nada hace más atractivo el delito,

que verlo mejorado y bonito

en el espejo de las bellas artes.

LA PRINCESA.–

Y ellas, pobres mujeres

¿cómo permanecer vestidas de blanco

y descotadísimas

en un lugar tan desapacible?

Recojamos manteles, niña.

(Una ráfaga de viento lanza en vuelo algunas hojas secas. MEDORO deja de pintar, acuclillado y torvo ante su obra.)

AGILA, PERTINAX Y LUNARIO.—

Se consume la tarde en rosa,
se acaba la partida en violeta...

DONDENO.— *(Que se levanta, llevándose la mano al corazón.)*

¡Ah, señores!
Tantos alivios y atenciones,
han contado como pellizcos
en mi corazón dolorido.
Necesito estirar los pies.
Acompáñeme, abate.
Llega un viento frío.

(AVEDELMA guarda en una cesta los recipientes y los paños de la merienda. Se lleva un pañuelo a los ojos.)

LUNARIO.—

También llega la luna,
convocada
por esta flauta de pico.
Hoy estoy admirable.

(En efecto, ha salido la luna.)

PERTINAX Y AGILA.—

Como siempre.
Pero no te repitas.

FIACRO.— *(Que sale de su recogimiento.)*

Mi querido Cambizio,
he rezado por ti en catarata,
y no tengo un cojín bordado en oro
para mis puntiagudas rodillas.
También necesito estirar las piernas.
Dios te bendiga.

(Bajan del cadalso DONDENO y el abate.)

Agila y Lunario —

Esos guardias que te custodian
han encendido una hoguera
para darnos en las narices,
y se cuentan chistes,
ajenos a las penas de nuestra clase.

(Por uno de los dos extremos, se expande una pequeña fumarola.)

PERTINAX.–

Ellos son felices,
haciendo guardia todo el día,
y no como nosotros...

LOS TRES, AL UNÍSONO.–

Sin saber qué hacer.
¡Qué tedio es la vida!

CAMBIZIO.–

Os debéis a vuestros no-quehaceres,
pero no perdáis la esperanza:
el juego de billar existe todavía.

*(El abate y DONDENO han salido de escena, acompañándose muy contritos.
AVEDELMA viene a despedirse de CAMBIZIO, pérfida y coqueta.)*

AVEDELMA.–

Demuestras un cinismo deslumbrante.
No sabes cuánto siento
haberte perdido como marido.
Pero ya he consultado
confidencialmente
con monseñor Illuminati
y él ha previsto
que todos nos uniremos en «lo otro»
Los dos te amamos en «lo otro»
y «lo otro está aquí».
No podemos ofrecerte más.
¿Es que no te parece bastante?

CAMBIZIO.–

Me contento con los colmillos

de tan bello chacal como tú.

AVEDELMA.—

Llega la noche. Consuélate.

La noche llega para todos.

Adiós, Cambizio,

LA PRINCESA.—

¿Y Pamela?

¿Dónde está Pamela?

AVEDELMA.—

(Hace salir, bajo los pilotes del cadalso, al enorme arácnido, que las sigue como un perrito.)

Debajo del cadalso

se refugiaba.

Abomina del campo

la gentil alimaña,

que gusta más del polvo

en pasadizos

y cámaras cerradas.

Vamos, que se hace tarde.

Adiós, Cambizio.

LA PRINCESA.—

¿Qué pintas a estas horas. Medoro?

Vamos, que se hace tarde.

Adiós, Cambizio.

(MEDORO, arroja pinceles y paleta y le da una patada al caballete, que los desbarata en el aire y reparte sus piezas por el suelo. Luego, da un salto y sale huyendo. Sorpresa en todos.)

¡Ah, mi pobre Medoro!

¿Qué has hecho?

Ágila, Pertinax y Lunario —

Debe ser tan inteligente,

que hasta calibra su impotencia.

O quizá no sepa que es genial.

Pero tiene quien le defienda.

LA PRINCESA.—

Yo, como protectora de las artes,
creo en él, a la fuerza.

Ya aparecerá
cuando se calme.

La noche se acerca.
Vuelan murciélagos.
Adiós, Cambizio.

(Salen. CAMBIZIO muestra su fatiga y mira al cielo, desolado.)

AGILA.—

No queda un remanente de luz,
ni para zurcirse un calcetín.

Adiós, Cambizio.

(Todos van saliendo consecutivamente.)

LUNARIO.—

El nocturno de luna
llega seguido
de su propia orquesta.

Me siento superado,
como Medoro.

Una modesta flauta de pico
está de más.

Adiós, Cambizio.

PERTINAX.—

Tengo un abrigo
de plumas de águila,
que sólo me he puesto una vez.

Te lo traeré otro día
para que lo luzcas en tu cadalso.

Adiós, Cambizio.

DONDENO.— *(Dentro.)*

¡Adiós, Cambizio!

FIACRO.— *(Dentro.)*

¡Adiós, adiós!

AGILA, PERTINAX Y LUNAARIO.— (*Dentro, como un murmullo que se aleja.*)

El bárbaro y germánico,
el gótico y el pálido,
el hórrido y cismático,
el tétrico y satánico...

CAMBIZIO.—

La vida es un adiós, que no termina
sino con el adiós definitivo.
¡Al fin solo con mi triste agonía!
¿Cuánto puede, así, durar mi vida?
¿Soy culpable o no soy culpable?
¿Me hubiera tenido más cuenta
no conocer esos placeres
y esos prodigios?
¿No conocer tiene más cuenta?
De un modo u otro, estoy perdido
y esto no es un sueño.
Todo se ha cumplido.
¡Qué desolación! (...)
¡Eh! ¿Qué es eso?
Este perfume lo conozco
¿Es sólo un recuerdo?

(En lo oscuro, la Sombra avanza deslizante y se recoge entre los pilotes del cadalso. Se abriga en una inmensa capa de pieles negras, entre cuyo volumen informe apenas se distingue una negra y nariguda máscara veneciana.)

LA SOMBRA.—

Estoy a tu lado, Cambizio.
¿Ya lo has notado?
He logrado escapar,
para encontrarte.

CAMBIZIO.—

¡Oh, qué sorpresa divina!
Eres mi Sombra.

LA SOMBRA.—

Escucha, amor mío:
He reinado sobre aquel desierto,

que antes fuera un horizonte
de coles y lechugas; he reinado
sobre millones y millones de orugas,
que se desvivían por servirme.
Pero todo terminó en humo,
sí, en humo... ¿comprendes?
Todo tiene que terminar.

CAMBIZIO.-

Ya presiento tus intenciones.
Sombra mía, no me abandones.

LA SOMBRA.-

Me vuelvo a la botella.
Como reliquia
tengo un destino asegurado.
Pero tú no te salvarás
si no me niegas y te retractas
de cuanto has aprendido conmigo.

CAMBIZIO.-

¿Cómo voy a negarte,
si eres todo mi orgullo,
lo más bello y feliz de mí mismo?
Si no, me pierdo definitivamente.
¿Quién soy yo mismo?

LA SOMBRA.- (*Hablado, con la voz del bajo, en proximidad disimulada.*)

¿Cómo puedes ser tan ingenuo? ¡Niégame, maldito! Te lo aconseja
una vieja puta, que sabe más que tú.

CAMBIZIO.-

Me das miedo.
Te desconozco.
¿Por qué hablas ahora
con la voz de una seta maligna?

LA SOMBRA.- (*Hablado.*)

Es la voz de un hongo muy fiero, crecido en lo más cenagoso de mi
conocimiento del mundo. Una vieja puta sabe cómo engañarlo. Sigue
mi consejo y no te tomes tan enserio.

CAMBIZIO.-

Sí, sí, lo seguiré,
haré cuanto tú me pidas.

Queda pactado.
Pero no me hables con esa voz,
que me horroriza.

LA SOMBRA.— (*Con la dulce voz del principio.*)

Ya vuelvo, querido,
para proponerte
un juego muy pícaro:
Niégame y, al tiempo
que me niegas y reniegas
de tus conocimientos prohibidos,
úsalos para dominarlos y vengarte.
Ya vas instruido.
Más, no puedes estarlo.

CAMBIZIO.—

Pero eso... eso...eso...
Eso es mezquino, eso es vulgar.
¿También te gusta la vulgaridad?
¡Eres prodigiosa!
La sombra —
¡Me encanta la vulgaridad!
En una reina, es muy distinguido.

CAMBIZIO.—

Engañarlos. ¿Cómo engañarlos?

LA SOMBRA.—

Del modo más vulgar:
Chulea al Illuminati,
arranca favores a la Iglesia, cástate
con Avedelma Barba de Siena,
e incorpórate sus títulos.
Sé tú el conde Barba.
Ya vas doctorado en astucia
y eres todo un pícaro.

CAMBIZIO.—

La venganza es un plato divino,
y haces que me sienta poderoso.

LA SOMBRA.—

Pues siéntete libre, ya lo eres. (...)
y no te cargues de remordimientos

por engañar a quien te lo pide,
a quien te mataría, como ves,
si no le burlases. Aplica
toda mi oscura sabiduría.

(El cepto se ha ido abriendo solo y CAMBIZIO se yergue y estira los miembros.)

¿No te sientes mejor ahora?
Mira qué apacible noche,
cómo rueda la luna en el silencio
La hoguera de los guardias
humea suavemente.
Los dos están dormidos...

CAMBIZIO.–

¡Malo y libre! Y lleno
de conocimientos prohibidos.
¡Estamos de acuerdo!
Te negaré.
Y te juro que tampoco me cargaría
de remordimientos,
si hiciéramos el amor por última vez.
Por última vez, para siempre...

LA SOMBRA.–

Baja del cadalso,
únete a mí.
Te estoy esperando.

(LA SOMBRA se despoja de su crisálida y de su máscara, y se muestra AVEDELMA, enigmáticamente transformada en sagrada deidad. Maravillosa, semidesnuda y enjoyada. Un rayo de luna la cubre de pétalos azules. Sus joyas parpadean. Levanta sus brazos, que ondulan como algas, para recibir a su amante.)

CAMBIZIO.– *(Mientras baja y la busca.)* LA SOMBRA.–

Eres una puta ¿verdad?	No podrás escapar de mí.
Tienes una experiencia de siglos	Tengo una experiencia de siglos
y eres para siempre	y soy para siempre
reina de tinieblas.	luz de las tinieblas,

Pues ¿de quién mejor
seguir el consejo?

que es huella de luz,
de muertas estrellas.

(Muy sorprendido al descubrirla.)

¡Oh, no! ¡Es imposible!
Es una ofuscación.
¿Quién eres tú?
Eres Avedelma
distinta, diabólica, divina...
¡Ay, pobre de mí!
¡Eras una trampa!

LA SOMBRA.—

Si lo entiendes así...
Soy tu gloria en el mundo,
tu orgullosa resurrección.
Soy el más valioso regalo
que haya podido hacerte jamás
ese loco cardenal enamorado.
Los dos te amamos en «lo otro».
Y lo otro está aquí.
No podemos ofrecerte más.
¿Es que no te parece bastante?
¿No me deseas?
¿No se lo agradeces?
¡Entrégate a mí!

(CAMBIZIO, arrebatado, se tiende junto a ella, al pie de su cadalso.)

¡Venciste, cardenal!
Gracias, Ilustrísima,
y a la blanda mano
de quien recibí
mi gloria en el mundo,
mi orgullosa resurrección.
¡Si ha de ser así...!
Cúmplase por fin.
¡Hum... qué delirio!

LA SOMBRA.—

Tu gloria en el mundo
tu orgullosa condenación.
Entre mis brazos
el medio es el fin.
¡Ven, amor mío!

LA SOMBRA.–

Advierto a su excelencia
el conde Barba,
que no me busque las cosquillas.
¿Qué es esta cosita
que crece tan rápidamente,
como una seta
bajo la lluvia de primavera?
Parece que promete convertirse
en un hongo muy fiero.

(Hablando, como gozosa exclamación.)

¡Llévame a la ópera! ¡Ja, ja, ja , ja...!

FIN



NOTA ADICIONAL A *TOQUE DE TINIEBLAS*
Sombras de alquimia



Este supuesto libreto de ópera es susceptible de interpretarse de varios modos: Pudiera ser ópera —ello va de sí— pero igualmente se presta a una representación declamada, con música incidental, que parodia —a la vez que exalta oblicuamente— la alta convención operística. Asimismo pudiera convertirse, con números intercalados, en comedia musical o zarzuela de nuevo cuño.

Todo ello, debido a su cálculo primigenio, dramático-visual, con toques «grandilocuentes» de gran espectáculo que, a la vez —esto es lo curioso— pudiera ser teatro de cámara, con medios más modestos, pero ceñidos a su intención de experimento, que abunda en sugerencias de dirección muy remarcadas.

Si *Toque de tinieblas*, escrita en lo más avanzado de mi vida, tiene estas curiosas características, se debe a una aventura literaria de mi juventud, en la que puse a prueba mi imaginación, no poco estimulado por el surrealismo y las vanguardias experimentales.

Llamo juventud a mis treinta y siete años cuando, de repente, hallé una «fórmula mágica» —o sea, una forma concreta y distintiva de interpretar el gran teatro del mundo— como no la había encontrado, después de tanto empeño fallido, en tanto que pintor. Las fórmulas mágicas «no se buscan, se encuentran». Esta curiosa fórmula, la voy a exponer en pocas palabras:

Ya he contado mil veces que, París, una tarde lluviosa y oscura, me puse a escribir, como desahogo de mis trabajos y «mis penas», un libreto de ópera para mi hermano, el músico. Dada la dilatación que impone la música, un libreto de ópera —a la prima lectura— parece muy corto. El argumento corre de prisa, todo se sintetiza o se concentra.

Siempre pensando en música y en espectáculo, comencé a redactar lo que mucho más tarde, convertida en «teatro de verso», se llamaría *Pelo*

de Tormenta. Y así fue como, ocultando su lírica procedencia se reveló, ante el parecer de tanta gente, de los lectores o auditores, un nuevo género de teatro, algo original y desusado.

El caso es que semejante texto, leído como texto dramático, hacía pensar que el teatro más al uso dilapidaba el tiempo y las palabras, era premioso y discursivo, escaso de acción o de efectos eminentemente teatrales; le faltaban la euforia, el misterio y la fiesta, que son la entraña del teatro.

Y visto aquello, me propuse seguir un programa que era un reto para mí mismo. Véase cuál:

Escritas las primeras réplicas de exposición, me imponía la obligación de producir una ruptura, que todo lo pusiera «patas arriba», que le diera un giro sorpresivo a todo lo anterior. Lo curioso del plan era, pues, que inicialmente no hubiera argumento alguno, sino «intencionalidad temática». Esto era lo importante: «Demostrar algo», pero demostrarlo como un juego sorpresivo y dinámico. Trabajo de funámbulo de la imaginación, deliberación lúdica en frío, picardía programática y payasada. Toda mi obra, en general, tiene acento paródico, a la vez que fantástico.

Así puede decirse que, aquellas auto-impuestas y sucesivas rupturas eran «locura inventada», que facilitaba la afloración del inconsciente. Técnica surrealista. Mi modelo plástico era Max Ernst, sus «frottages», sus «coollages», su experimentación sobre la marcha, buscando el efecto.

Tal experimento, yo lo vivía como una gustosa travesura, como la deliberación de un juego burlón contra el teatro premioso y sesudo, el naturalismo, el realismo y otros preceptismos fatigados y redundantes. — «¡Muerte al teatro aburrido y sermoneador, con pretensiones de profundo; chistoso sin acción, épico sin batalla! ¡Muerte al teatro que no es misterio y fiesta!»

Como apuesta privada y exclusiva, puede parecer «artificial». Y en efecto, lo es; más aún, trabajo de alquimista en la sombra, animado por una pasión fría, que es precisamente el tema de una de mis primeras obras, «Es bueno no tener cabeza».

Jugué con mi propia cabeza, a tenerla y a no tenerla, a proponerme problemas liminares y extremos, de locura inventada, y a ver qué me traía la suerte. Digamos que en la misma disposición que Picasso ante un lienzo. «No sabemos qué puede salir», diría éste «pero siempre será un Picasso».

Ciertamente. Pues lo mismo puedo decir yo.

F. N.

MESA DE REDACCIÓN



ISABEL MARÍA DÍAZ DÍAZ, *X Ciclo de Autor. Heiner Müller: El compromiso político de un dramaturgo*
ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA, *Exposición Memoria de Julio Caro Baroja*

LIBROS

ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA, *Historia del Teatro Español*, de Javier Huerta (dir.)
JUANJO GRANDA, *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, de Susana Cantero
FERNANDO DOMÉNECH, *Revista de revistas*





X CICLO DE AUTOR
HEINER MÜLLER: EL COMPROMISO POLÍTICO
DE UN DRAMATURGO



El ciclo de autor ha cumplido diez años. Nació en 1996 con la intención de homenajear al dramaturgo alemán Heiner Müller, que había fallecido unos meses atrás. En aquel entonces, tan sólo permaneció dos días en cartelera. En su bagaje, el ciclo de autor ha ido creciendo tanto cuantitativamente como cualitativamente a lo largo del tiempo. En este décimo aniversario, era justo que se cerrara una etapa con el mismo autor con el que inicio su andadura, pero esta vez dedicándole una atención más amplia a su figura y a su obra, como posiblemente hubiese deseado su director, Vicente León, en un principio.

Además de la coproducción del Teatro Pradillo, Escena Contemporánea y el Goethe-Institut de Madrid, entre otros organismos e instituciones, el ciclo ha contado este año con la colaboración de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y la Universidad de Málaga.

La celebración de este décimo ciclo ha traído un nutrido número de acercamientos teóricos-críticos y de producciones del dramaturgo alemán, que han contribuido a mantener viva la memoria de su teatro, y que se han presentado bajo el epígrafe: «Heiner Müller: el teatro como poética de la revolución».

Del trece al veinticuatro de febrero hemos tenido ocasión de asistir a cuatro montajes, dos conferencias, dos mesas redondas, dos coloquios y una performance.

El primero de esos montajes fue *Paisaje con Argonautas-Medea Material-Ribera Despojada*, cuyas representaciones tuvieron lugar los días catorce y quince, en el Teatro Pradillo. Fue una producción del Teatro de la Esquirla y Teatro Pradillo, en colaboración con la RESAD. La obra estuvo

dirigida por Vicente León, y sus intérpretes fueron: Raúl Amores, Eduardo Cárcamo, Claudia Coelho, Marta Gómez, Paco Gallego, Rebecca Martínez y Eleni Vlachopoulou. La dramaturgia fue colectiva, a partir del texto traducido por Brigitte Aschwanden y Guillermo Heras, en 1996. La escenografía, el vestuario y la iluminación lo llevaron a cabo Irene Herrarte y Alfonso Díez.

La puesta en escena reveló una magnífica comprensión de la obra. Asistimos a un montaje con un pulso enérgico, rebosante de significados y con un ritmo certero. Un teatro que atendió al sentido de lo colectivo en todas sus escenas, y que respondió a una pulsión vital generada por el propio texto, así como a un sentido político.

El montaje de *Paisaje con Argonautas* fue la expresión misma de un tiempo en el que la historia parecía tocar su fin: rota en fragmentos. El creador de ese paisaje fue irguiéndose ante el público: el hombre. La destrucción, la violencia y la muerte sembraban el escenario desde el principio. La metáfora no dejaba lugar a dudas: sobre las ruinas del pasado, el hombre levantaba el presente y sobornaba la memoria con la búsqueda de un estado personal acomodaticio. Su expresión escénica la construían un grupo de actores tendidos sobre el suelo, cuerpos inertes, desgarrados por la violencia de muertes pasadas, presentes y futuras, que se alzaban sobre los escombros.

El espacio escénico carecía de elementos ornamentales. En escena sólo se trabajó desde el cuerpo del actor, y la única apoyatura fue la iluminación y una escalera bajo la cual había amontonados varios elementos, que no eran más que despojos. Tanto actores como actrices vestían de blanco, lo cual potenciaba una lectura de la violencia sin subrayados en la que la atención recaía sobre la interpretación colectiva. La puesta en escena se redujo a la médula.

En igual medida, *Medea-Material* fue la expresión misma de lo colectivo. Cuatro actrices, unidas por cintas rojas, y tres actores representaban el enfrentamiento de diferentes Medeas y Jasones. Porque Medea, en la lectura contemporánea que hace Müller, no responde a una sola mujer, sino que representa a muchas mujeres oprimidas; y el rostro de Jasón tiene múltiples perfiles. Müller construyó una Medea fuerte, voraz, vengativa, y esa fue la Medea que encontramos en este montaje.

Por su parte, *Ribera Despojada* podía entenderse como el final de una odisea, en la que descubrimos al hombre mucho más violento y despiadado que al principio. De manera que, si antes veíamos el resultado de

su crueldad, ahora se nos muestra sus acciones en toda su brutalidad y crudeza.

Las palabras de Müller, extensas y penetrantes como raíces, se adueñaban de la escena y ésta se vertía fieramente sobre el público. Era inevitable no pensar.

El segundo montaje tuvo lugar del diecisiete al diecinueve de febrero, en el Teatro Pradillo. Asumió la puesta en escena el Teatro la Esquirla, bajo la dirección de Vicente León. En esta ocasión, también colaboró la RESAD. La dramaturgia volvió a ser colectiva y los actores fueron: Camino Capellín, Eduardo Cárcamo, Paco Gallego, Rebeca Martínez y Carlos Martínez Merón. La iluminación y la escenografía recayeron en Lola Barroso y los efectos especiales en Julio Navarro. La traducción del texto fue la hecha por Antonio Fernández Lera, Max Egolf y Sefa Bernet, hace diez años.

El riesgo de Vicente León en este montaje fue poner el acento en el elemento grotesco. La escenografía volvió a ser sencilla: una pasarela cruzaba el escenario, por donde los actores y las actrices, subían, bajaban, rodaban y se deslizaban. Esta vez sí contaba con más elementos: un féretro, una estufa de gas, maletas, un maletín, etc.

Sin embargo, la puesta en escena de *La Máquinabamlet* no fue tan exacta y rica como la anterior, ya que al público se le daba una realidad fácilmente identificable. El montaje le permitía al espectador encajar piezas sin demasiado esfuerzo. Quizá hubiese sido interesante proponer una vuelta de tuerca más. Es decir, el espectador tenía muy asumida la crudeza de lo que la escena mostraba, pues en su vida cotidiana podía encontrar ejemplos fácilmente reconocibles. Hoy día nos basta con recurrir a los medios de comunicación de masas, los cuales se han convertido en una máquina expendedora de atrocidades, que los saciados televidentes engullen sin digerir. De ahí que esta costumbre del espectáculo de la violencia hace tiempo que ha dejado de conmover. Por ello hubiese sido interesante introducir agitación, a través del desconcierto, hacer que el público se esforzase en decodificar y, por consiguiente, incitar a la construcción de nuevas imágenes más potentes.

El tercer montaje fue *Camino de Volokolamsk*. Se representó del veinte al veintidós de febrero, en el Teatro Pradillo. Fue una producción del Teatro Pradillo y Metatarso Producciones. Su dirección corrió a cargo de Darío Facal, que también se ocupó del diseño del espacio escénico. Beltrán Giménez Ezquerro trabajó como ayudante de dirección. El actor

MESA DE REDACCIÓN

sobre el que recayó todo el peso de la obra fue Marcos García-Barrero. Además, el equipo técnico contó con la labor de: Leyre Bozal (directora de producción), Laura Mazurén y Clemente García (asistentes de producción), Eurico J. De la Peña y Tavi Villán (espacio audiovisual), Thea Norsola (espacio sonoro) y Luis Úrculo (diseño gráfico).



Carlos Martínez.

Camino de Volokolamsk es un texto sobre la violencia, y muestra el miedo que atrapa a un comandante y a sus soldados. Pero, además, contiene una lectura política sobre el enfrentamiento crítico hacia un régimen, o mejor dicho, hacia las dos dictaduras en las que vivió Heiner Müller en la RDA, y cuyo fin supuso también el final de la utopía y la imposición del capitalismo.

En esta puesta en escena de *Camino de Volokolamsk* fue interesante la construcción del espacio escénico. Sobre el escenario, en el suelo, se proyectaban imágenes bélicas, sobre las que evolucionaba el actor. La disposición de la proyección resultó sugerente, porque emanaban desde abajo y precipitaban la mirada del público hacia ellas. Conseguía atrapar la atención y, al mismo tiempo, crear dos lecturas en un mismo plano: por un lado, la mencionada proyección, que estaba recortada por los límites de la pantalla; y, por otro, el trabajo del actor, que unas veces se disolvía

en esas imágenes, y otras salía como un púgil del cuadrilátero o como un cantante de rock, agarrado al micrófono que sostenía en sus manos. En el foro, estaba situado el equipo técnico, con lo cual todo ello daba pie a romper la ilusión escénica.

El actor —con su voz y su cuerpo como instrumento— hizo que el texto llegase en asaltos, a golpes, unos tras otros, y condujo al espectador por los caminos de la realidad y la reflexión.

El último montaje de este ciclo fue *Cuarteto*. Se representó los días veintitrés y veinticuatro de febrero, en la RESAD. La dirección corrió a cargo de Ainhoa Amestoy. Sus intérpretes fueron: Olga Mata, Rafa García Muñoz, Rita Barber y Lara Rodríguez. La música fue de Nacho Valcárcel y la escenografía y la iluminación de Juan S. Domínguez.

Cuarteto es una obra en la que se nos plantea las relaciones de poder llevadas al extremo de la crueldad. El sexo es el vehículo que pone al descubierto la violencia de los individuos en sus relaciones, y que cuestiona el carácter público de aquello que consideramos privado.

El montaje de Ainhoa Amestoy captó la huella artaudiana que se desliza en el texto, y supo sacar partida a la interpretación gestual. En el teatro de Heiner Müller, nos encontramos con la idea de las máscaras que utiliza el hombre. A menudo, en sus obras hallamos a un actor que se desprende de su personaje y luego vuelve a él. Para el dramaturgo alemán tenía un especial significado este acto, pues al desprender a los individuos de sus máscaras, tras ellas lo que nos descubre el autor es el horror. Cuando el hombre deja al desnudo su rostro, entonces se nos evidencia su miseria, la cual atañe al conjunto de la sociedad. Y esa idea es la que Ainhoa Amestoy consiguió transmitir al público, a la hora de dirigir el gesto de las actrices y el actor.

Asimismo, la escenografía también supo recoger la metáfora que reside en el texto: una gran mesa, dispuesta en una plataforma inclinada, alrededor de la cual había cuatro sillas, fue el escenario del canibalismo de sus protagonistas.

Otra característica que resaltaba esta puesta en escena es la elección de cuatro personajes. En el texto, son dos los protagonistas: la marquesa de Merteuil y el vizconde de Valmont; pero en este montaje también estaban madame de Tourvel, amante de Valmont, y la sobrina de la marquesa. La presencia de estos dos últimos personajes, hizo que víctimas y verdugos ocupasen un mismo espacio, lo cual enriqueció la escena.



Marta Gomez, Eduardo Carchamo, Rebeca Martínez y Paco Gallego.

La puesta en escena de *Cuarteto* fue interesante y dio muestras del buen hacer de una alumna de último curso de dirección de la RESAD.

Han sido cuatro montajes muy distintos los que hemos tenido ocasión de ver en este décimo ciclo de autor dedicado a la dramaturgia de Heiner Müller, y aunque en el deseo ha quedado poder ver títulos como *Cemento* o *Germania Muerte en Berlín*; sin embargo, ha permanecido la satisfacción de asistir a un despliegue de la variedad formal de uno de los dramaturgos más importantes del siglo XX, en el que la innovación formal no puede desgajarse de un contenido político. Heiner Müller fue un autor comunista que criticó el sistema desde dentro de la RDA.

Además de estos montajes, en el ciclo también tuvieron lugar un nutrido número de conferencias y mesas redondas.

La conferencia inaugural corrió a cargo de Stephan Suschke, estrecho colaborador de Heiner Müller, ex director del Berliner Ensemble y director teatral.

La conferencia de Suschke se centró en su experiencia en la dirección junto a Heiner Müller, alrededor de 1987. Suschke destacó el clima de confianza que propiciaba Müller a la hora de trabajar, porque supo crear un espacio libre de miedos, de tal manera que tanto actores como colaboradores «conseguían llegar más allá de sus propios límites cuando trabajaban

con él». Esta ausencia del miedo en los ensayos nunca derivó en una carencia de autoridad, más bien todo lo contrario, puesto que «Müller era una autoridad por sus textos, por la personalidad que irradiaba como director y por su significado político-cultural.»

Suschke hizo hincapié en los amplios conocimientos que tenía Müller, pero dijo que en su caso no se podía hablar de conocimientos enciclopédicos, sino entrelazados, como un rizoma, de ahí que calificase el pensamiento del dramaturgo como un pensamiento nómada. Ese pensamiento repercutía en su dramaturgia y en el trabajo de dirección, pues recurría a fuentes muy distintas para hacer una recopilación de materiales, que luego elaboraba contextualizándolos en su tiempo. Conseguía con ello tejer una red que disponía de numerosas interconexiones, rebosante de referencias políticas, históricas, culturales y mitológicas en un mismo plano.

También señaló la importancia que Müller le concedía al lenguaje plástico, e hizo referencia a su trabajo con Erich Wonder, Hans Joachim Schirrerker, Mark Lammert y Bob Wilson. A Müller le preocupaban las artes plásticas y eso es algo que se evidenció en sus montajes.

En cuanto a los ensayos, destacó el carácter abierto de los mismos, en los que el actor debían implicarse de manera productiva, y no trabajar como un instrumento. Esta metodología —en un principio— generaba confusión entre los actores, que no estaban acostumbrados a tal proceso; pero con el tiempo descubrían la importancia del mismo. En este sentido, Stephan Suschke comentó la experiencia que para Müller supuso trabajar con cantantes de ópera, en concreto en la puesta en escena de *Tristán e Isolda*. Ahí Müller descubrió la manera tan distinta en la que actores y cantantes se enfrentaban a su labor, pues mientras que con los actores Müller debía trabajar palabra a palabra y frase a frase; por el contrario, con los cantantes de ópera descubrió que éstos asimilaban todos los puntos problemáticos de la partitura y de los estilos musicales y mantenían esa precisión en el ensayo siguiente. Por todo ello, para Suschke era difícil no sentir la huella de Heiner Müller una vez que se había trabajado con él.

La siguiente conferencia la impartió Ana Rosa Calero, profesora de filología germánica en la Universidad de Valencia, y llevó por título: «Heiner Müller, Shakespeare y un espejo». La exposición de su tesis fue seguida con gran interés por parte del público. Ana Rosa Calero se centró en la oscilación permanente que existe entre la utopía y su negación en las obras de Heiner Müller.

El teatro de William Shakespeare dejó una profunda huella en el dramaturgo alemán. Como recordó la filóloga, Müller dijo: «Shakespeare es un espejo a través de los tiempos, nuestra esperanza un mundo que ya no refleja. No habremos llegado a nosotros mismos mientras Shakespeare siga escribiendo nuestras obras.»

Para Calero, con estas palabras Müller describe el lastre que supone la tradición y, al mismo tiempo, «apunta la necesidad de desmarcarse de este peso, lo que denomina «trabajar la diferencia», es decir, la búsqueda de la utopía.» A continuación, ejemplificó su tesis sobre la diferencia con el acercamiento a dos de las reescrituras que Müller hizo en torno a Shakespeare: *Macbeth (nach Shakespeare)*, de 1971 y *Hamletmaschine*, de 1977, a partir de las cuales hizo un análisis de los personajes y los distintos momentos dramáticos.

Macbeth (nach Shakespeare) fue una obra mal recibida por parte de los críticos, rechazándola por su excesiva violencia. Müller —según Ana Rosa Calero— perfiló en su reescritura los esbozos que Shakespeare trazó de los personajes, hasta convertirlos en crueles carniceros. En este sentido afirmó: «El espejo que refleja lo que ha quedado de la obra de Shakespeare era oscuro, puesto que podemos observar en él el lado más tenebroso de los personajes, el cristal está teñido de rojo-sangre y negro-muerte, entremezclados en una espiral de continua violencia.»

En el caso de *Hamletmaschine*, Müller destruye los límites impuestos por la tradición. Según palabras de la profesora Calero: «Hamlet ha quedado reducido a su conflicto: el joven intelectual reacio a vengar la muerte, debatiéndose entre actuar o no hacerlo, es trasladado al contexto de la RDA, extensible también en cualquier estado totalitario.» Lo cual nos conduce a pensar que Hamlet es el personaje espejo en el que Müller se refleja. Müller se introduce en las vísceras de la producción shakespeariana y desde dentro la cuestiona, de igual modo que procede en su realidad socio-política.

Posteriormente, el dieciocho de febrero, tuvo lugar en el marco del Teatro Pradillo una conversación entre Ricardo Iniesta, reconocido director teatral con una sólida trayectoria a su espalda, y Vicente León. Su título fue: «La desbordada dramaturgia de Müller».

Iniesta ha tenido ocasión, a lo largo de su carrera como director de Atalaya, de montar varios títulos de Müller como: *Hamletmaschine*, *Descripción de un cuadro* y *Medea Material- Paisaje con Argonautas*. Sin embargo, la pasión que Ricardo Iniesta ha manifestado por la dramaturgia mülleriana,

ha hecho que tenga presente al autor alemán en otros de sus montajes como *Electra* o *Exiliadas*, en el que introduce textos de Müller y fragmentos de *Hamletmaschine*.

Destacó del dramaturgo alemán el proceso de investigación que lleva a cabo en cada uno de sus textos y el hecho de que llegue a la síntesis de los mismos. Para Iniesta pocos autores consiguen generar tal capacidad de creatividad con sus obras, ya que éstas dan la posibilidad de que el director que las tiene en sus manos se convierta a su vez en un creador, y en igual medida sucede con los intérpretes y con el público.

Tanto Vicente León como Ricardo Iniesta coincidieron, a lo largo de la conversación, en el hecho de que en Müller la expresión teatral se concretaba en un impulso visceral, que les obligaba a un proceso de búsqueda y desentrañamiento, para luego mostrar a los espectadores una realidad sobre la que tenían que elegir. Por su parte, Vicente León también incidió en la escritura dramática de Müller, destacando el planteamiento de nuevos lenguajes escénicos.

A continuación, el día veintiuno, también en el Teatro Pradillo, Guillermo Heras nos ofreció una lectura de los textos de Müller, a la que denominó: «Palabra de Müller». El director recurrió a las palabras de Müller, a sus textos, para ofrecernos una velada cargada de imágenes sugerentes, que permitían al público asistente crear su propia lectura. En la conversación posterior que tuvo lugar entre el director y el público se charló sobre la necesidad de entender el humor en Müller, proponiendo acercarse a la comedia en el sentido griego del término. Por su parte, Guillermo Heras insistió en que para montar una obra de Müller era preciso trabajar sobre la metáfora y no sobre la literalidad del texto.

A estas experiencias y puntos de vista, le siguió la primera de las mesas redondas programadas, que llevaba por título: «El teatro de Müller como vanguardia y respuesta a la práctica del socialismo real». La mesa estuvo moderada por Vicente León y la integraron Miguel Sáenz (germanista y traductor), Jorge Richmann (traductor de Müller y poeta), David Ladra (crítico teatral) y César de Vicente Hernando (teatrólogo).

Cada uno de los componentes de la mesa se centró en un punto concreto de la figura del autor y de su producción. Miguel Sáenz se apoyó en la autobiografía de Müller, *Guerra sin batalla (Vida en dos dictaduras)*, como material de su exposición. Señaló que la primera impresión que tuvo de Müller era la de un cínico con extraordinario talento, pero posteriormente descubrió que ese cinismo era una máscara, que obedecía a

una postura irónica ante la vida por parte de un hombre consciente de la realidad y de las contradicciones del país en el que vivía. Para Müller lo fundamental era escribir e hizo cuanto fue necesario, dentro del régimen de la RDA, para conseguir tal fin. Por otra parte, Miguel Sáenz consideró que Müller había sabido reelaborar a Brecht, siéndole fiel.

David Ladra tomó la palabra reflexionando sobre el primer Müller, un muchacho militante del SED, el partido que nació en 1946 de la unión del SPD y del KDP, y que gobernó en la RDA hasta la caída del muro. Recordó Ladra que a Müller se le asignó, a los veinte años, la tarea de desnazificar la biblioteca de su país, acción que le resultaría muy útil por el hecho en sí y porque le sirvió para construir su propia biblioteca. Asimismo, el crítico recordó que en 1951 Müller llegó a Berlín, donde comenzó a moverse en los ambientes literarios afines al partido, y subrayó que fue un autor que nunca abandonó la RDA, y que luchó desde dentro cuestionando las contradicciones políticas de su país.

Por su parte, César de Vicente, se centró en el título mismo de la mesa redonda, partiendo de las teorías del profesor Sánchez Biosca, sobre el concepto de vanguardia. Señaló la existencia de tres modelos de vanguardia: el modelo transparente (que en el lado de las dictaduras del proletariado se llamaría «realismo socialista», y del lado de la burguesía se llamaría «realismo tradicional»); el modelo hermético-simbólico (de matriz ideológica burguesa como el anterior), que habitualmente conocemos como «vanguardia» y el modelo analítico-constructivo, que es el modelo básico que sostiene la producción de Müller, y que es un modelo que favorece la dialéctica entre los fragmentos en una dirección política. Siguiendo lo expuesto, César de Vicente consideró que sólo bajo ese modelo puede leerse la dramaturgia de Müller, un modelo que contiene la naturaleza política de la revolución y que adquiere un compromiso del autor a la hora de escribir. Puntualizó que para entender la contradicción de un autor como Müller, no se puede dejar de lado el hecho de que fue un dramaturgo comunista de la RDA, que no vio el comunismo en un país que se definía como tal, y que para Müller el significado de comunismo era el de «igualdad de oportunidades».

Por último, tomó la palabra Jorge Riechmann para indicar que no podemos rastrear a Müller a través de su autobiografía, ya que ésta la escribió en un momento en el que el autor está relejendo y reinterpretando su pasado. Además recordó que Müller era un dramaturgo al que el Estado no le había dado un trato de favor, sino que siempre luchó y se

encontró con el fracaso de la utopía, constituyéndose éste en el verdadero motor de su escritura.

Tras esta interesante mesa redonda, tuvo lugar en la RESAD un encuentro con Gabriel Monedero (director teatral, docente y terapeuta corporal). En primer lugar, Monedero nos ofreció su visión poética del teatro de Müller, en una charla que título: «Heiner Müller: una posada de la crueldad». Gabriel Monedero incidió en el vínculo entre el teatro de Müller y el de Artaud, en el que ambos ponen al descubierto el horror y la crueldad que existe en la desnudez del hombre, y la búsqueda del proceso lírico, en el que la palabra rompe con los ritmos convencionales del teatro. Ve en los dos autores un modo de proceder consecuente con su producción.

Seguidamente, Gabriel Monedero presentó una performance, tomando como base de la misma el monólogo de Hamlet, en *Hamletmaschine*. El texto se desprendía de sus labios como un azaroso destino depositado en manos de los asistentes, los cuales recibían una carta de tarot en el transcurso del monólogo.

Por último, y también en el marco de la RESAD, tuvo lugar la segunda mesa redonda. Su título fue: «Müller: creador poliédrico y multidisciplinar». La mesa estuvo moderada por Daniel Sarasola (autor teatral) y la componían: Agustina Aragón (directora escénica), Alicia Blas (escenógrafa), Juan Mayorga (dramaturgo) y Yolanda Pallín (autora teatral). Al igual que en la mesa anterior, cada uno de sus miembros ofreció su particular punto de vista sobre la dramaturgia de Heiner Müller, y el conjunto de esas aportaciones fue muy enriquecedor.

Agustina Aragón destacó la necesidad de hacer una reescritura de los textos clásicos para su escenificación, a partir de una lectura contemporánea de los mismos. A lo largo de su exposición, eso fue algo que pudimos evidenciar en Heiner Müller, en concreto, se centró en la lectura que hace el autor de Medea en su *Medea Material*. Para Agustina Aragón, la reescritura contemporánea que hizo Müller del mito de Medea representó la visión más feminista y política de dicho mito, en tanto que Müller lo enfocó desde la colonización como abuso del poder, y manifestó la rebelión de una mujer en una sociedad patriarcal. Müller supo contextualizar a Medea en su tiempo, llevando consigo las anteriores lecturas del mito.

Yolanda Pallín partió de la influencia dramática de *Camino de Volokolamsk* en su experiencia como autora. Puso énfasis en reclamar el lugar de la fábula dentro de la construcción dramática, pues —a su juicio— ésta ha quedado relegada a un segundo plano, a favor del discurso. En este

sentido, *Camino de Volokolamsk* supuso para ella un excelente descubrimiento por la importancia que se le otorgaba a lo narrativo, y la ruptura formal en el uso del collage y del fragmento. Refiriéndose a este último, destacó el valor de cada uno de esos fragmentos, en los que reside un núcleo de conflicto.

Si en la conferencia inaugural, Stephan Suschke habló de la importancia que para Heiner Müller tenían las artes plásticas en su teatro. En esta mesa redonda, fue una escenógrafa, Alicia Blas, la que nos mostró los ejemplos. Alicia Blas puso de manifiesto que teatro político e imagen no se encuentran en puntos opuestos, sino todo lo contrario, y así aludió a las colaboraciones que hizo Müller con los escenógrafos citados por Suschke, así como a su experiencia con Robert Wilson, de cuyo trabajo le fascinó el carácter democrático del que gozaban todos los elementos implicados en la escena: la iluminación, la escenografía, la interpretación, el sonido, etc; pues a todos ellos se les otorgaba la misma importancia. Además señaló cómo para definir el teatro de Müller se recurría a términos como «palabra concreta», «collage», entre otros. Términos vinculados a la imagen y a las artes plásticas. También la escenógrafa trajo material visual con el que los asistentes a la mesa redonda podían comprobar la unión del elemento plástico con el textual.

La reflexión de Juan Mayorga se centró en la visión del teatro de Müller como fin de la utopía. Llevado por su experiencia, vivida en una realidad política concreta, Heiner Müller llegó a plasmar en sus textos la imagen residual de una historia fragmentada que toca su fin. La consumación de la destrucción y el hecho de no salir de este callejón sin salida —según Mayorga— arrastró consigo el final de la utopía. Si para Heiner Müller la historia carecía de sentido, esto fue consecuente con el hecho de que el autor recurriera a la construcción de un texto nuevo sobre las ruinas de textos del pasado, haciendo uso de un collage de idiomas y de fuentes, así como recurriese al fragmento como visión de un mundo dominado por la violencia. También Juan Mayorga señaló que el objetivo de su teatro fue mostrar la contradicción, y por ello en sus textos se prescindió de todo, excepto del conflicto, porque éste permitió poner al descubierto la médula, el núcleo.

Con esta última mesa redonda se cerró el décimo ciclo de autor. Un ciclo que podemos considerar denso y variado.

Isabel María Díaz Díaz



EXPOSICIÓN MEMORIA DE JULIO CARO BAROJA
Diciembre 2005-Enero 2006, Centro Cultural Conde Duque Madrid
SECC-Ayuntamiento de Madrid; Comisario: Pío Caro Baroja;
Vicecomisarios: Joaquín Álvarez Barrientos,
Carmen Caro Jaureguialzo y Pío Caro-Baroja Jaureguialzo



El tránsito desde el término del siglo XX y su balance sigue arrojando sobre todos los que nacimos en él luces y sombras, cuando buscamos las raíces de lo que hoy somos, o el sentido de lo que querríamos ser: hacer memoria supone preguntarse por el pasado para traer de él una visión hacia lo presente. Ésta parece haber sido una actitud permanente en la figura que homenaja la exposición aquí reseñada, Julio Caro Baroja, un observador apasionado que departió con sus coetáneos no menos que con sus antepasados —que son los nuestros— en su amplia y peculiar mirada radicada en la antropología.

El apego a las culturas populares parece más cercano a esta disciplina, que la llamada «alta cultura», sin embargo, Julio Caro Baroja no gustaba de esas categorías, siguiendo el axioma clásico de que nada de lo humano le era ajeno. El casi millar de entradas bibliográficas de su pluma reunidas en el Catálogo de la exposición dan cuenta de una actividad ensayística casi volcánica, y de una diversidad que abraza cronologías amplias, enfoques prácticos y teóricos, geografías distantes, realidades vividas y otras soñadas... No es poco, en este sentido, lo que el mundo del teatro debe a este estudioso, por sus investigaciones sobre ritos y dramatizaciones, que entroncan con las más antiguas manifestaciones de la antropología teatral: figuras carnavalescas, mascaradas, danzas, bufones sagrados, magia, títeres y peleles. Contaba Julio Caro sólo 12 años —1926— cuando interpretó su primer papel, en una farsa guiñolesca escrita por su madre, Carmen Baroja, y encarnada por actores caracterizados como títeres

MESA DE REDACCIÓN

de guante, entre los que se hallaban ella misma y su hijo mayor. Se trató de *El gato de la mère Michel*, estrenada en «El mirlo blanco», un espacio teatral doméstico fundado en el hogar de los Baroja en Madrid, en el que se daban cita la tarde de los sábados personalidades como Valle Inclán o Rivas Cherif, entre otros, y que acabó por convertirse en una alternativa importante al teatro comercial de entonces.



Bobo de Ochagavía.

En este sugestivo ambiente familiar de mujeres que escriben, escritores que dibujan, filántropos desencantados que veneran los libros no menos que los objetos populares (aperos, enseres, mobiliario), creció Julio Caro Baroja, entre su hogar madrileño y la casa familiar navarra de Vera de Bidasoa, verdadera patria y hogar —según apunta el vicecomisario, Álvarez Barrientos— en su más íntimo sentido. Su rica trayectoria vital está recogida en esta exposición —no muy extensa, bien ordenada y de diseño limpio— y glosada en su estupendo catálogo, que da cuenta de más aún, pues se dan cita en él especialistas y amigos, que en diversos artículos recorren muchas de sus facetas: la del estudioso de literatura popular (Joaquín Díaz), la del historiador (Antonio Morales), la del etnógrafo que aborda otras geografías (el Sáhara, en el artículo de Alberto López) u otras cronologías (judíos y moriscos, o la religión en la Antigüedad, a cargo de Jaime Alvar y Francisco J. Flores), o que aborda lo

más suyo (lo castizo, tratado por Jon Juaristi). El enfoque del género biográfico como veraz herramienta del historiador constituyó el discurso de Caro Baroja en su ingreso en la Real Academia Española en 1986, y es un asunto sobre el que diserta en el catálogo Álvarez Barrientos. A todo esto se suman los valiosos testimonios de su familia (su hermano, Pío Caro Baroja y el hijo de éste, también Pío Caro) que trenzan su intimidad compartida con sus actividades sociales, o sus viajes profesionales.



Botarga de Montarrón.

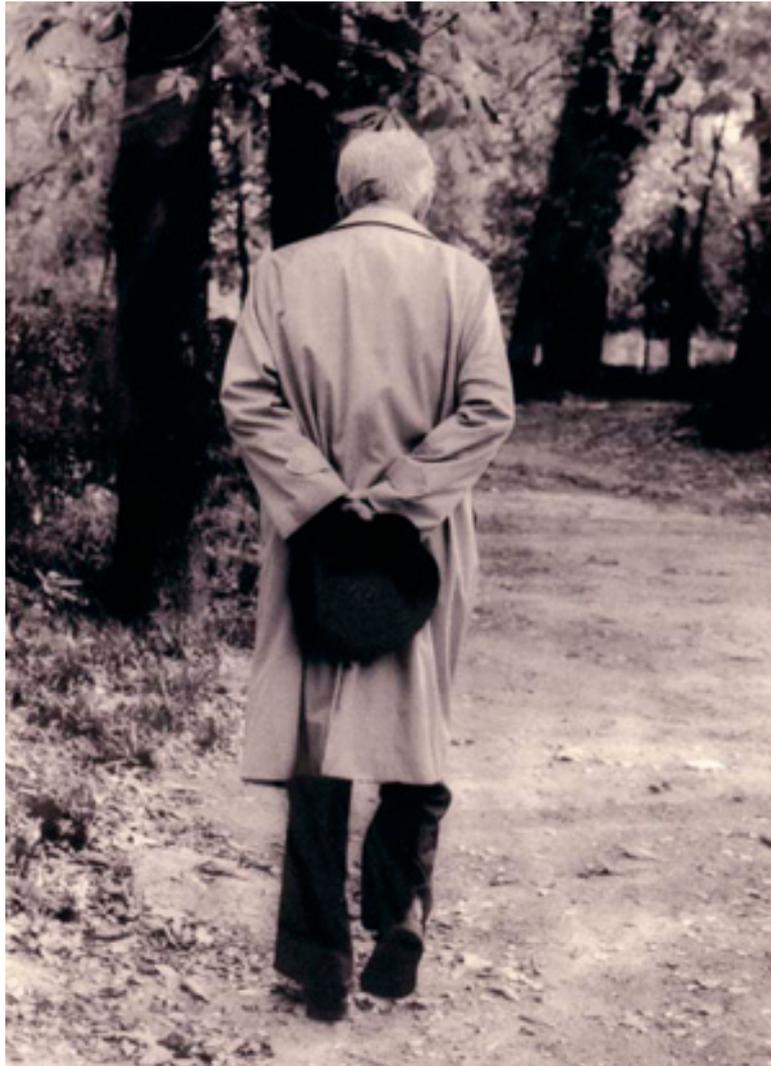


Zaldiko laburtano.

Junto a fotografías que dan cuenta de estos viajes y de las investigaciones llevadas a cabo en ellos, otros materiales de la exposición muestran facetas complementarias de su actividad, que han llevado a algunos a hablar de él como un moderno humanista; el dibujo y la pintura, por ejemplo, ocuparon un lugar importante como auxilio en sus estudios y como afición. Si sus bocetos y apuntes sobre edificios rurales o interiores de casas tradicionales son valiosos, no lo son menos sus dibujos de figuras carnavalescas, como las botargas de Guadalajara, o el bobo de Ocha-gavía, de gran sugerencia para investigadores, e incluso para figurinistas que quieran bucear en lo ritual. De igual modo se interesó Caro Baroja

MESA DE REDACCIÓN

por la fisionomía y el estudio de la personalidad a través de los rasgos externos, y así lo plasmó en su libro *La cara, el espejo del alma* (1987). Un asunto que ha ocupado no pocas reflexiones en sede teatral y que Caro proyectó hacia los arquetipos de la Comedia del Arte, en *Fragmentos italianos* («Enigma de la Comedia del Arte», 1992).



J. C. B. paseando, 1989-990. El Retiro.

De gran interés fueron unos documentales realizados junto a su hermano, Pío Caro Baroja, que supusieron la recuperación de rituales en peligro de extinción, como *El Carnaval de Lanz* (1964), a medio camino entre el rito y la dramatización popular: una fiesta prohibida durante décadas obtuvo, gracias a los dos hermanos, el permiso para celebrarse, enfrentándose a la paradoja de que toda una generación había perdido la noción técnica de su realización, y los mayores tuvieron que enseñar a los más jóvenes las danzas, los ritmos y las melodías, o la confección de algunos adornos rituales. Todo un pueblo en fiesta se sumó a la celebración carnavalesca. Esta primera experiencia lleva posteriormente a los Baroja a la realización de otro documental más ambicioso, que recoge ritos estacionales, *Navarra, cuatro estaciones* (1973), y que ha podido verse completo, a pesar de su longitud, en la sala de audiovisuales de la exposición, junto a una interesante entrevista a Caro Baroja, realizada por Joaquín Soler Serrano.

Fotografías de sus últimos años, junto a algunos óleos de su mano exhibidos en esta muestra (*Recreación de la Costiera Amalfitana*, por ejemplo) hablan de cómo se vio seducido por los contrastes culturales del Sur de Italia. Un interés que se despierta en él tardíamente, pero que nos lega frutos inmediatos: estudia las supersticiones napolitanas, la sincrética visión cristiano-pagana del mediodía, sus ritos mágicos, los orígenes de sus asociaciones criminales, como la camorra. Una visión en la que se hermana con estudios de antropología italiana sobre magia y modernidad, como los de Ernesto de Martino (*Sud e magia*, 1959) y con las preocupaciones expresadas en el plano artístico por dramaturgias universales, como la del napolitano Eduardo De Filippo, que de magia, superstición y camorra habló en buena parte de su teatro: *¡Estos fantasmas!* (1946), *No te pago* (1940) o *El Alcalde del Barrio Sanitá* (1960), por citar algunas emparentadas con estos temas. Los ritos mágicos estudiados por Caro se extienden a lo dramático en otros de sus estudios como *El bufón y su doble vida* (1969), *Teatro popular y magia* (1974); este último se centró en la comedia de magia, un género que Caro fue el primero en valorar. Son libros que documentan aspectos del teatro español coincidentes con otros semejantes de la cultura partenopea.

Un rostro más amable, vinculado a ese universo napolitano, lo encontramos en la pasión belenística de Caro Baroja, mediante el nacimiento que fue armando a lo largo de algunos años, y que en la exposición halla una buena representación —no en vano ha estado abierta en

fechas navideñas—: «Para mí... las figuritas de barro que se hacían para los nacimientos... venían a representar a una sociedad popular» apuntaba Don Julio, durante la presentación de la primera exposición de su belén, sugiriendo que todo ese interés por mostrar a través de su microuniverso una especie de diminuta humanidad —cada año renovada— contribuyó no poco en su infancia a forjar al etnógrafo. Se trata de una devoción no menos española que napolitana —también de ello dio cuenta De Filippo en *Navidad en casa Cupiello*, 1935— con un origen compartido, pues parece que la tradición de los belenes nos llegó de Italia, en la época de Carlos III.

Los responsables de la sala hablan de una afluencia nutrida de visitantes y las ventas del catálogo así lo confirman, pues han agotado existencias. Las variopintas instalaciones de carácter etnográfico diseñadas para la exposición —como la cocina navarra— contribuyen a ejercer sobre el visitante, más que el recuerdo, la sugestión de los centros de interés de Caro Baroja y del extraordinario mundo intelectual que habitaba. Sin duda, han sido espacios visuales que el público más joven ha agradecido, dado que en estas salas municipales es frecuente ver algunas familias con niños, que seguramente habrán apreciado, a su modo, materiales como los cinco dibujos infantiles de Caro *Los niños rusos pasan mucha hambre* (1922), testimonio de su precoz amor por el dibujo, y que anuncian su ya conciencia social.

A los diez años de su desaparición, en 1995, muchos de los que le conocieron han sumado voluntades para recordar su importancia. Si su figura de pensador independiente suscita cada vez mayor reconocimiento, el filón comparatista de las relaciones hispano italianas abordadas por él —pero no en la medida que hubiera deseado— ha dejado, entre otros legados, la invitación a recorrerlo desde distintos ámbitos. Algunos de sus discípulos así lo harán, sin duda, y el diseño, o el disfrute, de esta exposición seguramente ha supuesto para ellos una dosis de recuerdo: la memoria de su maestro les trae a la propia la necesidad de ahondar en muchos de los caminos por él trazados.

Ana Isabel Fernández Valbuena



Javier Huerta (dir.), *Historia del Teatro Español*,
Madrid, Gredos, 2003, 2. vol.



Al director de esta obra, Javier Huerta Calvo, le cabe el mérito de haber sabido concitar múltiples voces pertenecientes a distintos ámbitos para esta iniciativa que materializa otras de carácter institucional, también promovidas por él, tendiendo puentes entre lo académico, lo documental, la investigación y la praxis escénica. Estas variadas visiones que van jalonando los dos volúmenes de la *Historia del Teatro Español* permiten reunir, o actualizar, por fin, materiales muy distintos, que se hallaban en historias de la literatura dramática, en estudios musicológicos o sobre las artes escénicas, en monografías, o a la espera de concreción en archivos, centros documentales, bibliotecas, y, por supuesto, en la memoria histórica de cada uno. Han auxiliado a Javier Huerta algunos de sus mejores colaboradores: Abraham Madroñal, Héctor Urzáiz, Emilio Peral y Fernando Doménech, en funciones de coordinación, quienes han demostrado, además, la pertinencia de su elección, redactando y completando algunos de los mejores capítulos, ocasionalmente, junto al director. Es el caso de los dedicados a Benavente o Valle Inclán (II.25 y II.26), este último probablemente de los más difíciles, por la envergadura de la obra del autor, y de la bibliografía en torno a él; realizado, sin embargo, por Javier Huerta y Emilio Peral, de forma sintética, atendiendo a sus fuentes, su recepción y su contexto europeo.

La estructura de la obra es clara y permite, donde se necesite, una lectura transversal según el corte de sus cinco secciones. La primera, el *Arte escénico*, abre cada periodo, lo que habla ya de la vocación —no siempre satisfecha— de estos volúmenes de documentar más allá de la literatura dramática, y de reunir las jerarquías que han ido configurando dicho arte: usos populares, espacios teatrales, técnicas interpretativas, las ocasiones,

la consideración social del teatro y sus artífices, los medios expresivos... Por lo ecléctico de las disciplinas que deben auxiliarlos y lo variado de sus fuentes, probablemente los capítulos sobre el *Arte escénico* están entre los de enfoque más complejo: el dedicado a la Edad Media liquida la interpretación de los actores ambulantes en una sola frase, cuando sabemos que son un eslabón fundamental para el renacer del teatro culto durante el Renacimiento. Esta dimensión popular no se tiene muy en cuenta en dicho apartado, que habría necesitado una documentación pareja a la de las fuentes del teatro religioso —en él muy bien tratado— en línea con lo que apunta el capítulo siguiente de teoría teatral, que se ocupa más de los intérpretes medievales que este otro, donde hallarían su lugar natural. Su resultado desigual confunde, además, algunos términos técnicos: *actante*, por ejemplo, se usa en él como sinónimo de actor. El dedicado al *Arte escénico* del siglo XVI, con el pulso vibrante de quien conoce y ama su materia, invita a un recorrido desde los oficios gremiales al de la farándula por parte de los propios «oficiales» y maestros de otras industrias, que se constituyen en compañías teatrales. Se hallan también en él muy bien documentadas las valoraciones sobre posibles influencias de los primeros cómicos del Arte. No obstante, el quinientos italiano es un periodo de extraordinaria permeabilidad en las categorías sociales de los intérpretes, así como en sus repertorios y espacios de representación, por lo que algunos de los paralelismos e influencias descartados por Teresa Ferrer tal vez podrían matizarse. En esa misma línea de calidad se encuentra el capítulo de la maestra, Evangelina Rodríguez Cuadros, dedicado al arte escénico del XVII, completado por otro específico sobre los espacios teatrales en esa centuria de madurez del teatro áureo, a cargo de otro peso pesado John J. Allen (I.21).

J. Álvarez Barrientos, por su lado, trata el arte interpretativo del siglo XVIII transitando desde los manuales de declamación a los espacios rurales, donde se hacía un teatro menos conocido y poco estudiado, pero fundamental para la configuración paulatina del actor moderno; pocos estudios en nuestro idioma han expuesto este proceso con tan meridiana claridad y amenidad suficiente. Al dedicado a la escena del siglo XIX puede achacársele una posición tendenciosa, al centrarse exclusivamente en lo acontecido en Madrid; sin embargo, documenta de forma ágil los avances escenográficos, al igual que hace A. Peláez en el suyo, dedicado al primer tercio del siglo xx, que remata César Oliva con lo acaecido a partir de los años cuarenta. Su dedicación a la docencia le lleva a exponer

novedades y atrasos en las Enseñanzas Artísticas de la segunda mitad del siglo XX, y a permanecer atento al registro de los nombres señeros de la puesta en escena en España en dicha cronología: actores, directores, escenógrafos, maestros...

En el volumen I esta primera sección incluye sendos apartados dedicados a la música para el teatro, algo muy necesario, pues no siempre se integra este «aderezo» en los estudios teatrales; doblemente valioso en los siglos anteriores al XVIII, por la escasez de fuentes musicales directas que los especialistas deploran. Al hablar sobre música en el teatro medieval y renacentista, Álvaro Torrente comenta, al final y de soslayo, que en muchas ocasiones la música iba acompañada de baile. El baile es uno de los grandes olvidados en muchas historias del teatro, a pesar de haber sido un componente habitual para todo el drama forjado en el Renacimiento (de Shakespeare a los cómicos del Arte) que acabará configurando fuera de España géneros mixtos como los *intermezzi* danzados o las *masques* del teatro isabelino. Esta HTE los menciona en capítulos donde no siempre uno iría a buscarlos —aunque para eso están los índices de temas—. En este sentido debemos recordar también las ocasiones festivas en las que se inserta el prototeatro medieval, entreverando justas con momos (bailes enmascarados), como bien despliega Ana M^a Álvarez al hablar de los orígenes del teatro español en I.3. Considera también el baile Carmelo Caballero, al hablar de la música en el teatro clásico, en el que, de la mano del baile, llega la fiesta a la comedia, sirviendo como signo de articulación escénica. Sumándose a los más modernos estudios de dramaturgia musical, contempla Caballero los aspectos de decoro que ofrecen los distintos timbres instrumentales, o los estilos de canto, señalando así nuestra contribución al recién nacido drama musical italiano con la zarzuela barroca. Por cierto, puede resultar confuso que en las cronologías abordadas en el volumen II esta materia musical se encuentre en el apartado C, *Los autores y sus obras*. El dedicado al siglo XVIII habla de géneros donde no interviene la palabra, como el *Ballet d'atcion*, importantes para espectáculos posteriores. De hecho, el del siglo siguiente (II. 18), a cargo de Emilio Casares, atiende por igual a los grandes géneros musicales como a los chicos y los ínfimos, produciendo una avalancha de nombres que puede aturdir, pero que tiene la virtud de hacer que consten, por fin, cuando hasta hace poco muchas historias de la música los relegaban.

La segunda sección, *Teoría Teatral*, completa a la primera y, en ocasiones, como la que se ocupa de la Edad Media (I.2), el esfuerzo se orienta

hacia una definición taxonómica y de géneros de gran interés para las consideraciones futuras. Habría sido de agradecer, no obstante, una actitud benévola hacia los que dejamos el latín muy atrás en nuestros estudios —o, incluso, hacia las nuevas generaciones que no son responsables de no haberlo estudiado jamás— traduciendo las citas de esa lengua. La nomenclatura establecida por Gómez Moreno (I.2) la completa Javier Huerta con la visión del quinientos (I.10), donde sugiere que el tránsito del concepto «escena» al de «jornada» para segmentar los textos lleva aparejada una especie tensión dinámica espacial de la obra, casi viajera por los múltiples escenarios característicos del teatro español. Hermosa sugerencia que tal vez convenga matizar, pues la proximidad del término al italiano *giornata*, es engañosa; como bien indica Javier Huerta, se utiliza profusamente en la narrativa medieval, pero la acepción espacial de esta palabra en esa lengua es sólo una de muchas, quizá la menos usada, frente al resto, que refleja un matiz temporal: durante el día, a lo largo del día. Bajo esta acepción aparece en *El Decamerón*, cuyo marco narrativo es temporal, no espacial, pues se jalonan sus relatos en grupos de diez cada día (*prima giornata*, *seconda giornata*, etc.) hasta completar 10 días y 100 relatos, pero siempre desde un único espacio, entre un grupo de jóvenes que «viaja» sólo con su imaginación. Con ella, desde luego, caminan —igual que el teatro español del XVI— por múltiples escenarios espaciales y temporales.

Por si esta precisión suscitara controversia, sépase que el siguiente capítulo de *Teoría teatral* (I.24) atiende a todas las abiertas en el siglo XVII sobre la licitud del teatro, y da cumplida cuenta de otros aspectos de segmentación que —como apunta con acierto su autor, Marc Vitse— no quieren ser tanto textuales como representativos. Algo reiterativo resulta el dedicado al siglo XVIII (II.2), cuya segunda parte resume la *Poética* de Luzán —que, a su vez, es un resumen de la de Aristóteles en lo que atañe a la tragedia—. Cuestiona José Checa la visión de la comedia, supeditada a la tragedia, cuando tal vez quepa considerarla una aportación curiosa por parte de Luzán. Es de interés su tratamiento de los géneros emergentes en el siglo XVIII, y su atención, positiva y necesaria, a los menores, a pesar de que la tratadística de la época no los registrara. En cronologías sucesivas la denominación de esta sección se matiza en *Ideas teatrales* (II.24) y se amplía hacia *Poéticas teatrales* (II.35). En el primer caso, dedicado a las décadas del siglo XX anteriores a la Guerra Civil, se echa de menos en la bibliografía el nombre de Rivas Cheriff, que en lo tocante a

ideas teatrales fue uno de los más dinámicos fautores de entonces. Aunque ello no empaña el valor del capítulo, que tiene en cuenta datos cruciales como el pensamiento que nace en torno al séptimo arte, o el que parte de los primeros directores de escena. En el segundo (II.35), Óscar Cornago resume con maestría la complejidad teórica de las poéticas teatrales del siglo pasado, incardinadas en el eje textualidad-teatralidad, ofreciendo una visión necesaria, ambiciosa, y de aliento europeo, cuyo conjunto caleidoscópico no siempre será fácil de seguir para los profanos.

La tercera sección, *Los autores y las obras*, por lo general, está a cargo de nombres de prestigio: Nicasio Salvador firma el capítulo en torno a *La Celestina* y sus problemas de fijación textual y autoría; Maria Grazia Profeti defiende la conciencia trágica de Lope, relacionando *El castigo sin venganza* con la *Phèdre* de Racine; desde la perspectiva de una vida dedicada a la materia, desbarata las hipótesis de rivalidad Lope-Calderón y matiza opiniones de otros especialistas, como la musicóloga L. Stein, sobre la zarzuela barroca. Correctos, completos y reposados son los capítulos dedicados a escritores y obras del XVI español, entre los quiero destacar el que versa sobre el *Códice de Autos Viejos*, donde Mercedes de los Reyes avanza con tanto aplomo como sutileza, hipótesis tras hipótesis, hacia cada conclusión, incluidas las de la posible puesta en escena de estos materiales: autos, farsas, coloquios y algún entremés. Estudiosos de la Universidad de Valencia se añaden a esta *summa*, como J. L. Canet, para hablar de Lope de Rueda y su época, contrastando posibles imprecisiones y sobrevaloraciones en la mencionada influencia de la Comedia del Arte sobre las primeras compañías españolas. Polémica no del todo esclarecida, por lo que se ve, y contradictoria con las conclusiones que en el mismo volumen ofrece Mazzocchi (I.19). Apasionada la defensa de Jesús G. Maestro sobre la *Numancia* cervantina como modelo de tragedia alternativo a los cánones aristotélicos (I.25); afirmación que plantea —en mi opinión— algún interesante paralelismo con sus coetáneos británicos, los poetas isabelinos. Y, por su enfoque interdisciplinar, —aunque sea obligado— destaco también I.33, sobre *Quiñones de Benavente y el teatro breve*, a cargo de Abraham Madroñal, que detalla las evoluciones del género breve, partiendo de sus conexiones con el Corpus y de sus relaciones con otros géneros, cerrando con una especie de desiderátum por la pervivencia de su espíritu «transgresor» más allá de ese siglo. Le cabe el mérito, además, de ser uno de los capítulos donde se trata del baile dramático —dada la triple condición de Benavente de dramaturgo, músico y maes-

tro de baile— en lo que el estudioso califica de sincretismo de género. Si con Madroñal hemos bailado al socaire del sincretismo, Javier Aparicio se contagia de las estructuras sintácticas calderonianas —en fuga, dice él— inaugurando su capítulo sobre nuestro dramaturgo más universal con un párrafo de prosa *andante con brio*: 16 líneas seguidas sin un mezuquino punto. Con semejante dinamismo barroco desmenuza la dramaturgia de Calderón a partir de los espacios teatrales para los que fue concebida, de los corrales al Alcázar; con mayor brevedad, despacha sus autos sacramentales y que Dios los bendiga.

Esta ya larga reseña no puede destacar como merecen todos los aciertos reflejados en la interminable nómina de autores del Siglo de Oro, de sus colaboraciones e influencias, biografías y referencias, que tanto especialista ha detallado, y que convierte esta HTE en un exhaustivo catálogo comentado de la dramaturgia de esa época: de la ya conocida y de la que merece serlo, de la mayor y la menor, de la femenina, de la masculina, la conventual, y hasta de la femenina-conventual-americana —Sor Juana Inés de la Cruz—. No podía ser de otro modo: éste era su lugar y éstos eran los nombres, que dedican casi un capítulo por estilo, autor, tendencia, escuela, epígonos... Qué selva áurea la nuestra y qué pléyade de exploradores se adentra en ella para alumbrarnos los caminos. Ojalá hubiera podido hacerse lo mismo con otras cronologías, como la del siglo XX, de tratamiento más «amontonado»; claro que entonces los dos volúmenes no habrían bastado.

Para no desmerecer en solvencia, Emilio Palacios encabeza las dramaturgias del XVIII español, una cronología en la que —como bien señalan los coordinadores del volumen en la introducción— las principales influencias dramáticas vienen de Francia e Italia. Si la primera está suficientemente tratada por Francisco Lafarga, la segunda es, quizá, demasiado restrictiva, pues se ocupa sólo de la figura gigantesca de Carlo Goldoni, en un capítulo que documenta su influencia sobre Ramón de la Cruz como base de la zarzuela moderna, y resume clasificaciones útiles para futuros estudios. Precisamente el dedicado en este libro a dicho autor español y al teatro breve del XVIII es de los más completos del volumen, mientras que la *Tragedia neoclásica* (II.4) no tiene un tratamiento de los más acertados, por su ausencia de contextualización europea, que es la que determina las opciones poéticas reseñadas al comienzo del capítulo, concretamente el peso de la tragedia clásica francesa. Una mirada parcial que es tal vez responsable de algún olvido en la bibliografía, como

el del tratadista Sebastián y Latre, en cuyo *Ensayo sobre Teatro Español* se halla la clave para la «misteriosa» fecha de su tragedia *Progne y Filomela*. Animado y certero el firmado por Doménech-Calderone sobre la comedia neoclásica

Tampoco parece que la perspectiva europea esté considerada suficientemente en II.13, dedicado al drama romántico, donde hay una tendencia excesiva hacia la mera exposición de la literatura dramática; en cambio, los capítulos que tratan sobre los autores del periodo de las vanguardias históricas (II.27 a II.29) son correctos, especialmente atendiendo a su difícil estructuración y periodización, dado lo ingente de la materia a tratar; se aprecian esfuerzos de síntesis que contemplan la actividad creadora también a través de los contactos —fundamentales entonces— con otros artistas europeos. Concretamente II.29, tiene presente la danza como campo de creación escénica, también desde los libretos. Es muy necesario insistir en los tratamientos transversales, bien representados en esta HTE, aunque más en el ámbito de la composición musical que en el de la plástica o la coreografía, dos artes capitales para la creación escénica. Igualmente oportuno es II.31, *Teatro femenino*: aunque pueda suscitar alguna sospecha de discriminación positiva, documenta la incorporación de la mujer al arte escénico desde una base que busca ser igualitaria y que, precisamente porque entonces no lo es, necesita distinguirse. Las mujeres que hoy escribimos, enseñamos, gobernamos, o, simplemente, vivimos emancipadas, sabemos cuánto debemos a aquellas pioneras de primeros del siglo XX.

Uno de los capítulos más desconcertantes de este periodo puede que sea el dedicado a García Lorca, por su estructura expositiva entre original y confusa, a cargo de María Estela Harretche, que realiza un ejercicio más crítico que historiográfico —aunque ambos sean recíprocos— aportando ideas interesantes, pero insertas de forma peculiar. Por ejemplo, incluye una propuesta de *Opera omnia* que abarca tanto los proyectos realizados por Federico como los textos perdidos, o los nunca escritos. Sin embargo, centra su estudio en las obras que considera más vanguardistas y prácticamente prescinde del resto, además de comenzar su exposición *in media res*, con el viaje del artista a Nueva York y la inflexión que éste provoca en su visión poética. Novedosa, sin duda, su aportación, cuando decir algo nuevo sobre el granadino resultaba difícil. No obstante, algún «lorquista» podría disentir. Por su parte, II.39, que reza *Casona y el teatro del exilio*, proclama una jerarquía desde su mismo título con la

que no todos coincidirán: Casona es un autor importante, pero, observados desde hoy, nombres como los de Max Aub o José Ricardo Morales no han tenido menor peso en nuestra historia vivida desde otras geografías y, sin embargo, ocupan, comparativamente, poco lugar en esta HTE.

En general, los capítulos sobre autores del siglo XX insisten sobre todo en los aspectos textuales, y algunos de ellos han necesitado de un colofón a cargo de los coordinadores del volumen, de su director, o de otros especialistas. Sin duda, la literatura dramática de nuestro siglo más reciente despliega una complejidad de difícil articulación, aquí conseguida, no obstante; pero no exenta de alguna clasificación sorprendente, o de repeticiones innecesarias de uno a otro capítulo. II.41, *Nieva y el teatro de vanguardia*, por ejemplo, se centra en la literatura dramática, cuando la dramaturgia de lo escénico no debería ser menor, especialmente en esa cronología. ¿No ha formado parte de las propuestas de vanguardia un lenguaje escénico par al de la palabra? El mencionado capítulo de Óscar Cornago (*Poéticas del teatro desde 1940*) es uno de los pocos que ponen al nivel de la literatura dramática el trabajo de creaciones colectivas en la escritura dramática, como las propuestas de Tábano, Els Joglars, o Els Comediants, que han señalado la andadura teatral española durante varias décadas; o esas otras formas más rituales de La Cuadra, La Zaramanda, o, incluso, las rupturistas de La Fura dels Baus. Los responsables de esta HTE saben que todo eso es teatro, y así lo demuestran datos como los que constan en las tablas cronológicas bajo el epígrafe *Teatro universal*, donde, ocasionalmente, se contemplan creaciones como las del grupo brasileño de danza *Macunaima*, o las composiciones escénicas de Robert Wilson. Hay que seguir con firmeza también esta forma fugaz de los materiales escénicos. Por su lado, la atención a autores más jóvenes en II.42 es ponderada en sus consideraciones, e intenta no olvidar ningún nombre de los que han escrito la historia más reciente en las carteleras teatrales o en la edición. Es cuestionable, sin embargo, que esta cortesía no discrimine entre calidades muy desiguales, dedicando el mismo espacio a nombres hoy ya pujantes más allá de nuestras fronteras que a otros que no atravesarán la más voraz, la frontera del tiempo. Esta voluntad de reflejar la realidad de la escena española hasta la fecha de publicación se extiende también, con acierto, al teatro musical de las últimas décadas (II.43), de menor repercusión, por su carácter todavía minoritario en cuanto al público. Así mismo, hay un intento de abordar la faceta cinematográfica en II.45, un capítulo en el que cabría esperar

referencias bibliográficas en soportes más cercanos al asunto tratado: materiales documentales, bases de datos de filmotecas, páginas web...

Otro acierto estructural evidente de esta HTE es su sección cuarta donde se atiende a la *Transmisión y recepción* en cada cronología, aunque, ocasionalmente, reduzca su visión a lo textual. Suscita alguna perplejidad la ubicación de capítulos del tipo *El romanticismo alemán ante el teatro español* (II.20), que versa sobre la recepción de Calderón y Lope en dicho país —¿es su lugar el apartado cronológico dedicado al XIX español? — Es una sección de criterios eclécticos y, por ende, cuestionables: Eva Castro escribe sobre la recepción del drama en la Edad Media, densa de datos, que se habrían presentado mejor con algo de escansión estructural, pues, sin epígrafes diferenciadores, pasa de los ritos litúrgicos a los juglares sin solución de continuidad. Al paso firme con que camina en ámbito filológico esta medievalista, cabe atribuirle algún tropiezo en los tecnicismos, como la elección del anglicismo *performance* en lugar de «puesta en escena», o la dudosa atribución de la mimesis —supongo, aristotélica— para el arte de los juglares. Y un detalle más, para los seducidos por la magia de los muñecos: en el *Auto de los Reyes Magos* escenificado en casa de los García Lorca (6, enero, 1923) —mencionado casi al término del capítulo— eran figuras recortadas y pintadas las que daban cuerpo a la historia (Lorca lo llamó «Teatro planista») no títeres, como sugiere la estudiosa; éstos últimos fueron utilizados, en cambio, para otras dos obras representadas allí ese mismo día, de ahí, sin duda, la confusión.

Miguel García-Bermejo (I.18) es uno de los más ortodoxos en la aplicación sociológica de la teoría de la recepción, al vertebrar su estudio sobre el tránsito entre manuscritos y letra impresa en la transmisión del teatro del XVI, y sobre los distintos objetivos de cada práctica. La III parte, relativa al siglo XVII, se extiende más que otras en esta sección, desarrollada en tres capítulos, complementarios entre sí, sobre transmisión, recepción escénica y literaria, que no han podido evitar algunas reiteraciones, por el difícil deslinde —tal vez innecesario—. El primero se centra más en lo que hoy llamamos «derechos de autor», aportando preciosos datos sobre los traslados textuales para el estudio de los cómicos. El segundo esboza una especie de «programación de temporada» con nombres de actores, técnicas interpretativas, e iniciativas de compañías a lo largo de la historia, que han contribuido a acercarnos a los clásicos. El tercero conecta con lo dicho en otros capítulos sobre la recepción

literaria, y aporta en su bibliografía estudios no mencionados y enfoques no contemplados hasta ahí. Los capítulos sobre recepción del XVIII y XIX cumplen en términos generales y al llegar al XX el panorama se anima con las vanguardias históricas: es ejemplar el firmado por Julio Huélamo (II.32, *Transmisión y recepción del teatro de primeros del XX*) que complementa otros estudios, con un enfoque acertado, ameno y bien documentado, llegando hasta la recepción cinematográfica.

La quinta sección, *El teatro en otras lenguas*, en su deseo enciclopédico, se ha enfrentado con mayores escollos. Basta hojear las referencias bibliográficas del primero cronológicamente, *El teatro medieval en ámbito románico* (I.7), para constatar el sesgo galo: faltan en él textos fundamentales sobre el drama medieval europeo —Paolo Toschi, por ejemplo— pero, sobre todo, algún desliz denota el alcance al que aspira la sección, no siempre logrado. En un intento de establecer un marco verdaderamente «románico» se mencionan tres grandes nombres como representantes del Renacimiento italiano: Dante, Petrarca y Boccaccio. Ningún manual italiano atribuirá nunca esta tríada al Renacimiento; Dante es la cima de la literatura medieval italiana —y casi cabría decir de la cultura medieval europea— y los dos últimos se consideran precursores del Humanismo, bisagras entre el mismo y el bajo medioevo. Detalle no menor, al que pueden añadirse otros, anecdóticos, como la consideración de género masculino dispensado a las primeras líricas religiosas con vocación dramática que produce la cultura itálica: las *laude*, o *laudi*, femeninas en las distintas acepciones —poéticas o de uso corriente—. Estas observaciones no tienen por meta cuestionar a quien lo firma, que demuestra, por lo demás, solvencia en la sede filológica que mejor conoce (supongo): el medioevo francés. La intención apunta más a la necesidad de conciliar la libertad que el director de la publicación reclama en su introducción para el saber hacer de cada uno, con el rigor necesario en proyectos de este calado: donde un estudioso pueda dudar, un coordinador debe apuntalar, lo que siempre irá en beneficio y defensa de todos, y en auxilio de quien, de forma ocasional, pueda necesitar alguna matización.

Es interesante que se haya contemplado en esta sección la faceta del teatro escolar en latín, que culmina con el teatro hecho por los Jesuitas, pioneros de ambiciosos logros en la puesta en escena; y no lo es menos el trasiego de textos y temas entre los *canovacci* o *scenari* de los cómicos del Arte y las comedias españolas, que refleja Mazzocchi (I.19). Pero no todos los capítulos de esta sección son igualmente pertinentes; los que cierran el

volumen I sobre el teatro isabelino y el francés del XVII —a cargo de dos especialistas de la UCM— urden un discurso comparatista, al menos en la exposición de los datos, a sabiendas de que no todos nos son familiares. Dámaso López introduce su capítulo refiriéndose a la tradición inglesa anterior al XVI como raíz que explica algunas de sus opciones dramáticas; con ello satisface también la necesidad de extender el «ámbito románico» del teatro medieval que se reclamaba a propósito de I.7. En cambio, el dedicado a los encuentros entre las dramaturgias francesas y españolas es específico del siglo XVII, y sólo atiende a lo textual, allá donde el anterior, al menos, mencionaba la importancia del género de las *masques*, y de su procedencia europea. A la visión que de España se tuvo en la Francia del XVII —tal como aquí se expone— le faltaría el conocido colofón del «Ballet des nations» con que Molière y Lully cierran *El burgués gentilhombre*, quizá una de las páginas que hablan de forma más clara de la visión que allá se tenía de nuestro teatro. Sin salir del país vecino, en el volumen II, *Víctor Hugo y el teatro romántico francés* (II.21), transita por el XIX galo de forma magistral, sin dirigir ni una miradita furtiva allende los Pirineos. Reitero mis dudas, sin desmerecer las calidades de sus contenidos: ¿cuál es el sentido de estos capítulos en una historia del teatro español?

El dedicado a Ibsen en España, por su lado, valora cuánto del autor noruego llega a las tablas y las imprentas españolas del XX. De igual manera procede, más adelante, (II.33, *El teatro extranjero en España*) Serge Salaün, con una visión más general, al estudiar más traducciones y representaciones de obras traducidas al castellano en el primer tercio del XX. Sin embargo, de nuevo los capítulos II.47 (*Teatro Norteamericano del siglo XX*) y II.48 (*Teatro alemán: de Brecht a Weiss*) se esfuerzan por conectar los acontecimientos dramáticos de las respectivas geografías con algunos hitos o tendencias dramáticas de nuestro país. Si para completar nuestra visión sobre el Teatro Español del siglo XX hemos de mirar al otro lado del Atlántico, ¿no tendría igual sentido poner rumbo hacia el asombroso caudal del teatro latinoamericano? Siquiera por aquello de la proximidad lingüística, o por haber sido tierras de acogida de tanta parte de nuestra dramaturgia transterrada. Tampoco el epígrafe final de II.48, sobre influencias y recepción del teatro alemán en España, justifica, en mi opinión, el resto de un capítulo plagado de listas de estrenos y traducciones, que invitan a consideraciones y análisis para las que no hay lugar y que, por tanto, se convierten en meros datos, más propios de las bases de los centros de documentación.

Como se decía al comienzo, en términos generales la estructura de los dos volúmenes es útil, está bien definida y completada con unos índices temáticos y de personas, y unas tablas cronológicas cuyos criterios de selección, inevitablemente, resultan arbitrarios y no siempre claros respecto de las fechas de las obras. Por cierto, ¿a cargo de quién están? Se aprecia en ellas el esfuerzo de no ceñirse a lo textual, pero aún tímido y dubitativo. En el volumen I la presencia italiana bajo el epígrafe «Teatro Universal» es exigua; no aparece, por ejemplo, ningún estreno de Claudio Monteverdi, uno de los fundadores del drama musical, y tampoco se mencionan las primeras ediciones de materiales de los cómicos del Arte a comienzos del XVII. En el II se detectan algunas repeticiones, como el estreno del ballet *Pulcinella*, de Stravinsky, que gravan sobre las clamorosas ausencias. Se entiende que son pinceladas orientativas, pero merecen alguna revisión. Ajustes de sastrería para que el figurín diseñado se acomode sin arrugas al intérprete, sin constreñirle, y le ayude a construir su personaje.

El teatro español es inmenso, y el intento de Javier Huerta y su equipo de ingenieros y tramoyistas por levantar uno de esos obrones sobre la plaza pública se ha logrado plenamente. A los del oficio nos toca decir que pueden hacerlo aún mejor, por aquello del vicio censor, y porque sabemos —ya se decía al comienzo— que es sólo la materialización de un proyecto mayor que ya tiene nombre (según creo) y en el que Teatro será el término que seguirá concertándonos a todos.

Ana Isabel Fernández Valbuena



Susana Cantero, *Dramaturgia y práctica escénica del verso clásico español*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005.



Buena noticia para los profesionales estudiosos del teatro clásico, y ante todo para los futuros profesionales Directores de escena y Dramaturgos, es la publicación de este libro de Susana Cantero, que aunque no esté en nuestra colección de manuales RESAD, bien podría estarlo, ya que se trata de un libro que cumple con el perfil de un manual sobre algo tan importante y no muy prodigado como es el acercamiento desde la dramaturgia de la puesta en escena, es decir, el dramaturgismo, a la problemática de la estructura de la comedia áurea. La autora advierte de manera reiterada que su objetivo es adentrarse en el estudio de los textos no con ánimo filológico o narratológico (cercano a la semiología) sino desde la experiencia de la puesta en escena y con objetivos concretos para su interpretación actoral. Los campos que estudia la autora y que va a desarrollar con profusión, la obra consta de 636 páginas, guardan relación con la preceptiva y técnica de la versificación y su aplicación a la escena y un estudio sistemático de cómo inciden dichos elementos estructurales en la comprensión y su traslado al escenario por parte de los directores de escena, de los dramaturgistas y por extensión de los actores.

Estos campos operativos cuentan, en casi todas sus vertientes, con tratados y estudios de gran calado que sirven como referencia a todos los que seguimos de cerca la problemática del cómo interpretar los textos clásicos y en general a todos los textos en verso. Desde el padre de la preceptiva moderna, Andrés Bello, hasta la clarificadora aportación de la catedrática Isabel Paraíso¹, pasando por los clásicos Navarro Tomás, Quilis, Caparrós, Balbín y nuestra recordada Josefina García Aráez, son

¹ Isabel Paraíso, *La métrica española en su contexto románico*, Madrid, Arco/Libros, 2000.

los referentes que Susana Cantero nos recuerda y sobre los que reflexiona en su deseo de clarificar aspectos relativos a la medida (el metro), la acentuación, la rima y la preceptiva estrófica. Todos esos aspectos la autora los simplifica tomando como referencia su estudio e investigación sobre el uso más común en la obra dramática del siglo XVII (metros y estrofas), sin dejar de referenciar los precedentes históricos que condujeron a la formalización de las estructuras dramáticas del Siglo de Oro, sobre todo a partir de *El arte nuevo de hacer comedias* de Lope. Nunca está de más que se nos recuerden cosas tan evidentes y probadas, como el uso generalizado de los metros octosílabo y endecasílabo en esos textos dramáticos, como tampoco está de más el recordar que el texto significa tan solo, y nada menos, que un soporte, una guía, para el complejo lenguaje de la escena. Lo interesante y posiblemente paradójico es que el estudio que Susana Cantero dedica al *Uso dramático de las diferentes estrofas*, supone un estudio de campo tan meticuloso y acertado que deja pocas posibilidades a escapar de los perfiles y contenidos, tanto en la acción, en el sentido, en el tema y hasta en lo emocional que el texto demanda, lo que presupone que un buen estudio en profundidad de lo aportado en la estructura global de un texto reconocido de nuestros autores áureos, da como resultado una puesta en escena casi irrefutable. Este tipo de planteamiento no es nuevo, recuerdo el artículo *Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón* de Diego Marín², donde se establecían estos mismos parámetros de investigación, por no recordar las más recientes aportaciones de Fernando Doménech en sus notas a las ediciones de sus adaptaciones de las obras *Obligados y ofendidos* de Rojas Zorrilla³ y *El rufián Castrucho* de Lope de Vega⁴, donde se encuentran unos análisis de su estructura que utilizan los mismos patrones de estudio y justificación de los distintos metros y estrofas en función de los cambios constantes en la narrativa dramática del texto, y por extensión a un previsible resultado escénico.

Este libro, en su conjunto, es una herramienta imprescindible para el acercamiento a un modo de contemplar la puesta en escena de nuestro teatro en verso, con un necesario rigor académico, que no academicista,

² Diego Marín, *Función dramática en la versificación en el teatro de Calderón*, Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Anejos de la revista «Segismundo» 6, Madrid, CSIC, 1983, T. II, pp. 1139-1146.

³ Francisco de Rojas Zorrilla, *Obligados y ofendidos* de, Madrid, Fundamentos, 1999, pp. 69-130

⁴ Lope de Vega, *El rufián castrucho*, Madrid, Fundamentos, 2000, pp.11-75.

pero manteniendo siempre presente la perspectiva del profesional de la dirección de escena, del dramaturgista y en general de todos los que queremos comprender el porqué de la forma como nexo inseparable de su contenido, tanto ideológico como emotivo o sentimental, terreno éste tan familiar al mundo de la interpretación.

Juanjo Granda



Sobre el arte de tender puentes
Reseña de *Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*
y de *Anales de literatura española contemporánea*



La cultura española le debe tanto a la italiana —algo le debe ésta también a la española— que resulta sorprendente lo escasos que son los contactos entre una y otra en la actualidad. Por ello resulta doblemente estimulante encontrar revistas en donde, desde España o Italia, se estudia esta relación que ha sido siempre fructífera y se tienden puentes entre dos culturas que quizás, como quería el abate Lampillas, no sean sino una sola.

Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane es la revista de la Sezione di Iberistica de la Facoltà di Lettere de la Università degli Studi di Milano. En su número 28-30, correspondiente a los años 2001-2004 encontramos varios artículos dedicados al teatro español, alguno de los cuales toca muy de cerca de la RESAD. El número de *Quaderni* está dedicado a la memoria de Jesús Sepúlveda, profesor español de la Universidad de Milán recientemente fallecido y a quien debíamos, por ejemplo, la edición de la rara comedia *El celoso*, de Diego Alfonso Velásquez de Velasco, comedia renacentista publicada por el escritor español en Milán en 1602. *Quaderni* incluye un artículo de Jesús Sepúlveda, dedicado a «Artajerjes el rústico y un soneto de Hernando de Acuña», probablemente el último escrito por el profesor desaparecido.

Más específicamente teatrales son los artículos de Maria Teresa Cattaneo, Marta Cervi y Natalia Cancellieri. La primera, en «A través de Pelayo: una reflexión sobre la evolución de la tragedia neoclásica», repasa el tema de la pérdida y restauración de España en la obra de Nicolás Fernández de Moratín, Jovellanos, Quintana y María Rosa Gálvez entre otros. Las conclusiones de la profesora milanesa muestran el alcance político e ideológico de lo que parece simplemente un tema histórico

y la evolución que sufrió a lo largo del siglo XVIII de acuerdo con las ideas ilustradas y la situación política.

Natalia Cancellieri, por su parte, publica «Il mito al femminile. La tradizione sovvertita da Lourdes Ortiz». Es éste un artículo dedicado al análisis de un libro de relatos (*Los motivos de Circe*) y dos obras teatrales (*Electra-Babel* y *Aquiles y Pentésiliea*) en cuanto responden a un mismo propósito, que es, como señala la profesora italiana, uno de los temas constantes de la autora: la revisión de los mitos clásicos y del papel que juega la mujer en ellos. Una revisión en absoluto historicista ni parnasiana, sino traspasada por el impulso ético de desvelar los mecanismos que antes y ahora han creado la imagen de la mujer en nuestra cultura y ofrecer una visión alternativa de figuras como Eva, Penélope, Betsabé o Pentésiliea. El detallado e iluminador estudio de la profesora Cancellieri muestra el interés que suscita la obra de Lourdes Ortiz fuera de nuestras fronteras (¿más que dentro de ellas?).

Interés que también ha despertado la reposición en el otoño de 2003 de *Historia de una escalera* en el Teatro María Guerrero, producción del Centro Dramático Nacional dirigida por Juan Carlos Pérez de la Fuente que es objeto de análisis en «*Historia de una escalera* e il suo ritorno su un palcoscenico madrileño», de Marta Cervi. El artículo de la profesora Cervi es mucho más que una reseña, ya que se centra en relacionar el sentido del texto con los medios utilizados para su representación en un perfecto análisis semiótico que ya nos gustaría ver en muchas críticas de la prensa española.

Por su parte, *Anales de la literatura española contemporánea (ALEC)*, revista bien conocida por cualquier estudioso y que celebra su trigésimo cumpleaños (¡Felicidades!), dedica su volumen 30, 3, a la quinta entrega del «Anuario Valle Inclán». No se trata en esta ocasión de una serie de artículos dedicados a la obra de Valle, sino un único y pormenorizado estudio de Margarita Santos Zas, Sandra Domínguez Barreiro y Rosario Mascato Rey titulado «Valle Inclán, director de la Academia de Roma (1933-1936): Estudio y documentación».

A pesar de que era éste un episodio conocido en la biografía de don Ramón, el amplísimo estudio y la exhaustiva documentación que aportan las tres investigadoras hace que se vea con una nueva luz, mucho más prosaica si se quiere, pero mucho más rica en detalles, más humana y más interesante de lo que estábamos acostumbrados a pensar. Frente al Valle Inclán *diletante*, despreocupado por los afanes de la vida diaria y creador de una *pose* genial, encontramos en los documentos exhumados

que fue en realidad un funcionario cumplidor y responsable, un buen director que se vio sobrepasado por los problemas de la Academia, por una salud ya muy quebrantada y por unas condiciones de vida penosas. En junio de 1933 Valle Inclán mandaba un informe acerca de la situación de la vivienda del director que es un rosario de miserias:

- (1) La Familia del Director actual se compone de siete personas: el Director, cinco hijos y una criada.
Para siete personas son necesarias, cuando menos, cinco alcobas. Solamente se dispone de dos. A fin de remediar esta ineludible necesidad se están reparando dos habitaciones en desuso y lamentable estado, e instalando un cuarto de baño.
- (2) Una Familia así numerosa necesita también un lugar de reunión; éste podría encontrarse en la galería del último piso, cerrando con vidrieras los arcos hoy abiertos a la intemperie.
- (3) El Sr. Director, como hombre de letras, requiere un lugar donde recogerse y poder trabajar, para este fin podría fácilmente habilitarse uno en la misma galería hoy sin cierres.
- (4) Actualmente existe una pieza destinada a comedor; esta pieza carece de cortinas, de timbres, de instalación de aparato de luz, de un pavimento decente y de cuanto un comedor reclama en la vida ordinaria. Todo su ajuar se reduce a un aparador que estuvo largos años desechado en la portería, una mala mesa y seis sillas. Tan falto como de muebles está de servicio de mesa.
- (5) Cocina. Urge su instalación, no existiendo este servicio, comenzando por aparejar local.
- (6) Ascensor. Es de imprescindible necesidad por la altura de la Academia y escalones que hay que subir en ella» (pp. 203-204)

La dirección de la Academia de Roma fue todo lo contrario de un dorado retiro. Acosado por los problemas, haciendo frente a las continuas protestas de los pensionados y aquejado por la enfermedad, dimitió en noviembre de 1935, cuando llevaba ya varios meses en España tratándose del cáncer que lo mataría poco después.

El estudio de las profesoras Santos, Domínguez y Mascato recorre con ejemplar rigor todo este episodio, apoyado en una abundantísima documentación, que se transcribe y en muchas ocasiones se reproduce en facsímil.

De España a Italia y de Italia a España. Un apasionante camino de ida y vuelta que merece ser recorrido más a menudo. Ya se ve que hay puentes que permiten esta travesía mediterránea.

Fernando Doménech Rico

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO



Francisco Nieva nació en Valdepeñas (Ciudad Real) el 29 de diciembre de 1927. En 1942 se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de Madrid para estudiar pintura y en 1945 entró en contacto con el postismo, primer movimiento de vanguardia de la posguerra española. Entre 1948 y 1963 residió en París, donde recibió el premio Polignac por el conjunto de su obra artística. Su creación, centrada inicialmente en la pintura, se orientó también luego hacia la escenografía y dirección teatral y operística y la decoración cinematográfica. Su producción teatral le ha valido el Premio Nacional de Teatro en dos ocasiones (1980 y 1992). En 1986, la Real Academia Española eligió a Nieva para la plaza de número vacante por el fallecimiento de Antonio Tovar, de la que tomó posesión en 1990. El conjunto de la obra literaria de Nieva obtuvo en 1992 el premio Príncipe de Asturias de las Letras.



Pere Gimferrer nació en Barcelona el 22 de junio de 1945. De su producción literaria en castellano cabe destacar los libros de poemas *Arde el mar* (1966), que fue Premio Nacional de Poesía, y *La muerte en Beverly Hills* y los volúmenes ensayísticos *Lecturas de Octavio Paz*, *Los raros* y *Cine y literatura*. En 1985 fue elegido y tomó posesión de la plaza de número de la Real Academia Española vacante por el fallecimiento de Vicente Aleixandre. En 1998 obtuvo el Premio Nacional de las Letras Españolas por el conjunto de su obra, y en 2000 el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana.



Juan José Granda (Alicante, 1946) es profesor titular de la RESAD de Madrid desde 1983. Ha dirigido numerosos montajes teatrales, entre los que destacan un amplio repertorio de textos escritos o adaptados por Francisco Nieva, como *El rayo Colgado*, premio de Dirección de Escena de la Asociación de Amigos del Teatro de Alicante, *Tirante el Blanco*, *No es verdad* y *Té quiero Zorra*. También ha dirigido textos clásicos, como *Obligados* y *Ofendidos*, de Francisco de Rojas Zorrilla, y *El rufián castrucho*, de Lópe de Vega, así como un buen número de montajes de teatro lírico, entre ellos, *El dúo de La Africana*, de Caballero/Echegaray, y *Tres enredos de amor*, de Blas de Laserna.



Mercedes Aguirre Castro es doctora en Filología Clásica y profesora de Filología Griega en la Universidad Complutense en donde imparte clases de mitología

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

griega, literatura en general y teatro griego entre otras materias. Es autora de numerosos trabajos de investigación en el campo de la mitología, literatura, teatro e iconografía griega publicados en revistas especializadas. Sobre los mismos temas ha participado en congresos y seminarios en España y en el extranjero. Es co-autora de una serie de libros de cuentos inspirados sobre todo en la mitología griega. Ha formado parte del grupo teatral “Homérica”, que ha representado varias obras inspiradas en el mito griego.



Felisa de Blas Gómez concluyó los estudios de Arquitectura en 1987, en Madrid (ETSAM). Se doctoró, en la misma facultad, en 2005 con una tesis de escenografía, obteniendo sobresaliente cum laude. Es profesora y, desde 2003, Directora del Departamento de Plástica teatral de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD). También es profesora en la Universidad Politécnica desde 2005, donde imparte dibujo y el curso de doctorado “Música y Arquitectura”. Es miembro reconocido del grupo de investigación HIPERMEDIA del Plan Nacional de Investigación, Líneas I+D. Ha construido y rehabilitado diversos edificios de vivienda, oficina, industria y servicios. Ha trabajado en el Ayuntamiento de Madrid y ha sido ponente en congresos internacionales de Escenografía y Expresión Gráfica. Ha publicado *Arquitecturas Efímeras: Adolphe Appia, Música y Luz* y los artículos *El espacio como dimensión dinámica* en EGA e *Imprimir las Huellas* en Actas de CIEGA.



Rafael Sánchez-Mateos Paniagua es licenciado en Dramaturgia por la RESAD.



ABSTRACTS



Images of the greek theater and their setting in scene

by Mercedes Aguirre Castro

The literary texts of the surviving plays provide the most important evidence for the study of ancient Greek drama. However, they are not the only source of information that enable us to reconstruct the ancient performance. Archaeological material, and depicts on Greek vases, which may, in some way, be related to a theatre performance, can constitute a reference point for the study and reconstruction of a performance of a Greek play in its different elements: actors, chorus, masks, stage, etc. At the same time, vase paintings associated with performance can be used today for modern performances of a Greek tragedy, or comedy, in order to inspire the usage of masks and costumes, and also the style of acting for both chorus and actors.



Space and Theatre

by Felisa de Blas

The space transformed into a particular place, plenty of subtle significant frameworks, has a fundamental importance in any theatre's event. The capacity of the space to transmit emotions, to enter into dialogues, and to extreme its potentiality to prevent, or to make possible the passage to another level of reception, is in many cases a determining factor.

In this article there is a fast review of the history of the space concept, to establish a clear conceptual base. It is important to remark the development and evolution of the general concepts of both the scenography and the architecture of the theatre settings, from the end of the nineteenth century to the present time.



The whirl of the human being.

Around the idea of "performance" in *Film* of Samuel Beckett.

by Rafael Sánchez-Mateos Paniagua.

The article is an exploration around the notion of performance in Samuel Beckett's *Film*. The uses and strategies of the sing that play around in this particular play, show us a metaphysical essential tension that clarifies certain "tendencies" of the contemporary human being. The closing actions of the performance, that the character of *Film* represents, played by Buster Keaton, show a historical

ABSTRACTS

process: the construction of the universe that holds different mythologies about the constitution of the man from the image, accompanied, at the same time, by his own deconstruction. This process will necessarily have to be taken as an investigation about the notion of the tragedy in our times.

Traducción: Mercedes Arbizu



ABSTRACTS

ACOTACIONES aceptará para su publicación artículos de investigación teatral en cualquiera de sus aspectos y orientaciones, siempre y cuando sean trabajos originales e inéditos. Los textos deben remitirse a esta redacción siguiendo las siguientes normas:

1. La extensión del artículo debe ser de alrededor de los 15 folios a doble espacio (30 líneas).
2. El texto se entregará en papel y en soporte informático compatible: Word y Wordperfect.
3. Las notas han de ir a pie de página en letra menuda.
4. Los libros se citarán del modo siguiente: autor (nombre y apellidos), título en cursiva, ciudad, editorial, año, página que se cita.
5. Los títulos de artículos se colocarán entrecomillados, seguidos, en cursiva, del volumen, libro o revista en que se encuentren, número, fecha de publicación y página.
6. La primera vez que se cite una obra dramática en el cuerpo del texto deberá incluir entre paréntesis o bien el año de estreno o el año de publicación o el año de escritura. Estas tres posibilidades se diferenciarán con las siguientes abreviaturas: estr. (estreno), ed. (edición) y escrit. (escritura). En el caso de traducciones se citará el título original en el mismo paréntesis y antes de la fecha.
7. Los autores deberán adjuntar un resumen de su trabajo de aproximadamente 150 palabras, así como una breve nota biográfica.
8. Los artículos serán evaluados por dos informantes y su aceptación por la redacción se comunicará a los autores en un plazo de dos meses a partir de su recepción. Las pruebas de imprenta deberán devolverse en el plazo que se indique. ACOTACIONES lamenta no poder devolver los manuscritos desestimados ni mantener correspondencia con sus autores.



Acotaciones, Avenida de Nazaret, 2, 28009 Madrid
Tel. 91 504 21 51, Ext. 117. Fax 91 574 11 38
E-mail: publicaciones@resad.com
Web: www.resad.es



ACOTACIONES

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a **ACOTACIONES** por:

Un año (2 números) a partir del N.º..... Precio 12,00 euros.

Dos años (4 números) a partir de N.º..... Precio 23,00 euros.

Deseo recibir los siguientes números atrasados a 7,21 euros el ejemplar.

N.º 1 N.º 2 N.º 3 N.º 4 N.º 5 N.º 6 N.º 7
N.º 8 N.º 9 N.º 10 N.º 11 N.º 12 N.º 13 N.º 14
N.º 15 N.º 16

DATOS

Nombre y Apellidos.....
Domicilio.....
Código Postal.....
Población..... Teléfono

FORMAS DE PAGO

Talón nominativo a favor de: Editorial Fundamentos

Transferencia a la cuenta corriente: 2838 / 1962 / 49 / 6800005002

Contra reembolso del primer número.

PEDIDOS A:

Editorial Fundamentos, Caracas, 15-3.º ctro. dcha. 28010 Madrid España
e-mail: fundamentos@editorialfundamentos.es. <http://www.editorialfundamentos.es>