



ENERO-JUNIO DE 2007

© RESAD, 2007. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

O Asociación José Estruch, 2007. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

 $\mathbb O$ 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-36929-1998

ISSN 1130-7269

CUBIERTA:

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 18, ENERO-JUNIO DE 2007.

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), Mariano Gracia (Jefe del Departamento de Interpretación), Gregorio Pastor (Jefe del Departamento de Movimiento), Susana Lumbreras (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

SUMARIO

ARTÍCULOS IGNACIO ARELLANO, <i>Glosas a</i> La gran Cenobia <i>de Calderón</i>	7 9
JORGE SAURA, La salida del túnel. La evolución del sistema pedagógico de Konstantin Stanislavsky	33
RAQUEL GARCÍA PASCUAL, Cronicón del medievo, de Lauro Olmo: bacia el neorrealismo por la reteatralización burlesca	57
CARTAPACIO PEDRO M. VÍLLORA, Estaciones y vínculos де Julio Escalada JULIO ESCALADA, Otoño (Cuatro estaciones)	77 79 99
MESA DE REDACCIÓN	139
BLANCA DOMÉNECH CASARES, Premio Borne: una cita anual con la nueva dramaturgia	141
ISABEL DÍAZ, Ciclo Autor	147
PEDRO M. VÍLLORA, La noche de los teatros	155
LIBROS	
EDUARDO PÉREZ-RASILLA, Compendio llamado El Deleitoso де Lope де Rueдa seguido деl Coloquio Prenдas де amor,	
de Santiago U. Sánchez Jiménez y Francisco J. Sánchez Salas (eds.)	160
SOL GARRE, Lecciones para el actor profesional,	100
de Michael Chéjov	163
F. DOMÉNECH, Primer Acto	167
COLABORADORES DE ESTE NÚMERO	1 7 1
Abstracts	173







IGNACIO ARELLANO Glosas a La gran Cenobia de Calderón

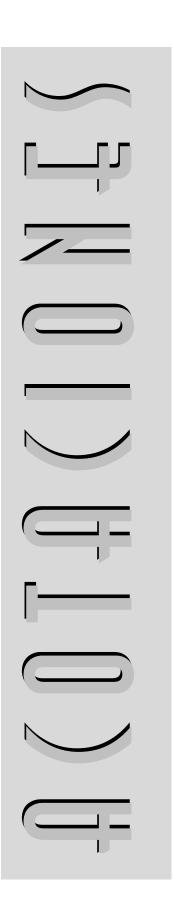
JORGE SAURA

La salida del túnel. La evolución del sistema pedagógico de Konstantin Stanislavsky

RAQUEL GARCÍA PASCUAL

Cronicón del medievo, de Lauro Olmo: hacia el neorrealismo por la reteatralización burlesca







GLOSAS A LA GRAN CENOBIA DE CALDERÓN

Ignacio Arellano Universidad de Navarra



■ 1. LA GRAN CENOBIA: EL SUSTRATO HISTÓRICO Y LEGENDARIO

La gran Cenobia es un drama entre histórico y legendario. Convendría a este respecto apuntar dos cosas. Una es que según las preceptivas antiguas y ya en Aristóteles los asuntos históricos (en sentido amplio) son propicios para el género trágico; otra que en el Siglo de Oro tienen muy clara la distinción entre Historia y Poesía: la Historia narra lo particular y la Poesía trata de lo universal, por lo cual tiene un rango superior y goza de la potestad de adaptar los datos históricos según los intereses superiores del poeta. No hay que esforzarse por tanto en buscar ningún tipo de fidelidad histórica en los hechos que en La gran Cenobia se representan, y que transmiten (seguramente ya con muchas alteraciones) una serie de fuentes antiguas y humanistas.

Las fuentes históricas sobre la famosa reina de Palmira se recogen principalmente en la *Historia Augusta*, y la *Historia Nova* de Zósimo, historiador griego del siglo V, que utiliza obras anteriores de Pollione y Vopisco.

Me interesa poco por el momento resumir los datos históricos¹, las relaciones de Palmira con el imperio romano, el oscuro asesinato del rey Odenato en el año 267, y la gobernación de su segunda mujer, Settimia Zenobia, que tenía responsabilidades políticas antes de la muerte de

¹ Para todo esto y otros muchos aspectos de la comedia ver el estudio de Marco Pannazale en su edición, en prensa, de la que tomo los principales datos de las fuentes y por cuyo texto cito.

Odenato, pero que al quedar viuda se lanza a un programa de expansión, en tiempos de Claudio II, Quintilio y Aureliano. Cuando Cenobia se proclama «augusta», con pretensiones imperiales, Roma reacciona, invade Palmira y hace prisionera a Cenobia, que participa como presa exhibida en el triunfo de Aureliano y muere seguramente en Roma, retirada a la vida privada.

La figura de Cenobia debe más a la mitificación poética que a la realidad histórica. Cuando Calderón, en 1625², la lleva a su teatro, se siente libre de atenerse a la mitificación y a la poesía. Probablemente Calderón conocía el *Triunfo de la Fama* de Petrarca, donde se compara a Cenobia con otras grandes reinas como Cleopatra o Semíramis, y se la describe con los rasgos tópicos del modelo de hermosura femenina, y con rasgos varoniles en su conducta política y militar de reina firme y valerosa. Boccacio, tanto en *De casibus virorum illustrium* como en *De mulicribus claris*, hace una evocación elogiosa de Cenobia, modelo del perfecto monarca:

Fu donna insigne per costumi, prudenza e forza fisica e ben preparata nella disciplina militare. Ella meritò di ingrandire con egregie imprese l'impero, ricevuto già potentissimo. (*De cas.*, VI)

La caída de la reina, para Boccaccio, no se debe a sus fallos, sino al plan de la Fortuna, lo mismo que será para Calderón, convirtiéndose así en ejemplo de mutaciones de dichas y desdichas a las que hay que enfrentarse con ánimo estoico y valeroso. Calderón construye, pues, no un tratado de historia, sino un drama de libre disposición de los hechos, con mezcla de invenciones propias, para ejemplificar varios casos de fortuna, y los efectos de la ambición, del poder y la violencia, frente a la lealtad y la dignidad.

■ 2. LA FÁBULA A GRANDES RASGOS

Antes de entrar en detalles conviene tener presente el diseño maestro de la fábula: Aureliano, obsesionado por el poder, resulta coronado emperador de Roma después de la rebelión del pueblo y el ejército contra Quintilio. Desde este momento Aureliano despliega su vocación de injusticia y violencia: castiga al general Decio, considerando que su derrota a manos de la reina Cenobia es consecuencia de la cobardía, ataca

² Ver Shergold y Varey, 1961.

el reino de Palmira, manda despeñar a la profetisa Astrea, despechado por lo que cree falsas predicciones, y al fin consigue derrotar a Cenobia, a la que lleva en triunfo humillante, a pesar de que la ha vencido ayudado por la traición de Libio (un sobrino ambicioso del rey Abdenato). De la soberbia, la traición y la violencia nada seguro se puede esperar: la rueda de la fortuna da otra vuelta y Aureliano acabará muerto a manos de Decio, que se casa en el desenlace con Cenobia y ordena la ejecución de los traidores y asesinos Libio y su amante Irene.

La trama es bastante sencilla y se estructura en esquemas opositivos de personajes y ambiciones, organizados a su vez en un juego de alternancias de fortuna: ascensiones y caídas, que sirven para mostrar tanto la esencial inestabilidad de las glorias humanas como la reacción de los diversos personajes ante esa precariedad del poder y la riqueza. El desenlace obedece a la convención del final feliz y de la justicia poética, como expresión de un orden definitivo que permite cierta esperanza en que el universo está bien ordenado en su nivel más profundo, aunque ninguna confianza se puede tener en el proceso de la historia, cuyos designios son impenetrables para los mortales, por muy encumbrados que se coloquen.

Calderón elabora sobre los sucesos fundamentales un drama con partes sombrías y denso de violencia y destrucción, que ahonda en las pasiones ciegas de la ambición y la soberbia —Aureliano, Libio, Irene—, enfrentadas a otras actitudes estoicas de sufrimiento de las caídas de fortuna —Decio, Cenobia—.

Intentaré en lo que sigue glosar algunos de los aspectos que me parecen más significativos de la pieza.

■ 3. EL RUIDO Y LA FURIA: LOS CIMIENTOS DEL DRAMA

El inicio de la comedia es esencial para fijar el tono y plantear los principales temas que desarrolla en sus tres actos. Calderón elabora ya en estos primeros momentos la atmósfera definitoria. Nótese la composición espectacular y simbólica del primer bloque escénico. Sale Aureliano vestido de pieles en un escenario de bosque ³: antes de que diga una palabra, el espectador (el espectador barroco desde luego) comprende los signos visuales. Es posible que en el corral la escenografía de bosque fuera muy rudimentaria, pero en todo caso los signos verbales que describen el es-

³ Ver Arellano, 2001.

pacio dramático suplirían esa posible falta. Lo importante es que las pieles y el bosque caracterizan a un personaje violento, salvaje, fuera de la sociedad humana y ajeno de razón. Aureliano decide coronarse no en el palacio, sino en la misma montaña: el texto pone de relieve esta elección que expresa, por medio del espacio agreste, el esencial salvajismo y soberbia crueldad del protagonista, tal como se manifestará durante la comedia, hasta su muerte a manos de Decio; todo el discurso de Aureliano confirma esta primera caracterización: explica que huye de la ciudad impulsado por la rabia y la envidia. Su obsesión por reinar es patológica: le produce una «mortal melancolía», un desarreglo de los humores, cuya buena proporción y equilibrio eran necesarios para la salud según las creencias de la época. En suma, Aureliano es un enfermo atacado de la enfermedad de la ambición y del poder. Todo lo que rodea a este personaje en la apertura del drama apunta a un mundo desquiciado, al margen de la razón, ciego y desequilibrado. El léxico del primer parlamento insiste en los motivos oníricos y de la fantasía desarreglada: «pálida imagen de mi fantasía», «fantasma de mi pensamiento», «ciego, oscuro abismo», «mortal melancolía», «vanas ilusiones», «discurso incierto», «discurso errante», etc.:

AURELIANO.- Espera, sombra fría, pálida imagen de mi fantasía, ilusión animada en aparentes bultos dilatada; no te consuma el viento, si eres fantasma de mi pensamiento. No huyas veloz; pero ¿qué es esto, cielo? en tantas confusiones ¿duermo o velo? Aunque en mí ya es lo mismo, cuando en tan ciego, en tan obscuro abismo de mi discurso incierto, lo que dormido vi, sueño despierto. Pues otra vez —¡ay cielos!— me parece que Quintilio a la vista se me ofrece, de laurel coronado, el rostro ensangrentado, y por varias heridas vertiendo horrores, derramando vidas. Y con voz temerosa me decía: «Ves aquí mi laurel, mi cetro toma, que tu serás Emperador de Roma»,

cuya voz, en el viento desatada, sombra fue de mi dicha imaginada. Mas, despierto o dormido, ¿no soy quien tantas veces atrevido, no sin grande misterio, señor me nombro del Romano Imperio, cuya fuerte aprehensión, cuya porfía me rinde una mortal melancolía, tanto que, por no ver en las ciudades la pompa de soberbias majestades, vengo a habitar desiertos horizontes y a ser rey de las fieras en los montes? Pues si este soy, ¿qué mucho las pasiones que me oprimen despierto, entre las sombras del silencio muerto den cuerpo y voz a vanas ilusiones? (vv. 1-36)

La visión fantasmal que se ofrece a Aureliano en un extraño sueño o imaginación enloquecida se va a confirmar en una aparición igualmente extraña, que parece de condición mágica: en efecto, encima de una peña ve la corona y el cetro del emperador Quintilio, al cual veía ensangrentado en su sueño ofrecerle el imperio de Roma.

Parte de la verosimilitud se salva con la explicación posterior de que el mismo Quintilio malherido ha abandonado los emblemas del poder en el bosque, pero de todos modos la profecía de Astrea, que aparece acto seguido para incitar al ejército a que coronen a Aureliano, no tiene una explicación racional. Sea como fuere, lo que pretende Calderón, creo, en estos primeros momentos, es componer un ámbito de oscura irracionalidad, poblado de signos ominosos.

Algunos detalles más pueden reforzar esta apreciación, a la vez que manifiestan la compleja habilidad dramática de Calderón. Tomemos el motivo de Narciso, por ejemplo. Aureliano se mira en una fuente, símbolo de vanidad y también de autoconocimiento, según los casos. En el de Aureliano significa ignorancia de sí mismo y soberbia abocada a la perdición: él mismo se compara con Narciso negando vanidosamente la evidente asimilación, a pesar de que califica de «lisonjero» y «fugitivo» el espejo en que se mira:

En este lisonjero espejo fugitivo mirar quiero

cómo el resplandeciente laurel asienta en mi dichosa frente. (Mírase en una fuente)

Oh sagrada figura, haga el original a la pintura debida reverencia, cuando llevado en mis discursos hallo que yo doy y recibo la obediencia, siendo mi emperador y mi vasallo.

Narciso en una fuente, de su misma belleza enamorado, rindió la vida y yo más dignamente, dando toda la rienda a mi cuidado, si no de mi belleza,

Narciso pienso ser de mi fiereza. (vv. 65-80)

La incapacidad de interpretar los signos y de ver claro en su propio comportamiento caracterizan al personaje. Su calidad feroz se evidencia en su invocación a las fieras para que asistan a su coronación. Significativamente asisten los soldados rebeldes y su reinado empieza entre violencias.

El motivo del pequeño mundo tampoco escaparía a los espectadores atentos: el hombre se considera un microcosmos, y entre los moralistas barrocos, el mayor dominio posible no es el del mundo exterior, sino el vencerse a sí propio, el dominio del mundo pequeño que es uno mismo. Baste recordar a Platón, Leyes, 626e: «el vencerse a sí mismo es la primera y mejor de las victorias»; o Séneca, Epístolas, CXIII, 50: «imperare sibi maximum imperium est», etc., que glosarán entre otros muchos Quevedo, Gracián, Mateo Alemán y el mismo Calderón... En formulación de Gracián: «No hay mayor señorío que el de sí mismo, de sus afectos, que llega a ser triunfo del albedrío» (Oráculo manual).

Aureliano utiliza esta idea pero pervierte su sentido:

Pequeño mundo soy y en esto fundo que, en ser señor de mí, lo soy del mundo. (vv. 63-64)

Pues su descontrol anuncia su perdición. Como señala Rico en su estudio sobre el microcosmos:

coronado ya emperador, cede a la soberbia y a la crueldad; y, perdiendo el dominio de sí mismo, pierde también trágicamente el poder y la vida.

Cuando el hombre no es microcosmos cabal, dueño de sí, el macrocosmos se le rebela⁴.

Si la trayectoria de Aureliano empieza entre visiones fantasmales y accesos de rabia, su final será parecido. Cuando Libio intenta asesinarlo, Aureliano se angustia entre sueños:

¿Qué terrible aprehensión es esta, que al ánimo mío rinde, pesada y crüel? (vv. 2703-2705)

Creyendo muertos a Libio y Astrea, los toma por fantasmas:

Cielos, ¿qué fiera aprehensión es esta con que ponéis espanto? Pero, ¿qué veo?
Detén, Libio; Astrea, detén la sangrienta mano. [...]
Espíritus, que en eterna cárcel habitáis, después de dar el común tributo a la tierra que debéis, en pálidos desengaños ¿qué buscáis? ¿Qué pretendéis, sombras que me perseguís?
Fantasmas, ¿qué me queréis? (vv. 2746 y ss.)

Muere finalmente, furioso y rabiando, a manos de Decio:

Con mi mano arrancaré pedazos del corazón y en desdicha tan crüel, para escupírsela al cielo, de mi sangre beberé: que hidrópico soy y en ella tengo de aplacar mi sed. Rabiando estoy y contento,

⁴ Ver Rico, 1986, p. 249.

Decio, de que no he de ver tus aplausos. ¡Ay de mí! (vv. 2807-16)

El círculo de la violencia se ha cerrado.

Pero en ese círculo hay ciertos movimientos que obedecen al ritmo de la voltaria rueda de la Fortuna, que es uno de los grandes temas de la obra, ligado al de la ambición y el poder.

■ 4. LA AMBICIÓN Y EL PODER. LA RUEDA DE LA FORTUNA

En efecto, los dos temas básicos de *La gran Cenobia* pertenecen al ámbito político moral, propio de la tonalidad trágica, y se hallan estrechamente relacionados: uno es el de la Fortuna, y otro el del arte de gobernar y los resultados del ejercicio del poder⁵. Los dos favoritos del barroco, pero de inextinguible vigencia.

El primer acto se compone de tres grandes bloques: en el primero el espectador asiste a la caída de Quintilio y el encumbramiento de Aureliano. Es un primer ejemplo de caso de fortuna. Nada más coronado Aureliano y proclamado su deseo de ser «azote / sangriento y mortal asombro / de la tierra» suenan cajas y trompetas y aparece Decio, el general derrotado por Cenobia: segundo caso de fortuna. En vez de aprender en los ejemplos de Quintilio y Decio, Aureliano se ensoberbece y blasona:

¿Puedo ser vencido yo? ¿Puedo yo mudanza alguna padecer en tanto honor? Di, ¿tiene el tiempo valor? ¿Tiene poder la fortuna? (vv. 429-33)

La respuesta de Decio plantea explícitamente el tema:

Tú eras ayer un soldado y hoy tienes cetro real; yo era ayer un general y hoy soy un hombre afrentado. Tú has subido y yo bajado, y pues yo bajo, advirtiendo

⁵ Ver Valbuena Briones (1975) para el tema de la fortuna; Hollmann (1974) para el gobernante tirano que ejemplifica Aureliano.

sube, Aureliano, temiendo el día que ha de venir, pues has topado al subir otro que viene cayendo.

Los dos extremos seremos de la fortuna y la suerte, mas ya en la mía se advierte el mayor de los extremos: que si en la fortuna vemos que no es hoy lo que era ayer, yo no tengo que temer y tú tienes que sentir, pues bajo para subir, pues subes para caer. (vv. 440-59)

Este aviso no conmueve al tirano, que expresa una absurda ceguera soberbia:

Vive muriendo y advierte que no te mato por ver de la fortuna el poder. Ni la temo ni respeto; témela tú, que en efeto es la fortuna mujer. (vv. 472- / 77)

También Cenobia es mujer y contra ella, despreciándola, emprende la guerra. El tercer bloque del acto primero nos traslada a Palmira: los temas principales siguen planteados en forma de reiteración y contraste. Por un lado la reina Cenobia (que ya había sido descrita con grandes ponderaciones en el discurso de Decio) se nos ofrece como la antítesis de Aureliano. Los soldados y súbditos se hacen lenguas del valor y la prudencia de la reina, justa, inteligente y capaz de regir el reino y los ejércitos. Irene y Libio, en cambio, traidores y asesinos del rey, son un eco de Aureliano, en cuanto a la ambición desatada y la envidia, obsesionados por su sed de poder. Asoma también la perspectiva feminista. Aureliano y Libio desprecian a las mujeres y pretenden expulsar a Cenobia del trono. La reina calla los falaces argumentos de Libio:

LIBIO.- No quieren sufrir sus glorias que las leyes que tuvieren les dé mujer. CENOBIA.- ¿Cómo quieren sufrir que les dé vitorias? (vv. 701-704)

Mientras Aureliano blasfema contra los dioses, echándoles la culpa de sus fracasos, Cenobia asume sus responsabilidades de modo estoico. Para Aureliano Roma está al servicio de sus pasiones. Para Cenobia, la reina debe estar al servicio de su pueblo. Son dos actitudes opuestas. Decio se sitúa también en el lado de los personajes positivos, y se caracteriza por la lealtad y fidelidad a su patria, aunque haya sido mortalmente ofendido por Decio y se haya enamorado de Cenobia.

Nótese que algunos sucesos del drama han de ser interpretados en el marco de este esquema de contraposiciones. Hay, por ejemplo, dos muertes de reyes: la de Abdenato, envenenado por los traidores (Libio e Irene), y la de Aureliano, apuñalado por Decio. La primera es un crimen injustificable; la segunda es un tiranicidio. No estará de más recordar que el tiranicidio era objeto de intensas discusiones en el Siglo de Oro. Decio en *La gran Cenobia* justifica la muerte de Aureliano:

Muerte mis manos te den por bárbaro, por tirano, por soberbio, por crüel. (vv. 2793-95)

Y así mismo lo entienden los súbditos que legitiman con su aprobación la muerte del tirano soberbio e injusto:

Pues aquesta es justa venganza de todos, no solo matarte fue nuestro intento por la muerte de Aureliano, pero en vez de matarte, te nombramos César nuestro, por haber librádonos de un tirano. (vv. 2831-38)

La fortuna juega con todos, pero en ese juego, el individuo puede elegir una u otra actitud: la digna aceptación de los azares de la vida y de la gloria humana, o la rabia desaforada.

Una y otra vez la fortuna aparecerá en variaciones diversas, como un motivo musical reiterado en distintos acordes y ritmos. En el acto segundo la fortuna provoca la caída de Cenobia, traicionada por Libio. En el triunfo de Aureliano —donde se muestra una vez más la crueldad del emperador, que lleva a Cenobia a sus pies⁶—, la reina anuncia premonitoria:

Aureliano, las venganzas de la fortuna son estas, que ni son grandezas tuyas, ni culpas mías; pues llegas a conocer sus mudanzas, valor finge, ánimo muestra, que mañana es otro día y a una breve fácil vuelta se truecan las monarquías y los imperios se truecan.
[...]
Pues podrá ser que, cansada destos aplausos, la rueda dé la vuelta y que a mis pies como me he visto te veas. (vv. 2172 y ss.)

Y así en efecto habrá de suceder en el tercer acto, pues aunque la fortuna sea azarosa en teoría, la estructura del drama y numerosos detalles premonitorios nos aseguran de que su volteamiento es seguro y perfectamente predecible: predecible desde luego para el espectador, pero no para Aureliano, ciego siempre en su defecto trágico de soberbia impía.

Como apunta Pannazale en el estudio de su edición, el ampo léxico de la fortuna, suerte, mudanzas, estrellas, ocasión, etc. es muy abundante en la comedia y convendría subrayarlo en la representación, articulando los mensajes del texto sobre estos pilares fundamentales. La misma vida humana se presenta, en otra metáfora conocida, como teatro lleno de lances varios:

en esta variedad importuna representa tragedias la fortuna. (vv. 1943-45)

 $^{^6}$ Antes ha pisoteado a Decio, ha despeñado a la profetisa Astrea, ha evidenciado su absurda injusticia en una audiencia pública, etc.

la mayor *tragedia* que en el teatro del mundo la *fortuna representa...* (vv. 2071-73)

■ 5. EL AMOR, TEMA SECUNDARIO

Frente a la importancia de los temas políticos y morales, el amor tiene una presencia secundaria. En algunos momentos Aureliano parece inclinarse a Cenobia, pero el tirano es incapaz de otro sentimiento que no sea su propia ambición y egolatría. Cenobia, por su lado, como ejemplo de mujer varonil, siempre ha de controlar sus impulsos y afectos. Los dos protagonistas antitéticos en este sentido se parecen, aunque por razones opuestas.

La trama amorosa es en suma bastante marginal. Si Decio admira a la reina y se enamora de ella, al parecer correspondidamente en algunos episodios breves de celos (ver, por ejemplo, vv. 2495 y ss.), y en el desenlace de bodas, esta relación parece servir a otros objetivos: en primer lugar, la exaltación de la belleza de Cenobia, capaz de despertar el amor de Decio; en segundo, la atribución a este de capacidad amorosa, por oposición a Aureliano; y en tercer lugar obedece a la preparación del final feliz convencional y a las expectativas del público, que esperaría cierto elemento sentimental, como esperaría cierto componente cómico, que resulta igualmente secundario, y del que hablaré después un momento.

Sobre este punto no se puede decir, creo, mucho más. Pero sí conviene añadir algo sobre la estructura de los personajes y la presencia del gracioso Persio.

■ 6. ALGO MÁS SOBRE LOS PERSONAJES Y SU ESTRUCTURA. EL GRACIOSO

Los defectos trágicos de Aureliano (soberbia y descontrol de las pasiones) afectan, no se olvide, a un gobernante, no a un particular. Suma a la arbitrariedad injusta la ingratitud: a Decio lo persigue siempre, a pesar de que le ha salvado la vida en una ocasión; a Astrea la manda despeñar aunque le debe en buena parte su corona⁷. Para Regalado⁸, Aureliano

No es de la misma categoría el castigo que manda dar al traidor Libio, aunque se haya lucrado de la traición, pues el traidor siempre debe ser castigado.

⁸ Ver Regalado (1995, I, pp. 780-81). Pannazale aduce ese texto.

hace de su voluntad la medida de todas las cosas, siendo a la vez el espejo en que se mira [...]. Encarna una voluntad de poder divorciada de la moral y la religión que transciende al individuo agente que la pone en prática, voluntad demoniaca que se nutre de sí misma y que pone a sí misma como finalidad...

Los traidores Libio e Irene son, según he apuntado ya, como unos ecos menores de Aureliano.

Los personajes de Cenobia y Decio, en cambio, se construyen en oposición frontal al tirano. Si Aureliano manifiesta todos los defectos que no debe tener un príncipe, Decio y sobre todo Cenobia son ejemplos de comportamientos sujetos a la doctrina del bien común y del dominio de las pasiones.

Decio ha sido derrotado por una reina a la que reconoce grandes virtudes y valor, no solo para excusar su propio fracaso sino porque es capaz de juzgar rectamente y aceptar la superioridad de otros (cosa que a Aureliano le provoca una rabia inextinguible y una envidia feroz). El general acepta las lecciones de la fortuna (vv. 434-37), enfrentándose con actitud estoica a los desengaños de su vida. Incorpora la visión caballeresca (Pannazale lo ha visto con acierto) en su mantenimiento de los valores del amor y del honor: seguirá fiel a Roma a pesar de las ofensas recibidas y a pesar del amor que profesa a Cenobia, quien le ofrece el mando de las tropas palmirenas, rechazado por Decio:

¿Pues he de ser contra mi patria traidor? Contra Aureliano bien puedo como ofendido, mas no contra los míos, que fuera confirmar su presunción. (vv. 1040-45)

En el desenlace Decio toma una decisión en orden al bien común y a la salvación de la patria, no por ambición personal. Sigue en esto la postura del P. Mariana, quien escribe:

No hemos de mudar fácilmente de reyes, si no queremos incurrir en mayores males [...]. Se les ha de sufrir lo más posible, pero no ya cuando trastornen la república, se apoderen de las riquezas de todos, menosprecien las leyes y la religión del reino, y tengan por virtud la soberbia, la audacia, la impiedad [...] si así lo exigieran las circunstancias, sin que de otro modo fuese posible

salvar la patria, matar a hierro al príncipe como enemigo público y matarle por el mismo derecho de defensa, por la autoridad del pueblo, más legítima siempre y mejor que la del rey tirano. (*Del rey* I, VI)

Cenobia se presenta siempre al espectador como un reina modelo, que reúne el valor y la belleza. Es una mujer varonil en el sentido positivo del Siglo de Oro, justa y prudente, capaz no solo de las armas, sino también de las letras (está escribiendo una Historia oriental). El retrato parece seguir los modelos ideales de los tratados de educación de príncipes del barroco. Como veremos enseguida asoman imágenes emblemáticas como la del caballo dominado, frecuentes en esos tratados de buen gobierno para significar al príncipe prudente.

En su trayectoria conoce el triunfo y la derrota. Como Decio, y en oposición a Aureliano, acepta estos cambios de fortuna y se preocupa más de su patria que de sí misma:

```
No te pido la vida
[...]
La libertad te pido
de mi patria, si alcanza
piedad tanta venganza;
y pues yo sola he sido
la que se opuso a Roma,
solo en mi vida la venganza toma. (vv. 1922-33)
```

Pero esta estructura contrastiva queda bastante clara, me parece, y no hace falta acumular más textos.

Algún comentario más merece un personaje muy marginal, pero revelador de algunas claves de la obra: el soldado gracioso Persio.

En la comedia nueva el gracioso aparece como personaje indispensable, pero su función no es siempre la misma, y a veces es responsable de malentendidos teóricos. Permítaseme una breve digresión.

Los preceptistas clasicistas del Siglo de Oro como Cascales, no comprendían la mezcla de elementos trágicos y cómicos de la que habla Lope en su Arte nuevo de hacer comedias. El mismo Lope califica de tragicomedias o tragedias a la española piezas como El caballero de Olmedo o El castigo sin venganza, lo que ha llevado —junto con otros argumentos que ahora no me hacen al caso— a algunos críticos a pensar que en el Siglo de Oro no hay tragedias o a comprender erradamente la relación entre comicidad y tragedia.

Apuntaré que hay una separación bien definida entre obras cómicas y trágicas⁹, que las tragedias existen en el Siglo de Oro, y que *La gran Cenobia* pertenece esta clase fundamental, pudiéndose considerar una tragedia *a licto fine*, de final feliz, que era una de las posibilidades contempladas en la época: tiene grandes personajes protagonistas, representa pasiones coherentes con esa categoría (como la ambición, la soberbia y la obsesión de reinar) y muestra grandes mutaciones de fortuna con fondo histórico, etc. En este ámbito ¿cuál es la función de un gracioso?

Calderón integra los graciosos en sus tragedias dándoles diferentes funciones, casi todas ellas situadas en un arco que va de la inutilidad al fracaso, con atisbos de denuncia cuando pertenecen a la variedad del bufón que dice las verdades.

Una de las modalidades es la que representa Persio en *La gran Cenobia*: la del gracioso superfluo o marginal, cuya presencia parece obedecer sobre todo a la convención y a las expectativas del público popular, pero que carece de verdadera integración dramática. Podría ser suprimido sin perjuicio de la unidad de acción ni del desarrollo de la trama. Probablemente el público más popular de hoy participe de gustos semejantes al del Siglo de Oro en cuanto al elemento cómico, pero desde el punto de vista de la estructura de la comedia Persio es perfectamente suprimible.

Veamos algunos detalles. Persio pronuncia 87 versos 10, no todos completos, sobre un total de 2895 de la comedia, es decir, un 3%. Pero la cifra no es lo más significativo. En realidad Persio actúa «de incógnito» en la comedia, haciéndose pasar por un valeroso soldado llamado Andronio, muerto en batalla. Parte de sus intervenciones son como mensajero o «ayudante» de la reina, despojadas de graciosidad, en su papel de Andronio. Las intervenciones graciosas se colocan en un curioso territorio marginal. Tomemos el ejemplo de los dos pasajes mayores en este sentido, los dos cuentecillos del gigante que se come la uva en la que se ha refugiado Persio, y el del ciprés doblado como un arco que lo arroja por encima de una muralla. Los dos relatos obedecen a la fórmula de las grandes mentiras disparatadas (un subgénero de los disparates). En el primer caso la reina ignora completamente el cuento: no hace ninguna observación ni parece haberlo oído. Técnicamente es un cuentecillo na-

⁹ Ver Arellano, 1999.

Versos que pronuncia el gracioso: 741-64, 769-74, 776-77, 782-831, 787-89, 790-812, 815-16, 817-34, 853-56, 863-64, 868-69, 870, 873-76, 880, 883, 887, 889-90, 1261, 1263-65, 1267-70, 1818-21, 1826.

rrado «aparte». El segundo solo merece una observación de la reina, que lo interpreta como una modestia del soldado que inventa una explicación literaria para no alardear de su valor. En sus actuaciones de gracioso no se relaciona con los otros personajes. La mayoría son apartes dirigidos al público. Y su calidad marginal se confirma en otros aspectos de su presencia escénica: solamente aparece en episodios aislados del primero y segundo acto, desapareciendo completamente en el tercero.

Como Clarín en La vida es sueño, como Coquín en El médico de su honra, aunque en dimensiones distintas, Persio es un gracioso superfluo que expresa la impertinencia de la risa en un universo dominado por las pasiones trágicas que sustentan la trama de La gran Cenobia.

■ 7. ESTILO Y REPRESENTACIÓN. LO OMINOSO, LOS AGÜEROS Y LOS EMBLEMAS

La gran Cenobia está compuesta en el alto estilo adecuado al tono trágico. No voy a hacer aquí un análisis del lenguaje poético y sus elementos (vocabulario abstracto, cultismos, sintaxis compleja a base de paralelismos, antítesis, quiasmos y correlaciones, etc.), aspectos bien conocidos del lenguaje poético calderoniano. Me limitaré a subrayar algunos recursos significativos.

Desde el punto de vista escénico resaltan las composiciones visuales en forma de apariencias, empezando por la de corona y cetro del emperador: «Descúbrese sobre un peñasco la corona y cetro en una rama», aparición que Aureliano califica de «enigmas» o jeroglíficos, esto es, símbolos que pertenecen al mundo de los emblemas, tan importante en el barroco y que conforma, como veremos, buena parte de la organización simbólica de la comedia.

Las visiones de Aureliano y Cenobia pueden manifestarse o no visualmente: son alucinaciones de sus congojas interiores que admiten por ejemplo una representación en forma de sombras o quedarse en el mero nivel verbal, pero de uno u otro modo han de contribuir a la construcción de un espacio dramático onírico y dominado por los agüeros. En el corral no había iluminación artificial, pero en el teatro moderno los juegos de luces podrían producir útiles efectos.

La música de cajas y trompetas, los desfiles y las composiciones casi pictóricas son muy importantes: baste recordar el desfile en que sale Decio con armas negras y de luto:

Tocan cajas y trompetas a marchar y salen en orden soldados y Decio detrás vestido de luto o con armas negras, y pónese de rodillas delante del César.

O Aureliano en su trono elevado sobre los demás (nótese que el bufete está abajo, en un nivel inferior al trono):

Vanse y descubren un trono, y en él sentado Aureliano, y algunos soldados y el Capitán con memoriales de todos, y un bufete abajo con papel y recado de escribir.

La especificación «descubren» hace suponer que la exhibición corresponde a las llamadas apariencias que se descubrían al correrse el paño o parte de la cortina correspondiente seguramente al hueco central de la «fachada del teatro» o escenario¹¹, con el propósito de conseguir un impacto intenso en el espectador.

La entrada triunfal de Aureliano concentra este tipo de mecanismos:

Suena la música y entran soldados delante, y detrás un carro triunfal en el que viene Aureliano emperador, y a sus pies Cenobia muy bizarra, atadas las manos, y tirando el carro cautivos, y detrás gente.

He hablado de la atmósfera ominosa, llena de visiones, presagios, agüeros y premoniciones de *La gran Cenobia*. A los casos ya apuntados añádanse algunos otros: las falsas interpretaciones del traidor Libio sobre el ambiguo alto puesto en que lo pondrá la fortuna son un buen ejemplo. Cree que lo alto se refiere a su ascensión al trono de Palmira, pero el texto avanza para el espectador atento el castigo final: su cabeza será colgada de una escarpia cuando Decio ordene su muerte. Este tipo de adelantos premonitorios también se evidencian en las pesadillas y visiones fantasmales que sufren Aureliano o Cenobia. Cuando la reina (vv. 1843 y ss.) está escribiendo su Historia oriental, al trazar el nombre de Libio la tinta se hace sangre y cree ver el fantasma de su marido muerto:

El «Libio» —¡ay de mí, triste! escrito está con sangre y al ir a repetirle sangre brotó la herida, y mesa y papel tiñen

¹¹ Ver Ruano y Allen, 1994.

deshojados claveles
o líquidos rubíes:
¡oh sangriento prodigio!
Mas, ¡ay suerte infelice!,
Abdenato, ¿qué quieres,
que muerto me persigues?
Señor, esposo, tente:
no ofendas ni castigues
a quien...; pero, ¿qué es esto?
¡Resuelta en humo finge
una nube la sombra,
dejando el aire libre!
Quéδase como δεσπαγαδα y salen Libio, el Capitán y solδαδοδ.

Que la visión de Abdenato pueda deberse a imaginaciones congojosas de la reina, y que la sangre proceda de una herida recibida en la batalla anterior, que ahora se le abre, salvan la verosimilitud pero no despojan a la escena de su tono présago.

Los componentes emblemáticos operan en el mismo sentido. Hay que decir que uno de los subgéneros teatrales en que se puede esperar mayor proporción de estos recursos, y en el que efectivamente se encuentran, es el de los dramas que tratan del poder y la ambición 12, como La gran Cenobia, La cisma de Ingalaterra, Saber del mal y del bien, La vida es sueño, La hija del aire o Los cabellos de Absalón. Las vertientes políticas y morales de estas piezas muestran gran coincidencia con el mundo de preocupaciones en que se centran famosos libros de emblemas como el Príncipe perfecto de Andrés Mendo, o las Empresas políticas: idea de un príncipe político cristiano, de Saavedra Fajardo por citar solo dos ejemplos relevantes.

Desde la escena inicial en el bosque, ya comentada, y la aparición de corona y cetro en la roca, *La gran Cenobia* continúa acumulando numerosos detalles en diferentes episodios (armas negras de Decio, motivos del sol y del ave fénix, de la Fortuna con su iconografía habitual, del almendro, el rayo que abrasa un palacio, etc.), de manera que la interpretación de todos estos elementos emblemáticos es parte fundamental del sentido de la obra y de la construcción de los personajes.

¹² Ver Arellano, 2002.

En la categoría de la simbología heráldica el laurel¹³ es, quizá, el motivo más citado: en el triunfo final de Decio lo coronan con el «sagrado laurel», como sucedía al principio con Aureliano. Valor propiamente heráldico tienen las águilas de Roma, que miran al sol cara a cara según creencia habitual, y que están esculpidas en el escudo de Decio y en el anillo de Aureliano.

La Fama lleva por los aires la gloria de Aureliano como antes ha llevado la de Cenobia, pero de todos los motivos de este terreno el más importante y de mayor trascendencia moralizante es el de la Fortuna. En Alciato (emblema 98) se opone la firmeza de Hermes (que descansa sobre un cubo de piedra) a la inestabilidad de la Fortuna, cuyos pies descansan sobre una bola rodante. Lleva tapados los ojos, y una vela sobre la que sopla el viento variable. Juan de Borja (Empresas morales, pp. 152-53) reproduce en su grabado el atributo esencial de la rueda para expresar la variedad de las cosas del mundo, comparable a una rueda que continuamente se menea, confundiendo lo alto y lo bajo. Horozco, Ripa, Covarrubias, Corrozet, Vaenius, Hadrianus Junius, entre otros, ilustran este motivo¹⁴. El grabado de Andrés Mendo (*Príncipe perfecto*, documento 51) es de los más completos: mujer alada, con la rueda en la mano, la vela para recoger el viento con el mote «Fortuna vitrea est» (esto es, frágil como el cristal), y los pies alados en sendas bolas rodantes: «tiene alas y desaparece veloz; pisa sobre globos de vidrio que ruedan y se quiebran fácilmente».

Si en el episodio de la fuente Aureliano expresa negativamente su vanidad, en imitación de Narciso, a Cenobia se asocia la imagen del caballo bien regido, emblema de fuerte sentido político y moral, símbolo de la prudencia. La descripción de la reina Cenobia que hace Decio expresa en su dominio del caballo su condición moral:

Cenobia, que a Palas parecía tan firme en un caballo, que creyera que a los dos un espíritu regía,

¹³ No hace falta documentar el valor simbólico del laurel: ver, en todo caso, Henkel y Schöne, 1976, cols. 202 y ss. Los repertorios emblemáticos cuyos datos completos no figuren en la bibliografía final se citan por la colección de Henkel y Schöne. Ver también el repertorio de Bernat y Cull.

¹⁴ Ver Horozco, *Emblemas morales*, libro I, 38r: «lo más ordinario se pintaba con la rueda por la poca firmeza que tiene»; Ripa, *Iconología*, I, pp. 440 y ss. (con variedad de representaciones); para el resto de emblematistas ver Henkel y Schöne, cols. 1552, 1797 y ss.

porque mostraba, aunque de furia lleno, que se pudiera gobernar sin freno. (vv. 397-401)

Decio, más adelante, compara a Aureliano en su soberbia vanidad, con el pavón:

quiero, sea atrevimiento o sea desesperación, llegar a desvanecer la rueda deste pavón. (vv. 2115-18)

Animal que es expresión de la vanidad, según explica Núñez de Cepeda en su empresa XLIX «Pandit in extremis lumina». Comenta García Mahíques 15 que el ave se convirtió en símbolo del orgullo y de la soberbia, y así aparece en una de las versiones del Fisiólogo, en Pierio Valeriano, Jan David, etc. El motivo es que el pavo al extender la rueda brillante de sus plumas deja ver la fealdad de las patas, denunciando la necedad de sus pretensiones vanidosas. Existe la creencia de que el pavo real se siente «tan abatido cuando mira sus patas por su fealdad, que inmediatamente, si tiene la cola desplegada, la deshace por la turbación que sufre» (García Mahíques). Dos emblemas sobre el asunto se hallan en Picinelli, «Ultima terrent» y «Exultat et plorat». Baños de Velasco y otros lo aducen igualmente. Uno muy expresivo es el de Peter Isselburg (Emblemata politica, 1640) 16, con el mote «Nosce te ipsum». Villava (Empresas espirituales, II, empresa 27) coloca también el pavón mirándose los pies, con la leyenda «Deformes oblita pedes», y la glosa:

Hace la rueda con gallarda pompa la ave de Juno, y en soberbia se arde y cual quien oye belicosa trompa de su bello plumaje hace alarde. Mas mírese a los pies y el hilo rompa; deshaga el cerco y su altivez retarde, para que ansí se humille quien se ufana viendo el remate de la vida humana.

¹⁶ Henkel y Schöne, 1976, col. 809.

¹⁵ García Mahíques, 1988; ejemplos de autos calderonianos en Cull, 1997.

Otro emblema que se aplica a Aureliano es el del almendro 17, símbolo de la locura y la imprudencia, de la vanidad y fragilidad de la vida humana y sus pompas y ambiciones, pues la vida es, como recuerda Decio, «un almendro de hojas lleno / que ufano con ambición / a los suspiros del austro / pompa y vanidad perdió» (vv. 963-66). El almendro sirve en otros dos espléndidos pasajes calderonianos para esta misma lección: en La vida es sueño, Segismundo reflexiona (p. 524):

que no quiero majestades fingidas, pompas no quiero, fantásticas ilusiones que al soplo menos ligero del aura han de deshacerse bien como el florido almendro, que por madrugar sus flores sin aviso y sin consejo al primer soplo se apagan.

Y en La cisma de Ingalaterra (p. 170) Ana Bolena se lamenta, ya tarde:

¡Ay, Fortuna, loco almendro, que sin tiempo y sazón diste rosadas hojas! ¿Qué importa que a sus giros ilumine el sol tus flores, si luego airados vientos embisten y hechos cadáver del campo tus destronados matices, aves sin alma en el viento fueron despojos sutiles?

El almendro es, en efecto, uno de los primeros árboles que florecen, convertido en símbolo, según dice Covarrubias en su *Tesoro*, del madrugador, pero también de los peligros de quien se apresura sin prever el futuro. Recuerda Covarrubias que Alciato había incluido dos emblemas consecutivos en su colección: 208, Amygdalus, y 209, Morus, que expresan el contraste entre los precoces sin fruto y los prudentes que florecen lentamente pero llegan a buen término.

¹⁷ Ver F. de Armas, 1980.

■ 8. FINAL

La gran Cenobia, en suma, aun siendo obra de etapa temprana reúne ya las principales claves del teatro serio calderoniano: la reflexión sobre el poder y la justicia, con una visión moral del arte de gobierno, la hábil utilización de los elementos visuales y sonoros, el simbolismo emblemático, la elaborada construcción teatral y poética, la atmósfera onírica sin desprecio de la verosimilitud, la exploración de los desórdenes de la imaginación y la fantasía y del control de las pasiones... La gran Cenobia avanza muchos temas y mecanismos artísticos que hallaremos unos años después en La vida es sueño. Pero su valor no es solo de precedente: es en sí misma un drama poderoso que solicita, como quería el mejor teatro del Siglo de Oro, a la razón y a los sentidos, a la reflexión y a la emoción, no disociadas, sino integradas en una experiencia teatral compleja y profunda.

■ BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, A., *Emblemas*, ed. R. Zafra, Palma de Mallorca, Olañeta, 2004.
- ARELLANO, I., Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1999.
- ARELLANO, I., «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas*, ed. F. Pedraza *et al.*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 77-106.
- ARELLANO, I., «Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón»», en Calderón 2000. Actas del congreso internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, II, pp. 21-34.
- ARMAS, F. de, «The Flowering Allmond Tree: Examples of Tragic Fore-shadowing in Golden Age Drama», *Revista de Estudios Hispánicos*, 14, 1980, pp. 117-34.
- BERNAT, A. y CULL, J. T., Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados, Madrid, Akal, 1999.
- BORJA, J. de, *Empresas morales*, ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1981, que reproduce la de 1680 preparada, con añadidos, por Francisco de Borja, nieto del autor, el cual la había sacado en primera edición en 1581.

- CALDERÓN, P., La vida es sueño, en Obras completas, tomo I, Dramas, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987.
- CALDERÓN, P., La cisma de Ingalaterra, en Obras completas, tomo I, Dramas, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987.
- COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- COVARRUBIAS, S. de, *Emblemas morales*, ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1978.
- CULL, J., «Emblematic Representation in the autos sacramentales of Calderón», en *The Calderonian Stage*, ed. M. Delgado, Lewisburg, Bucknell UP, 1997, pp. 107-31.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., Empresas sacras de Núñez de Cepeda, Madrid, Tuero, 1988.
- HENKEL, A. y SCHONE, A., Emblemata, Stuttgart, Metzel, 1976.
- HOLLMANN, H., «El retrato del tirano Aureliano en *La gran Cenobia*», in H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón: tercer coloquio anglogermano (Londres 1973*), Berlin, Walter de Gruyter, 1976, pp. 47-55.
- HOROZCO, J. de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589. MENDO, A., *Príncipe perfecto*, León de Francia, Horacio Boissat y George Remeus, 1662.
- NÚÑEZ DE CEPEDA, ver García Mahíques.
- REGALADO, A., Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.
- RICO, R., El pequeño mundo del hombre, Madrid, Alianza, 1986.
- RIPA, C., *Iconología*, trad. de J. Barja, Y. Barja, R. M. Mariño, F. García Romero, Madrid, Akal, 1987, 2 vols.
- RUANO, J. M., y ALLEN, J. J., Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia, Madrid, Castalia, 1994.
- SAAVEDRA FAJARDO, D., *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
- SHERGOLD. N. D., y VAREY, J. E., «Some early Calderón dates», *Bulletin of Hispanic Studies*, 38, 1961, pp. 274-86.
- VALBUENA BRIONES, Á., «El tema de la fortuna en *La gran Cenobia*», *Quaderni iberoamericani*, 45-46, 1975, pp. 217-23.
- VALERIANO, P., Hieroglyphica, Basileae, 1556.
- VILLAVA, F. de, Empresas espirituales y morales, Baeza, 1613.



LA SALIDA DEL TÚNEL. LA EVOLUCIÓN DEL SISTEMA PEDAGÓGICO DE KONSTANTIN STANISLAVSKY¹

Jorge Saura Real Escuela Superior de Arte Dramático



Es muy frecuente referirse al sistema de Stanislavsky como una herramienta de trabajo actoral que se fundamenta en la reproducción de estados de ánimo. Es habitual mencionar la memoria emocional o memoria afectiva como el elemento básico de la construcción del personaje, es decir, la búsqueda en el pasado del propio actor de acontecimientos que pudieron producir emociones semejantes a las que experimenta el personaje. Se ha dicho repetidamente que esa búsqueda emocional de acontecimientos que ocurrieron realmente convierte al sistema de Stanislavsky en un recurso limitado, aplicable solo a obras naturalistas o realistas.

Esto es cierto solo en parte; lo escrito más arriba son, en la mayoría de los casos, tergiversaciones fruto de una interpretación errónea del sistema elaborado por Stanislavsky, interpretación que ignora la evolución iniciada a finales de los años veinte y que acabaría haciendo que la pedagogía stanislavskiana se apoyase en fundamentos no solo diferentes, sino opuestos a los que tenía en las dos primeras décadas del siglo XX.

Esa interpretación errónea está tan extendida porque el sistema de Stanislavsky comenzó a conocerse fuera de la Unión Soviética gracias a la gira norteamericana que llevó a cabo el Teatro del Arte de Moscú

Conferencia pronunciada el 4 de abril de 2006 en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

en 1922. Al finalizar la gira algunos actores no regresaron a su país y se quedaron en Estados Unidos para siempre; entre ellos se encontraban Richar Boleslavsky y María Uspiénskaya, que fundaron el American Laboratory Theatre, centro de enseñanza al que acudieron numerosos actores, directores y dramaturgos, ávidos de conocer el sistema empleado por la compañía rusa para conseguir una interpretación tan creíble. Varios de los asistentes a los cursos de Boleslavsky formaron más tarde el Group Theatre que era, al mismo tiempo, una compañía que producía espectáculos y un centro de aprendizaje y experimentación en el que se investigaba sobre lo enseñado por los pedagogos rusos. Del Group Theatre formaban parte personas tan prestigiosas en el teatro norteamericano como Lee Strasberg, Robert Lewis, Stella Adler, Harold Clurman, Clifford Odets y Cheryl Crawford; fueron ellos los que mayor popularidad dieron al conjunto de normas y ejercicios transmitidas por los actores rusos, pues por primera vez se encontraban los profesionales del teatro norteamericano con un sistema para construir personajes, es decir, un conjunto de reglas, razonamientos y ejercicios que, de forma casi científica, guiaban a los actores en el impreciso camino de la creación de personajes, un camino dejado hasta entonces en manos de la intuición y de algo tan inasible como la inspiración momentánea.

Pero lo que Lee Strasberg y sus compañeros estaban practicando era, sin saberlo, una pedagogía que Stanislavsky ya consideraba obsoleta. Lo que Boleslavsky les había transmitido era un conjunto de normas y ejercicios sobre cuya eficacia Stanislavsky albergaba dudas cada vez mayores a partir de 1910. En la década de los veinte el sistema de Stanislavky experimentó una serie de transformaciones que lo alejaron del modelo conocido por los actores norteamericanos y dichas transformaciones tardaron mucho tiempo en ser conocidas fuera de la Unión Soviética.

En 1934 Stella Adler, una de las personas con más peso en el Group Theatre, se encontró en París con Stanislavsky, que había acudido allí para tratarse de la enfermedad degenerativa que padecía. Durante dos semanas la actriz y pedagoga norteamericana llevó a cabo un concienzudo trabajo con el maestro ruso analizando personajes, haciendo ejercicios y discutiendo las bases del renovado sistema. A su regreso a Estados Unidos Stella Adler contó a sus compañeros lo transmitido por Stanislavsky que, entre otras cosas, contenía un rechazo de la memoria emocional como

elemento básico del sistema. Lo que Lee Strasberg estaba enseñando no era el sistema de Stanislavsky y según este, era, además, nocivo para los actores. Se produjo un tenso debate, en el que Lee Strasberg se defendió afirmando que lo enseñado por él era una versión del sistema de Stanislavsky adaptada al actor norteamericano, más útil que la empleada en el Teatro del Arte de Moscú. Finalmente Lee Strasberg fue expulsado del Group Theatre.

Durante algunos años Lee Strasberg se limitó a trabajar como director de escena, hasta que en 1940 retomó su actividad pedagógica y en 1949 ingresó como profesor en el Actor's Studio del que, contrariamente a lo que se cree, no es miembro fundador. Allí formó a actores de tanto renombre internacional como James Dean, Marlon Brando, Paul Newman, Julie Harris, Shelley Winters, Montgomery Clift, Anthony Perkins, Elli Wallach, Karl Malden, Geraldine Page, Ben Gazzara, Anne Bancroft y Marilyn Monroe.

La popularidad y la calidad de los trabajos, sobre todo cinematográficos, llevados a cabo por estos y otros discípulos, han otorgado un indudable prestigio a Lee Strasberg; actores, directores y pedagogos de todo el mundo han acudido al Actor's Studio o a escuelas formadas por alumnos suyos y se han interesado por lo que ha dado en llamarse «el Método», es decir, la versión norteamericana del sistema de Stanislavsky. Sin embargo, como veremos más adelante, el sistema reelaborado por el director ruso durante sus últimos años de vida, el sistema de las acciones físicas, guarda importantes diferencias con el aplicado por Lee Strasberg.

Veamos que fue lo que provocó la pérdida de vigencia del sistema empleado inicialmente en el Teatro del Arte de Moscú y su consiguiente reforma.

■ 1. LOS ORÍGENES DE LA CRISIS

En enero de 1904 se estrenó *El jardín de los cerezos*, la última obra teatral escrita por Chéjov, que murió meses más tarde. Con la muerte del emblemático autor se cierra un período en el Teatro del Arte: la compañía ha adquirido un gran prestigio por sus minuciosas puestas en escena tanto de autores contemporáneos como de los grandes clásicos, pero a Stanislavsky le parece que la fórmula encontrada seis años antes comienza a agotarse. En las escenificaciones de autores contemporáneos como Gorky, Ibsen, Chéjov o Tolstoy la reproducción tanto del exterior como

de la atmósfera emocional de ambientes cotidianos hacen que el espectador se sienta identificado con personajes y situaciones que le resultan familiares, mientras que en el montaje de obras históricas el rigor documental es tan grande que la conducta y las situaciones parecen verosímiles a pesar de la distancia en el tiempo. En resumen, a pesar de algunos fracasos de taquilla, la compañía se ha ganado el respeto de toda la profesión, la admiración del público y goza de una posición financiera envidiable gracias al apoyo de importantes mecenas. Sin embargo, ciertas dudas sobre la eficacia de la preparación actoral inquietan de forma creciente a Stanislavsky.

La fórmula encontrada en los primeros estrenos parece dar buenos resultados con obras de estética realista o naturalista, pero no parece ocurrir lo mismo con obras que emplean convenciones escénicas, como el verso o los apartes, o que reflejan situaciones y ámbitos fantásticos, simbólicos. De esta limitación, sin embargo, parecen no ser conscientes la mayor parte de los actores de la compañía, para los que las buenas críticas y la afluencia de público es señal suficiente de que todo marcha bien y por el momento no es preciso cambiar nada.

En *Mi vida en el arte*, su autobiografía artística, Stanislavsky relata con bastante claridad dos acontecimientos que le provocaron una crisis artística que llegaría hasta mediados de los años 10.

El primero de ellos es el encuentro con el escultor que habría de realizar una estatua destinada al montaje de *Los ciegos*, obra simbolista de Maeterlinck cuya escenificación Stanislavsky se disponía a abordar. Tras exponerle sus planes escénicos, el director ruso se encontró con una reacción inesperada por parte del escultor:

«Después de haberme escuchado, el escultor de marras recurrió a la forma grosera que estaba muy de moda entre los reformadores, y me declaró que para mi espectáculo se requería «una escultura de estopa». Dicho esto se fue, según me parece, sin haberse despedido En aquel momento el incidente relatado me produjo una fuerte impresión; claro que no por la falta de educación del escultor innovador, sino porque acababa de sentir la verdad en sus palabras y debido a que, con mayor claridad aún, acababa de reconocer que nuestro teatro se había metido en un callejón sin salida. No había caminos nuevos, y los viejos se estaban desmoronando a simple vista.²

² Konstantin Stanislavsky, Mi vida en el arte, La Habana, Arte y Literatura, 1985, p. 307. Traducción de Porfirio Miranda.

■ 2. UN EXPERIMENTO FALLIDO

El otro acontecimiento ocurrió más tarde, en 1905, cuando Stanislavsky formó con los actores más jóvenes un estudio experimental cuya dirección entregó a Meyerhold, que debía buscar una vía de acercamiento actoral a las obras no realistas que él se sentía incapaz de encontrar. Meyerhold, que tan solo dos años antes había abandonado el Teatro del Arte descontento con la estética naturalista que le caracterizaba, recibió carta blanca para elegir obras y emplear los recursos pedagógicos y escénicos que creyese convenientes. Únicamente debía comprometerse a mostrar al cabo de un año unos resultados que satisficieran a Stanislavsky.

Meyerhold escogió *La muerte de Tintagiles* de Maeterlinck como material sobre el que desarrollar su trabajo. Se alquiló un local para albergar el estudio y se hicieron importantes gastos en acondicionarlo, se reunió una orquesta de instrumentos populares y se llevaron a cabo otros trabajos que ambos directores consideraban necesarios. Al cabo de unos meses Stanislavsky acudió a ver el ensayo general y sufrió una decepción que describió así en *Mi vida en el arte*:

Todo se puso en claro. A los jóvenes e inexpertos actores les faltó el aliento para que, mediante los buenos oficios de un director de talento, hicieran ver al público sus nuevas tentativas solamente en fragmentos pequeños. Mas, cuando hubo necesidad de desarrollar obras de enorme contenido interior, con diseños delicados, y ello en forma muy convencional, los nuevos exteriorizaron toda su condición de inermes, netamente infantil. El talento del director trataba de cubrir con su cuerpo a los actores, que en sus manos resultaban simple arcilla para plasmar bellos grupos en el escenario, hermosa puesta en escena, mediante todo lo cual él realizaba sus interesantes ideas. Pero al carecer los intérpretes de la necesaria técnica artística, el director solo pudo demostrar sus ideas, principios y búsquedas; no tenía con quién ni con qué plasmarlos, y por ello, las interesantes ideas del Estudio se convirtieron en una teoría abstracta, en una fórmula científica³.

Dicho en otras palabras, Meyerhold se había mostrado capaz de realizar bellas composiciones plásticas y sorprendentes coreografías, pero sus actores interpretaban papeles desprovistos de vida espiritual, eran como marionetas en manos del director.

³ *Ibi∂.*, p. 314.

Cerrado el Estudio y despedido Meyerhold, Stanislavsky no encontró durante mucho tiempo a nadie con la suficiente capacidad pedagógica y el necesario deseo de innovación en quien pudiese depositar su confianza. Él mismo sentía en su propio trabajo el peso de la rutina, la falta de creatividad, que achacaba a la forma de preparar los papeles, poco estimulante para la imaginación que debe poseer y practicar todo actor que no quiera limitarse a repetir el mismo personaje función tras función. Dio comienzo una prolongada crisis creativa, un largo y oscuro túnel de rutina, indiferencia y falta de estímulos creativos que Stanislavsky describió con estas palabras:

En ese estado de ánimo, siendo verano, llegué a Finlandia para tomarme unas vacaciones. Una vez allí, durante los paseos matutinos, me iba hacia las orillas del mar y, sentado en una de las rocas, pasaba revista mentalmente a mi pasado artístico. En primer lugar, estaba ansioso por descubrir hacia dónde se había ido mi anterior alegría por la creación. Pues si antaño me aburría cuando no trabajaba en el escenario, en esa época, por el contrario, me alegraba cuando me veía libre de la labor escénica. Dicen que entre los profesionales, cuando tienen que salir al escenario diariamente, y cuando tienen que repetir con mucha frecuencia el mismo papel, sucede esto. Pero esta explicación no me satisfacía. Era evidente, a mi juicio, que esos profesionales sentían poco cariño hacia sus papeles, hacia su arte. Salvini⁴, la Duse⁵ la Yermólova⁶ hicieran sus papeles un número de veces muy superior al que me ha tocado a mí hacerlos, y sin embargo esta circunstancia no les impedía perfeccionarlos en cada espectáculo. ¿Por qué entonces cuanto más a menudo repetía los papeles, tanto más me anquilosaba? Me puse con calma a revisar el pasado, y llegué a la conclusión de que el contenido interior puesto por mí en los papeles durante la primera creación de estos y la forma exterior en que degeneraban con el tiempo, distaban uno del otro como el cielo y la tierra. Ante todo partía de una hermosa y emocionante necesidad interior, de la que iba quedando solo la cáscara hueca, una especie de aserrín, un polvillo, unos residuos, incrustados en el cuerpo y en el alma por varias causas, pero que nada tenían que ver con el arte auténtico.

⁴ Tomasso Salvini (1829-1916). Actor trágico italiano que, al frente de su propia compañía hizo giras por diversas capitales europeas, entre ellas Moscú.

⁵ Eleonora Duse (1859-1924). Actriz italiana de gran prestigio que hizo numeroas giras por Europa y América al frente de su propia compañía.

⁶ María Nikoláyevna Yermólova (1853-1928). Actriz trágica rusa, miembro del Teatro Mali desde 1871. Nombrada Artista del Pueblo en 1920 y Héroe del Trabajo en 1924.

⁷ *Ibω*., pp. 323-324.

A pesar del callejón sin salida en el que Stanislavsky decía encontrarse respecto a la creación actoral, continuó experimentando como director con nuevos recursos y soluciones narrativas aplicadas a obras teatrales de estéticas no realistas. Así en *El drama de la vida* de Knut Hamsun utilizó trajes que deformaban grotescamente el cuerpo de los actores y en una escena desarrollada en un mercado, cubrió todo el escenario de tiendas de tela blanca, colocadas en hileras y en cuyo interior evolucionaban los actores, de los que el espectador veía solo su sombra proyectada contra la pared de la tienda. En otra obra, La vida del hombre, del dramaturgo simbolista Leónid Andréyev, hizo construir una caja escénica confeccionada totalmente con terciopelo negro, de manera que los cuerpos de los actores no proyectaban ninguna sombra y se creaba la sensación de que los intérpretes flotaban en el aire; tan inquietante efecto se aumentaba al añadir en ciertas partes de los trajes piezas de terciopelo negro igual al de la caja escénica, que se confundían con las paredes y el fondo del escenario, de manera que algunas manos, pies o cabezas parecían separados de los troncos, con vida independiente.

Sin embargo, acompañando a estos osados experimentos escénicos, Stanislavsky conservaba la sensación de que los actores, empezando por él mismo, no conseguían separarse de la forma empleada en obras naturalistas y continuaban interpretando las obras de Hamsun o Andréyev como antes lo habían hecho con las de Gorky o Chéjov.

■ 3. LOS DISCÍPULOS QUE ENSEÑARON AL MAESTRO

La salida del túnel comenzaría a vislumbrarse a partir de 1911, año en que ingresaron en el Teatro del Arte dos jóvenes actores cuyos nombres eran Evgueni Vajtángov y Mijail Chéjov.

Vajtángov era un actor proveniente del Cáucaso cuya experiencia se limitaba a algunos grupos de aficionados. Hombre de escasa cultura teatral pero enorme intuición, llamó rápidamente la atención de Stanislavsky por sus aptitudes pedagógicas y fue puesto al frente de un grupo de jóvenes actores recientemente admitidos en el Teatro del Arte. Debía enseñarles los ejercicios ideados por Stanislavsky para estimular la atención, concentración e imaginación que los actores veteranos se mostraban reticentes a practicar. La actividad pedagógica se llevaría a cabo en el entorno de una sección experimental denominada Estudio del Teatro del Arte; seguiría, por lo tanto, el modelo del fracasado estudio dirigido por Meyerhold siete años antes. Contratado ini-

cialmente como actor y pedagogo, Vajtángov terminaría revelándose, pasados algunos años, como un excelente director de escena. Tras algunas puestas en escena que fueron duramente criticadas por Stanislavski debido a su marcado naturalismo, el joven e impetuoso director montó varias obras con una estética grotesca en la que el trabajo del actor estaba en consonancia con el resto de los demás elementos escénicos.

La primera obra montada así fue *El milagro de San Antonio* de Maurice Maeterlinck, donde aparece un imprevisible San Antonio de Padua que, a requerimientos de una anciana criada, acude a resucitar a una también anciana propietaria cuyo cadáver está siendo velado por sus parientes; contrariados estos porque la resurrección les deja sin herencia, y ante la amenaza de llamar a la policía para que arreste a San Antonio, al santo no le queda otro remedio que matar a la anciana a la que había devuelto la vida, dejándolo todo como estaba al principio.

Una primera lectura de la obra sugiere un tratamiento amable de los personajes. La crítica social que se desprende del texto no es incisiva ni agresiva, parece casi una comedia en la que los personajes son tratados con ternura y escepticismo. Sin embargo, Vajtángov, por medio del maquillaje, el vestuario, el movimiento y la gesticulación, los convirtió en criaturas monstruosas y despiadadas que recordaban a alimañas, aves rapaces, criaturas de la noche que en medio del diálogo quedaban inmóviles en poses que hacían pensar en la fiera que está a punto de lanzarse sobre su presa. Según palabras del propio Vajtángov, la estética empleada en esta puesta en escena provenía en gran medida de la obra pictórica de Goya, en especial de los *Caprichos*.

Después vinieron las puestas en escena de *Erik XIV* de August Strindberg y *La boda* de Antón Chéjov, en las que se acentuó aún más la estética grotesca. En la primera de ellas el público era sumergido en la visión que tiene del mundo el monarca loco cuyo nombre da título a la obra. La escenografía, a base de planos inclinados, columnas rotas o inclinadas y muebles en equilibrio imposible, era inverosímil; los trajes y el maquillaje, asimétricos y desproporcionados, transmitían la imagen de un mundo tan desprovisto de armonía y estabilidad como la personalidad de Erik XIV, papel interpretado por Mijail Chéjov. Este tenía unos bruscos cambios de estado de ánimo, pasando sin transición de la ternura a la violencia o del abatimiento a la euforia, comportamiento que también se reflejaba en los demás personajes.

En cuanto a *La boda*, Vajtángov consiguió algo inhabitual en el Teatro del Arte: cambiar el género de la obra sin alterar el texto. De una comedia suave, un «vodevil», como la calificaba su autor, sacó una grotesca y despiadada caricatura de la sociedad provinciana rusa. Para ello cambió la intencionalidad de muchas réplicas, introdujo un pianista borracho inexistente en el original, comenzó la obra con una frenética cuadrilla bailada por todo los personajes e hizo de estos seres egoístas, que miraban con desprecio a los demás, creyéndose superiores a ellos.

Pero la puesta en escena que más claramente señaló el cambio, la que marcó definitivamente la dirección en que se encontraba la salida del túnel, tanto en la escenificación como en el trabajo con el actor, fue, sin duda, La princesa Turandot, de Carlo Gozzi. En esta fábula, situada en una fantástica e ingenua China imperial, rompió la cuarta pared, mostrando abiertamente el artificio teatral y haciendo que los actores se dirigiesen directamente al público. Al comenzar la representación aparecían todos los actores vestidos con frac y todas las actrices con vestido largo, colocándose a la vista del espectador toallas que se convertían en turbantes, gabardinas anudadas por las mangas que se convertían en capas o manteles que se convertían en velos. Cuatro máscaras de Commedia dell'Arte hacían de maestros de ceremonias, introduciendo a los personajes, haciendo comentarios sobre la acción con una deliberada mala pronunciación, o cambiando la escenografía y el mobiliario. Frecuentemente los actores interrumpían la acción y hacían comentarios entre ellos, contaban chistes o fingían equivocarse o haberse olvidado del texto. Una orquesta formada por los propios actores, que tocaban instrumentos musicales tales como silbatos, caramillos, cascabeles, peines y tapas de cacerolas, interrumpía de vez en cuando la acción o interpretaba ridículos fondos musicales.

Para poder hacer un todo coherente de estas puestas en escena, Vajtángov elaboró su propio sistema de entrenamiento actoral que, si bien partía de la vivencia, guardaba importantes diferencias con la práctica llevada hasta entonces por Stanislavsky. En lugar de realizar junto con los actores un profundo análisis de la obra y los personajes antes de comenzar los ensayos, Vajtángov daba solo la información imprescindible para comenzar a actuar y luego, durante el ensayo, provocaba situaciones inesperadas, obligando a los intérpretes a actuar de acuerdo al primer impulso surgido del acontecimiento imprevisto. Mantenía a los actores en un estado de permanente alarma, preparados para reac-

cionar ante cualquier situación no prevista sin salirse de la ficción de la obra. Por otra parte no creía en la búsqueda deliberada de estados emocionales, sino en la acumulación de acciones que provocasen de manera inconsciente la aparición de la emoción adecuada; en otras palabras: la construcción del personaje se llevaba a cabo con grandes dosis de improvisación.

Pero en estas improvisaciones el actor debía mantenerse dentro del personaje y experimentar emociones auténticas, sinceras, no buscadas deliberadamente, sino surgidas como consecuencia de un acontecimiento inesperado no solo para el personaje, sino para el propio actor que lo encarnaba. En una ocasión, antes de iniciar uno de los ensayos de La boda, Vajtángov acumuló en el centro del escenario todos los muebles que pudo encontrar y cuando los actores, sorprendidos, le preguntaron si debían cambiar sus movimientos para sortear la montaña de sillas y mesas, él les respondió que debían conservar la planta de movimientos establecida en ensayos anteriores, trepando o arrastrándose bajo los muebles si era preciso. En otra ocasión, ante la dificultad de una de las actrices de La princesa Turandot para llorar realmente, amenazó con abandonar los ensayos para siempre y cuando iniciaba el camino hacia la salida la actriz, con el rostro bañado en lágrimas le pidió que se quedase, a lo que Vajtángov respondió, señalando al actor que interpretaba la escena junto a ella: «¡Es a él a quien tiene que decírselo! ¡A él, los pensamientos, las palabras más importantes de su escena!»⁸.

Por otra parte Mijail Chéjov tenía como pilares de su técnica interpretativa a la imaginación y a la actividad física. Su actuación era una curiosa mezcla de impulsos instintivos por los que se dejaba llevar y de organización, de manera que la ejecución de esos impulsos nunca obstaculizaba el plan de dirección ni el trabajo de otros actores. Mientras permaneció en el Teatro del Arte improvisó prácticamente en cada función; nunca hizo dos funciones iguales: improvisaba movimientos, desplazamientos, gesticulación, manipulación de objetos e intencionalidad de determinadas réplicas, pero lo hacía sin añadir ni quitar una sola palabra, respetando siempre la planta de movimientos establecida por el director cuando esta afectaba a otros actores o a un significado importante de un comportamiento físico.

⁸ Nikolai Gorchakov, *Lecciones de regisseur*, Buenos Aires, Quetzal, 1987, p. 189. En este libro, escrito por uno de los intérpretes de *La princesa Turandot* se narran muchos hechos acontecidos durante los ensayos de la obra y que ilustran con gran eficacia la técnica de dirección actoral de Vajtángov.

Cuando interpretó el papel protagonista de *El inspector* de Gógol, bajo la dirección de Stanislavsky, podía tirarse al suelo, arrastrarse bajo una mesa, agarrar una silla y pasearse con ella sobre la cabeza, pero si sobre esa silla tenía que sentarse otro actor, unos momentos antes de que eso ocurriese la silla estaba en su sitio, al alcance del actor.

Al igual que Vajtángov, Chéjov era partidario de la vivencia, afirmaba que el actor, para interpretar de forma creíble, debía experimentar emociones, pero sostenía que eses emociones debían despertarse por vías indirectas. Cuando Chéjov ya se había establecido definitivamente en Estados Unidos publicó su libro Sobre la técnica del actor, en el que se expone un sistema de interpretación perfectamente estructurado; uno de sus fundamentos consiste en la elaboración de imágenes mentales, muy a menudo irreales, que responden al objetivo del personaje interpretado y que deben traducirse en movimiento físico. Si este movimiento se repite el suficiente número de veces, provoca la aparición del estado emocional adecuado, sin necesidad de buscar dicho estado de manera consciente. Aunque ese sistema de interpretación tomó su forma definitiva en Estados Unidos, en la década de los 40, ya existía en germen en los años 20, cuando Chéjov era actor de la compañía dirigida por Stanislavsky.

■ 4. EL DESCUBRIMIENTO DE LA PSICOTÉCNICA

Puede decirse que estos dos discípulos ejercieron una considerable influencia sobre el maestro. Al cabo de los años Stanislavsky comprendió que es peligroso apelar a la memoria emocional y a la reproducción psicológica para construir personajes, pues pueden producirse bloqueos, hacer daño al actor, o ambas cosas a la vez.

Vajtángov fue el primero en formular por escrito la idea de que es el subconsciente quien crea, quien lleva las riendas en el proceso merced al cual un actor lleva a cabo «acciones que parecen ser ejecutadas por primera vez» y que suponen una aportación personal suya a las indicaciones del director. Pero para que el subconsciente pueda crear en la dirección adecuada debe ser preparado, entrenado previamente por medio de recursos conscientes. Esta idea fue desarrollada por Stanislavsky en forma de ejercicios preparatorios a los que dio el nombre genérico de psicotécnica. Hacia mediados de la década de los 20, Stanislavsky comienza a apelar cada vez con mayor frecuencia a los ejercicios de psicotécnica, es decir, a métodos indirectos que provocan en el intérprete el

estado emocional adecuado, sin necesidad de concentrarse conscientemente en la reproducción de emociones y sentimientos. Veamos, a título de ejemplo, alguno de esos recursos.

Cadena de sucesos.— Un suceso es un acontecimiento que debe cumplir dos condiciones: es inesperado al menos para uno de los personajes que hay en escena y cambia la finalidad, el objetivo que dicho personaje tenía antes de producirse el suceso; a veces no hace cambiar el objetivo o tarea, pero en ese caso el suceso equivale a un obstáculo para alcanzarle. Antes de ensayar una escena el actor establece, conjuntamente con el director si ello es necesario, los sucesos existentes en el texto. A continuación pasa a ejecutar la escena sin pensar en el acabado, como si tratase de un boceto, partiendo siempre se sí mismo, de la propia personalidad, con acciones que a cada momento respondan a la pregunta: ¿qué haría yo si me encontrase en las circunstancias dadas en que se encuentra el personaje?

Visualizaciones.- La respuesta a la pregunta anterior provoca inevitablemente una serie de imágenes mentales. Es algo que ocurre de forma mecánica y sin que intervenga la voluntad del actor. En la vida real, nuestras palabras y nuestros actos van acompañados siempre de imágenes mentales, pero la mayoría de ellas son muy volátiles y, tras unos instantes de permanencia en nuestra imaginación, desaparecen y las olvidamos; sin embargo han permanecido en nuestra mente el tiempo suficiente como para que generen palabras y hechos ejecutados con una intencionalidad que tiene su origen en la imagen mental. Lo que debe hace el actor es atraparlas, no dejarlas pasar ni rechazarlas; debe mantenerlas el tiempo suficiente como para que influyan sobre las palabras y las acciones que va a llevar a cabo en los instantes siguientes. Es muy importante la creación y el mantenimiento de imágenes mentales porque son los que más credibilidad van a dar a las palabras y a las acciones del actor, que no son suyas, sino que están dictadas por el autor de la obra.

En un proceso de normal comunicación verbal entre dos personas ocurre lo siguiente: quien habla «ve» primero en su mente la imagen y después la convierte en palabras, mientras que en el que escucha ocurre lo contrario: primero escucha las palabras de su interlocutor y a continuación las convierte en imágenes. Es un proceso que dura fracciones de segundo, pero que siempre se produce en este orden y que es el que da credibilidad, sinceridad, veracidad tanto a las palabras del que habla

como a la actitud del que escucha. En el teatro, por desgracia, es muy frecuente descuidar esta última, siendo habitual descubrir que el actor que no habla, en lugar de escuchar y valorar la réplica de su interlocutor está esperando que le llegue su turno de hablar.

Pero la visualización es algo que requiere entrenamiento pues, a pesar de ser algo que ocurre constantemente y de forma automática en la vida real, en el trabajo del actor se pasa por alto con demasiada frecuencia. Las visualizaciones pueden ayudar extraordinariamente a la aparición de emociones, sin necesidad de buscarlas premeditadamente. María Knébel, la directora y pedagoga discípula de Stanislavky lo expone con gran claridad en uno de sus libros:

Tomemos un ejemplo sacado de la vida. Supongamos que voy con prisa a un ensayo. Se acerca la parada en la que he de salir. Me acerco a la puerta y veo que una mujer sentada junto a la puerta se encuentra muy mal. Tras unos segundos de duda la idea de que puedo llegar tarde al ensayo se superpone al deseo de ayudar a la pasajera y salgo del metro. Pero este no es el final de la historia. Durante varios días la imagen de la desconocida, que abría ampliamente la boca, intentando sin conseguirlo respirar profundamente, me persigue por todas partes. Y el recuerdo de este hecho acaba convirtiéndose en algo sensiblemente más complejo que lo que yo experimenté al salir del metro. Al recuerdo de la mujer enferma se añade ahora la idea de la indiferencia, del egoísmo; me juzgo por no haber ayudado a una persona, calmo mi conciencia al pensar que tenía prisa por llegar a un trabajo importante, que forzosamente la ayudaría cualquier otro. Y la desconocida mujer se convierte en un manantial de sentimientos bastante complejos. Me aflige no ya el hecho en sí mismo, sino mi conducta insensible, inhumana. Al vivir mi relación con el hecho, entrelazo el mismo con el conocido sistema de generalizaciones. Y cuanto más vuelvo a él, más activa y profundamente trabajo sobre mi primera impresión. Mis sentimientos se vuelven más agudos, complejos e intensos que mi primera impresión⁹.

Monólogo interno.— Este es uno de los recursos más eficaces del sistema de las acciones físicas. Se trata del encadenamiento de ideas que se está produciendo de manera ininterrumpida en nuestra mente, en paralelo con nuestras palabras y acciones, a veces en concordancia y a veces en contradicción con ellas. Tiene dos características que el actor debe

⁹ María Ósipovna Knébel, La palabra en la creación actoral, Madrid, Fundamentos / RESAD / Teatro de La Abadía / Junta de Andalucía, 1998, p. 73. Traducción de Bibisharifa Jakimzianova y Jorge Saura.

tener en cuenta: nunca se interrumpe y siempre se improvisa Con el monólogo interno ocurre lo mismo que con las visualizaciones: en la vida real se produce siempre, pero en teatro solo a veces. Sin embargo su presencia es lo que otorga credibilidad al texto y las acciones de los intérpretes, y además, al tener que improvisarse en cada representación, es un excelente recurso para evitar la sensación de rutina que se crea cuando un mismo papel se repite función tras función.

Al entrenar a sus actores en el sistema de las acciones físicas, Stanislavsky insistía en que debían ejecutar el monólogo interno simultáneamente a la pronunciación del texto y que en algunos episodios clave el monólogo interno podía llegar a tener más importancia que el propio texto, pues este se produce como consecuencia de aquel¹⁰.

Estos recursos y muchos otros que sería demasiado prolijo mencionar aquí van encaminados a provocar en el intérprete un estado de creatividad que le permita enriquecer constantemente con aportaciones suyas las indicaciones del director. Son recursos que se utilizan en ejercicios de improvisación denominados «estudios», en los que se trabaja sobre una situación dada, existente en la obra, pero con texto improvisado por el actor. En esos ejercicios, previos al establecimiento de la partitura del papel, se da más importancia a la correcta ejecución de la acción teniendo en cuenta su naturaleza física que a la exactitud de las palabras del autor.

■ 5. NO HACE FALTA BUSCAR LA EMOCIÓN, ELLA VIENE SOLA

El cambio en el procedimiento para la encarnación del papel se inició con el plan de dirección de *Otelo*, escrito por Stanislavsky en Niza durante la convalecencia de su enfermedad y utilizado parcialmente en la puesta en escena de 1930. La emoción, el recuerdo, la reproducción psicológica va siendo paulatinamente sustituida por acciones físicas que provocan la aparición de emociones sin que estas sean buscadas deliberadamente. La finalidad de este nuevo procedimiento queda muy claramente explicada en las primeras líneas del mencionado plan de dirección.

Cuando se interpreta un papel, y sobre todo un papel trágico, en lo que menos se debe pensar es en el elemento de la tragedia. Lo principal es el simple

¹⁰ En *La palabra en la creación actoral* María Knébel relata en el capítulo «monólogo intertno» un ensayo de *El jarðín de los cerezos* dirigido por Stanislavsky en el que se pone de manifiesto la extraordinaria eficacia de este recurso para ayudar al actor a adquirir la temperatura emocional adecuada.

objetivo físico. Por ello, el esquema de todo el papel se compone aproximadamente de la siguiente manera: unas cinco o diez acciones físicas, y el esquema está hecho. En los cinco actos de la obra se reunirán de treinta a cincuenta acciones físicas importantes.

Al salir al escenario, el actor debe pensar en la próxima acción o en las acciones físicas importantes que cumplen un objetivo o todo un episodio. Lo demás vendrá por sí solo, de forma lógica y consecuente.

El actor debe recordar que el subtexto vendrá por sí solo, que pensando en las acciones físicas, él, al margen de su voluntad recordará los «si» mágicos y las circunstancias dadas que se van creando en el proceso de trabajo.

Aquí voy a revelar el secreto de la treta que encierra esta actitud. Por supuesto que todo radica en esas circunstancias dadas: ellas son el cebo principal. Las acciones físicas que se fijan tan bien y que por lo tanto son cómodas para el esquema, con independencia de la voluntad del actor, ya encierran en sí mismas todas las circunstancias dadas y el «si» mágico. Son precisamente las que constituyen el subtexto; por eso, siguiéndolas, el actor sigue sin quererlo la línea de las circunstancias dadas.

El actor no ha de olvidar que también en los ensayos rigen los mismos cánones; allí es donde se van formando las acciones físicas. Solamente de ese modo podrá dominar la técnica del papel.¹¹

■ 6. MEYERHOLD Y STANISLAVSKY NO SON TAN DIFERENTES COMO PARECE

El descubrimiento de que la actividad física puede desencadenar emociones y hacer creíble la actuación no fue hecho solo por Stanislavsky, sino también por otros directores y pedagogos, algunos tan diferentes en su metodología como Meyerhold. Igor Ilinski, uno de sus actores más característicos, intérprete entre otros de Prisipkin, el protagonista de *La chinche* de Mayakovsky, escribió lo siguiente en sus memorias:

Meyerhold exigía que cada movimiento de un actor se adecue a la ejecución de cualquier tarea. Al principio él quiso similar las «experiencias». Sentía que la ejecución precisa de un plan formal, movimientos físicos precisos y comportamiento corporal produce verdadera entonación, verdadero contenido y verdaderas emociones. La posición física del cuerpo de un actor determina sus emociones y expresividad vocal. Quería que los actores tuvieran

¹¹ Konstantin Stanislavsky, El trabajo del actor sobre su papel, Buenos Aires, Quetzal, 1988, p. 286.

reflejos fácilmente excitables. Llamó excitabilidad a la habilidad de responder en movimiento y en palabras a los estímulos externos. La actuación de un actor consiste en coordinar las manifestaciones de su excitabilidad. Permítasenos poner este ejemplo: un actor que represente el miedo no debe experimentar primero el miedo y luego correr, sino que debe correr primero (reflejo) y entonces tomará el miedo de esa acción. Traducido al lenguaje teatral de hoy esto significa: "Uno no debe experimentar miedo sino expresarlo escénicamente por medio de una acción física".

Aquí se encuentra, a mi entender, la unión entre la biomecánica de Meyerhold y el método las acciones físicas de Stanislavsky. Me apresuro a añadir que no soy un ávido seguidor de uno u otro método. Creo que quien sigue ciegamente cualquier camino empobrece al actor, disminuye su poder como artista, y hasta cierto punto lo esclaviza. Al mismo tiempo siento que tanto el estudio y el conocimiento práctico de la biomecánica de Meyerhold, sobre todo en su fase más tardía, como el método de Stanislavsky, pueden enriquecer enormemente y pulir la técnica de un actor. 12

Esta base metodológica puede aplicarse cualquier tipo de obra, a cualquier estética, tanto relista como convencional o grotesca, en prosa o en verso, costumbrista o fantástica, porque en todas las obras hay acciones físicas que el espectador reconoce como la manifestación externa de un sentimiento o un deseo. El trabajo del actor en este sistema consiste en la búsqueda de un nexo de unión entre la acción física que ejecuta un personaje y el mundo espiritual del propio intérprete.

■ 7. LOS IMPULSOS EMOCIONALES DE JLESTAKOV

La acción física no está fijada necesariamente por el autor; puede ser un añadido que hace el director sobre el comportamiento descrito en la obra. Pero si es el propio actor quien lleva a cabo acciones no recogidas por al autor ni añadidas por el director, su potencial creativo aumentará. Veamos un ejemplo.

En su inacabado libro *El trabajo del actor sobre su papel* Stanislavsky describe unos ficticios ejercicios dirigidos por el profesor Tortsóv —que no es otra cosa que el alter ego de Stanislavsky— a partir de una escena del segundo acto de *El inspector*, de Gógol. Esta es una obra que no puede calificarse de realista; se trata de una comedia satírica en la que

¹² Igor Ilinsky. »Biomechanics», tomado de Toby Cole y Helen Kirchnoy, Actors on acting, New York, Crown Trade Paperbacks, 1970, p. 504. Traducción de Jorge Saura.

los personajes están tratados de forma tan caricaturesca que sería problemático abordarla con criterios de realismo psicológico. Puede hacerse, por supuesto, en teatro puede hacerse todo, pero utilizar aquí el realismo psicológico en la interpretación, copiando modelos de la realidad, buscando paralelismos con situaciones tomadas del entorno cotidiano empobrecería la comicidad de la obra. Stanislavsky propone otra cosa: una sucesión de pequeñas acciones físicas, creadas por un impulso emocional repentino, que ha su vez ha sido creado por un objetivo, una tarea establecida racionalmente a partir de las circunstancias dadas.

Veamos la descripción que del proceso hace Stanislavsky:

Recordaré todo el acto por episodios.

Comencé a enumerar las escenas justificándolas rápidamente con sus circunstancias dadas. Una vez terminada esa labor, me retiré detrás de los bastidores, ensimismado. Allí me pregunté: «¿Qué haría si al retornar al cuarto escuchara a mis espaldas la voz del dueño del hotel?».

Y sin terminar de resolver eso, sentí como un empujón a mis espaldas, e impensadamente me precipité sobre el escenario (el imaginario cuarto del hotel).

—¡Muy original! —dijo Tortsóv, echándose a reír— ... Repita la misma acción con algunas nuevas circunstancias dadas —sugirió.

Regresé lentamente a los bastidores y tras una pausa abrí la puerta con un movimiento indeciso, sin saber si entrar e el cuarto o bajar al bar. Sin embargo, opté por entrar, inspeccionando el ambiente, y hasta espié por la rendija de la puerta hacia fuera, siempre reflexionando y procurando adaptarme a la situación creada. Después volví a retirarme.

Pasados unos instantes retorné, esta vez con aire de un señorito mimado y descontento; estuve observando atenta y nerviosamente el ambiente, siempre calculando algo.

Ensayé unas cuantas entradas más hasta que por fin me dije:

—Ahora parece que comienzo a comprender cómo y con qué intenciones haría la entrada si estuviese en el lugar de Jlestakov. ¹³

Al analizar el proceso descrito por Stanislavsky observamos lo siguiente:

¹³ Stanislavsky, El trabajo..., pp. 314-315.

El intérprete de Jlestakov pensó en primer lugar en unas circunstancias dadas, establecidas de manera racional a partir de la información extraída del texto y que son básicamente estas: se encuentra alojado en una posada de una aldea para él desconocida y no tiene dinero, pues lo ha perdido todo en una partida de cartas; a pesar de ello su aspecto, su forma de vestir y el hecho de que tenga criado han hecho pensar al posadero que sí tiene dinero, por lo que no le ha pedido ninguna suma por adelantado; sin embargo han pasado varios días y como aún no ha pagado nada por la comida ni por el alojamiento, debe esquivar al posadero, pues si este le encuentra, le pondrá de patitas en la calle. En el momento de la acción, Jlestakov regresa de la calle y se dirige a su habitación; su tarea establecida intelectualmente a partir de las circunstancias dadas consiste en llegar a su habitación sin que el posadero le vea.

El establecimiento de esa tarea crea por sí solo el impulso instintivo de huir, de manera que el actor se siente «empujado» a entrar en la habitación como una exhalación, cerrando rápidamente la puerta tras de sí, llevando a cabo una entrada en escena insólita, que sorprende al espectador pero que es coherente con el estilo caricaturesco de la obra.

En cuanto el intérprete de la obra entre de esa forma en la habitación, la intensidad del impulso nacido espontáneamente le obligará a continuar la escena manteniendo el estado de excitación que se ha creado, por lo que su inconsciente buscará un nuevo impulso emocional que produzca una nueva acción física que a su vez provocará un nuevo impulso emocional y así sucesivamente. Unas acciones físicas se retroalimentan de otras en una sucesión que solo se interrumpe cuando otro actor en escena ejecuta una acción física resultado de un impulso que entra en conflicto con el comportamiento de su interlocutor, exactamente igual que ocurre en la vida real.

De este modo el actor no necesita buscar en su pasado acontecimientos similares a los que ocurren en la obra y reproducir el estado emocional en que se encontró entonces. El actor no necesita pensar en las emociones, pues estas vienen por sí solas atraídas por el señuelo de las tareas y las circunstancias dadas, que sí son establecidas conscientemente. Los acontecimientos que ocurren en la obra pueden no parecerse en nada a ningún episodio del pasado del actor y en ese caso el actor tendrá problemas para reproducir psicológicamente algo que no le ha ocurrido.

Pensemos en los espectros del padre de Hamlet o de Banquo, en las brujas de *Macbeth*, en la Luna de *Bodas de sangre*, en Edipo, en las criaturas fantásticas de *Peer Gynt* o los elfos y duendes de *Sueño de una noche de verano* y en tantos y tantos personajes que no tienen un equivalente real y por lo tanto carecen de un posible reflejo en el pasado del actor. Pero cuando el actor no tendrá problemas irresolubles será al pensar: ¿qué haría yo si me encontrase en las circunstancias en que se encuentra el personaje?, porque entonces apelará instintivamente a la memoria de comportamientos físicos habituales en él y, de forma instintiva, inconsciente, ejecutará una acción física que a su vez desencadenará la emoción correspondiente.

El ejemplo descrito por Stanislavsky abarca un lapso de tiempo muy corto, de tan solo unos segundos, pero se puede ir ampliando la cadena de impulsos y repitiéndolos, de manera que se produzca una selección hecha por el propio intérprete. Lo descrito por Stanislavsky es el núcleo, la unidad mínima de un complejo conjunto de acciones físicas que puede llegar a abarcar todo el papel.

■ 8. LA REITERACIÓN ESTIMULA LA APARICIÓN DE LA VERDAD

La repetición de la cadena de acciones físicas tiene un positivo efecto sobre el intérprete. Cuantas más veces se repite mayor es la sensación de espontaneidad que percibe el espectador y mayor es la sensación que experimenta el actor de que las acciones que ejecuta son suyas y no impuestas desde fuera. Un poco más adelante de la descripción citada, Stanislavsky precisa este efecto:

Tortsov repitió muchas veces las acciones físicas indicadas en las anotaciones. No tuve necesidad de corregirlo, puesto que él recordaba su continuidad y el orden correcto.

Después de la segunda o tercera repetición, dijo:

—Comienzo a percibir claramente la lógica y la consecuencia y también la verdad de las acciones realizadas. ¡Si conocierais su importancia y cuánto gozo nos proporciona eso!

Al realizar el trabajo, evidentemente él mismo no advertía que las acciones auténticas y racionales, no solo físicas sino también psíquicas, nacían por sí solas, al margen de su voluntad, desde dentro, surgiendo a través de la mímica, del juego de los ojos, del cuerpo, de la entonación de la voz y de los expresivos gestos realizados con los dedos. En cada repetición se afirmaba más en él la verdad, y por lo tanto la fe en lo que

estaba haciendo. Sus actitudes y todo el juego mímico se tornaban más persuasivos.

Me asombraban sus ojos. Aparentemente eran los mismos de siempre; sin embargo, ahora eran distintos. Adquirían una expresión pueril, algo ingenua y a la vez caprichosa; pestañeaban más de lo necesario, aparentando una fuerte miopía. Lo singular era que él mismo no advertía lo que estaba realizando. Con la ayuda de la mímica, transmitía los estados de su alma de manera excelente y clara. Sus dedos, sin proponérselo, actuaban expresivamente.

Cuanto más repetía la línea de las llamadas acciones físicas, o más exactamente, los impulsos interiores hacia la acción, con más frecuencia surgían los movimientos espontáneos. Comenzaba a andar, se sentaba, arreglaba su corbata, contemplaba sus zapatos, sus manos, arreglaba sus manos, etc. En cuanto se daba cuenta de ello, suprimía alguna de estas actitudes por temor a caer en los clichés.

Después de varias repeticiones dejaba la impresión de algo concluido, bien vivido y, gracias a la sobriedad de sus gestos, bien controlado. Había creado la vida con sus acciones auténticas y racionales. Quedé admirado de semejante resultado. No me pude contener y aplaudí, los alumnos siguieron mi ejemplo.

Extrañado, Tortsov se interrumpió, preguntándonos qué significaba aquello.

—Ocurrió que usted, que nunca había interpretado a Jlestakov y que tampoco lo había ensayado, fue directamente al escenario y vivió el papel —le expliqué.

—Está usted equivocado. No he vivido, no he interpretado ni jamás podré interpretar a Jlestakov, porque el papel no se aviene a mis condiciones. Sin embargo, los impulsos interiores hacia las acciones, y estas mismas, siendo auténticas, productivas y racionales, dentro de las circunstancias dadas por el papel, por el autor y por mí, permitieron que pudiera realizarlas correctamente. Y ese poco ya os da la sensación de auténtica vida escénica. Para ello era suficiente que percibierais la verdad, las consecuencias, la autenticidad de las acciones físicas y psicológicas para creer en ellas. 14

■ 9. LA IMPORTANCIA DE IMPROVISAR EL TEXTO

Otra de las innovaciones importantes de este período es el empleo de texto improvisado por el propio actor como paso previo a la completa

¹⁴ Stanislavsky, El trabajo... pp. 321-322.

encarnación del personaje. Stanislavsky sostenía que para llegar a una interpretación veraz del papel es más importante la asimilación de las acciones y la creencia en las tareas del personaje, que el aprendizaje exacto de las palabras del autor. Incluso estas pueden resultar una molestia, un obstáculo para ejecutar la acción de forma sincera y veraz.

Una vez establecida la cadena de acciones físicas fundamentales sin texto, al actor o actores participantes en la escena a ensayar, se les entrega un esbozo de acción, un cañamazo que los intérpretes deben llenar con una sucesión ininterrumpida de acciones y con texto creado por ellos mismos, improvisado durante el ensayo, no redactado previamente. Se les da un tiempo —determinado por el director teniendo en cuenta lo más o menos avanzados que estén los ensayos y el grado de dificultad de la escena— para que establezcan sin intervención del director los ajustes necesarios entre ellos, pasado el cual los intérpretes muestran el resultado: un boceto o «estudio» que recoge la situación y la cadena de sucesos existente en un fragmento de la obra, pero con texto improvisado por los actores. El director hace las correcciones que considera pertinentes y al cabo de un tiempo se muestra el ejercicio por segunda o tercera vez.

Este tipo de trabajo ya fue probado por Stanislavsky en época tan temprana como 1912. En octubre de ese año el poeta simbolista Aleksandr Blok escribió lo siguiente en su diario:

Se da a los actores (en su mayoría jóvenes) el cañamazo, el tema, que se condensa constantemente. El dador del esquema (el escritor, por ejemplo) conoce detalladamente su desarrollo pero las palabras las dan los actores. [Se trabaja] con el esquema dado por Nemiróvich-Dánchenko de la vida de los actores en las habitaciones amuebladas (...) así ensayan a Molière, suponiendo que no conocen las palabras: después de haber descrito detalladamente los caracteres y las situaciones, se propone a los actores llenar el silencio con palabras; Stanislavsky dice que ya se acercan al texto de Molière. ¹⁵

Este procedimiento cobró tal importancia que Stanislavsky logró convencer a autores de la talla de Gorky para que participaran en él. Durante el encuentro entre el director y el dramaturgo en Capri en 1911, se decidió que este entregaría el esquema argumental y las características

¹⁵ Stanislavsky, El trabajo... Nota a pie p. 306.

de los personajes participantes de algunas escenas que serían trabajadas en el estudio experimental del Teatro del Arte. Más tarde Gorky escribiría el texto definitivo contando con las acciones y las palabras que los actores encontrasen durante los ensayos. Gorky envió a Stanislavsky algunas escenas para ser ensayadas en el estudio, pero la obra definitiva nunca llegó a escribirse.

■ 10. QUIEN CREA ES EL INCONSCIENTE, PERO ANTES LE HA ENTRENADO EL CONSCIENTE

Pero lo que posiblemente sea más importante en esta especie de revisión y corrección que Stanislavsky llevó a cabo de su propio conjunto de normas y procedimientos, sea la afirmación de que es el inconsciente quien crea y que, por lo tanto, una importante parte del trabajo del actor escapa al control racional. Esta idea y los argumentos y ejercicios que la apoyan suscitó fuertes críticas, pues datan de la década de los años veinte y principios de los treinta. Stanislavsky fue acusado de intuicionista al infravalorar el papel de la conciencia. Se intentó relacionar su teoría con las ideas de Bergson, de Proust y de Freud, mal considerados por aquel entonces en la Unión Soviética. Pero Stanislavsky dio una clara respuesta a las acusaciones de que era objeto. Su sistema se opone tanto a los criterios racionalistas de la sociología entonces imperante como a la interpretación idealista que niega el papel de la conciencia y deja todo librado a arrebatos de inspiración sobre los que no es posible el control consciente. Lo que realmente hace es dar igual importancia al consciente y al inconsciente, precisando que ambos tienen su ámbito de actuación en el proceso creador. Deben ser conscientes y establecidos racionalmente las tareas u objetivos creadores, las circunstancias dadas de las que nacen los impulsos que generan acciones físicas y la partitura, el orden de sucesión de las mismas. Pero la ejecución de las acciones físicas no se puede fijar de una vez para siempre, deben ser improvisadas cada vez que se ensaya o se interpreta el papel a fin de conservar la frescura y la espontaneidad que transmitan al espectador la sensación de que lo que está viendo es verdad y ocurre por primera vez. Y la improvisación como parte del proceso creativo está gobernada por el inconsciente.

Estos y otros procedimientos fueron puestos a prueba por Stanislavsky durante los últimos quince años de su vida con diversa fortuna. Su finalidad era doble. Por un lado se buscaba provocar en el actor un esta-

SOJUVÍTAR

do espiritual previo al inicio de la representación que le permitiese llevar a cabo un trabajo auténticamente creativo en todas y cada una de las funciones, sin tener que aguardar la llegada de la llamada «inspiración». Por otra parte se perseguía el establecimiento de una técnica que permitiese a los actores interpretar verazmente cualquier estilo y cualquier género. La búsqueda continúa en la actualidad.



$\begin{tabular}{ll} $\it CRONICÓN\,DEL\,MEDIEVO$, DE LAURO OLMO: \\ {\it HACIA EL NEORREALISMO POR LA RETEATRALIZACIÓN BURLESCA}^1 \end{tabular}$

Raquel García Pascual Consejo Superior de Investigaciones Científicas



■ 1. Introducción

Prestando especial atención a la dimensión burlesca de su teatro, Lauro Olmo diseñó en los años cincuenta el proyecto de una obra que incluía un programa estético de ida y vuelta. Tras haber probado los sabores y sinsabores del circuito comercial —en el que logró estrenar sus piezas realistas—, en los sesenta y setenta logró reconciliarse consigo mismo: sus obras festivas de juventud iban a aportar desde ese momento las claves del análisis de su teatro de madurez, asentado en la denuncia carnavalesca de un sistema coercitivo. Comprendió que, en el ecuador de su carrera, el éxito de *La camina* (1962) había sido un triunfo en cierto modo encadenante, ya que su producción teatral posterior fue siempre contemplada, en las publicaciones periódicas del momento, con el prisma de aquel realismo trágico (Oliva, 1979; Torres Nebrera, 1996). A Olmo se le colgó esa etiqueta, un marbete estético del que siempre trató de liberarse con harto desaliento. El estreno de 1962 había supuesto su cata-

¹ He tenido ocasión de consultar el material requerido para este trabajo gracias a un contrato I3P (FSE / CSIC / MEC). Esta investigación ha tomado forma en el marco de los Grupos de Investigación «Historia, Crítica y Teoría del Teatro Español de los siglos XX y XXI»-«Imágenes de género en la literatura española y en las artes escénicas», y del Proyecto de Investigación Bases documentales para la Historia del Teatro Español del Siglo XX (MEC, HUM 2004-00706), del que es investigadora principal la Prof. M.ª Francisca Vilches de Frutos.

pulta a la fama y su gran carta de presentación, pero también un gran freno cada vez que quiso llevar a las tablas sus escarceos con otras formas dramáticas, en las que se sentía especialmente cómodo a la hora de dar cauce a sus críticas al sistema. Padeció el ahogo de su genuino afán por el sarao y el regocijo, el vitalismo y las risotadas propias del Carnaval; fueron sofocados por una gestión teatral y una crítica que ejercía una labor de promoción del canon realista.

Resulta quizá aún menos aceptable que, habida cuenta de la perspectiva que da el tiempo, parte de la historiografía posterior siga todavía enmarcando a Olmo en la categoría de un naturalismo uniformador que respondió a una etapa de su producción, pero que después abandonó para revestir su crítica de nuevas formas carnavalescas. Lanzamos una llamada de atención para que su teatro no se analice únicamente al calor de panoramas críticos que lo consideran realista; consideramos que su auténtica estética es el neorrealismo. Puede que el acercamiento a títulos experimentales que no conocieron edición en el tiempo de su estreno -por no haber obtenido la venia en las reseñas diarias— nos ayude a hacer un análisis ajustado de su producción. A su vez, podremos apreciar que tales recensiones estuvieron aquejadas de una notable miopía en ocasiones. Porque, con pleno derecho, la burla y la marginalidad son el motor de las desvergonzadas jácaras, las fiestas de antruejo, el recurso a la máscara del loco y del bufón irrisorio, la exaltación de la locura, de la infidelidad conyugal, de la utópica Cucaña; todos ellos elementos del imaginario grotesco, presentes en un gran número de obras del autor. Digno exponente de un teatro festivo de compromiso, Cronicón del Medievo (1967) forma parte de ese valioso muestrario de piezas que fueron condenadas al cajón de una dramaturgia en la sombra.

■ 2. LA VENGANZA DE DON LAURO Y LA TRADICIÓN DEL TEATRO BREVE Movido por las críticas de English Spoken, que lo acusaban de la práctica de una estética realista obsoleta, el dramaturgo dio a conocer su Historia de un pechicidio, cuyo título iba a ser censurado de cara a su estreno y sería cambiado por Cronicón del Medievo. Tras estar prohibida desde 1967, la obra fue autorizada en 1972;² a través de este cauce a destiempo, la opción de Olmo

² Fue autorizada con un gran entrecomillado: el título *Historia de un pechicidio* tuvo que ser eliminado por ser tachado de lúbrico y ofensivo. El «inquisidor» no debía llevar hábito de eclesiástico y consideraba indecoroso aludir al pecho de la protagonista. Tampoco podían rascarse las pulgas los actores para no dar sensación de suciedad y para evitar dejar carne provocativa al descubierto (Muñoz, 1995; 119-137).

fue contestar al sistema censor con la misma doble moral de la que este, a su juicio, hacía gala: propuso un tercer título, *Historia de un pechicidio o La venganza de don Lauro*. A tenor de esta «venganza», su obra resultaba ser una revancha contra el régimen vigilante de la dictadura, un ajuste de cuentas con la censura. El desquite de Olmo venía a mover la conciencia del espectador ante la situación del artista amordazado —Buero Vallejo hizo lo propio con *Las Meninas* o *El sueño de la razón*—, además de buscar la referencia paródica a *La venganza de don Mendo*, de Pedro Muñoz Seca. Nos acercaremos a esta conflictiva relación intertextual.

Desde el punto de vista genérico, los subtítulos respectivos de Cronicón del Medievo eran «juego de fantoches de siete comediantes y tres músicos» y el neologismo «farsidrama», definitorios en sí mismos de su consonancia con la dramaturgia de muñecos del primer Benavente, de García Lorca y Valle-Inclán. Sonaban también en ella los ecos del humor inverosímil de Jardiel Poncela, sus toques deshumanizados, lúdicos y desrealizadores, sus chistes lingüísticos y el absurdo de un teatro basado en la reunión insólita de elementos ilógicos. La forma dramática de esta pieza, tan alejada del realismo de *La camisa*, se insertaba de lleno en las últimas corrientes del teatro europeo, «en las que el metalenguaje se estaba convirtiendo en sujeto motriz de la obra» (González, 1974: 58). Cuando Olmo estrenó esta pieza, había pasado por cinco largos años de silencio teatral. Había necesitado poner tierra de por medio para volver a los escenarios. «El regreso de Lauro Olmo» lo llamó la crítica con no poca sorna (Lara, 1974), pues la obra fue llevada a las tablas por un grupo independiente. El dramaturgo gallego, que había estrenado con gran éxito en teatros comerciales⁴, quedaba relegado de nuevo al cauce alternativo.⁵

Desde las páginas de la revista *Pipirijaina* se atacó la «grosería» e «infantilismo» de este título en su puesta en escena en la cátedra Juan del

³ Agradezco a Antonio Fernández Insuela y a Manuel Prendes sus sugerencias y consejos, tan oportunos de cara a la redacción de este ensayo.

⁴ Junto a los estrenos de Olmo en los teatros comerciales —*La camisa* (Goya, 1962), *La pechuga de la sardina* (Goya, 1963) e *English Spoken* (Cómico, 1968)— podríamos citar los representativos estrenos de *El teatrito de don Ramón* (Español, 1959) y *Las salvajes en Puente San Gil* (Eslava, 1963), de Martín Recuerda; *La madriguera* (Goya, 1959) y *Un hombre duerme* (María Guerrero, 1960), de Rodríguez Buded; *El tintero* (Recoletos, 1961) y *Las viejas difíciles* (Beatriz, 1966), de Muñiz; *Los inocentes de la Moncloa* (Candilejas, 1961), de Rodríguez Méndez. Posteriormente se han estrenado las obras más emblemáticas de estos dramaturgos con carácter de reposición-homenaje.

⁵ Para el estudio de los teatros comerciales y los teatros de cámara en este periodo, Vilches (1995: 127-149); Vilches y Oliva (1999: 559-604).

Encina.⁶ Su montaje por la compañía de Carlos Ballesteros —con colaboración de Centeno como coordinador artístico— iba a recibir críticas agridulces, siendo la nota coincidente su anacronismo y su falta de espontaneidad.⁷ Pero se trataba de una obra consistente: su finalidad era una provocación que sin duda logró.⁸

Partiendo de esta forma desafiante escogida por Olmo, en estas líneas quisiéramos llamar la atención de cómo este llamado «divertimento para cuatro actores» aplica la desenfadada comicidad de los primeros tanteos teatrales de Olmo: las piezas en un acto. De forma reiterada, Olmo ha venido desplegando el sistema carnavalesco como modo de denuncia. En todas sus obras breves encontramos una exaltación de lo joven frente a lo caduco, un sentido festivo del teatro, un regusto por el desenlace contra la moral establecida, un triunfo de los burladores, el topos del mundo al revés. Comparten programa y espíritu con el Teatro fantástico de Benavente —y con su Teatro de los niños—, junto a referentes híbridos de ro-

⁶ La estrenó en la cátedra «Juan del Encina» de Salamanca el grupo «Cizalla» —con la colaboración de Enrique Centeno, que había montado El cuarto ροδεr— contando con la escenografía y figurines de Alberto Puntilla y las partituras de Luis Eduardo Aute. De la capital salmantina pasó a Palma de Mallorca y a principios de 1974 llegó al Colegio Mayor Lao Siu de Madrid. Después se montó en el Teatro Principal de Zaragoza. Por dificultades económicas, «Cizalla» abandonó la obra, y, tras los retoques del autor, se estrenó en círculos comerciales por la compañía de Carlos Ballesteros. El reestreno tuvo lugar en el Teatro de la Comedia de Madrid: ya no tenía el título de Cronicón del Medievo, sino el original de Historia de un pechicidio más La venganza de don Lauro. Puesto que el título se lo puso en esta fecha, no parece que fuera su intención hacer una versión de Muñoz Seca, por mucho que Adolfo Prego anotara en 1974: «Tuvo como efecto principal mantener en el recuerdo de los espectadores La venganza de don Mendo, y no solo porque en el primer plano actúa la burla, sino porque el diálogo se desarrolla en gran parte en verso» (1974: 65). En 1976 la estrenaba «Akelarre» en el Festival de Teatro Experimental de Sitges. Remitimos a Cuesta (1988) para ampliar los datos de estos estrenos.

⁷ Ramoneda recordaba satisfecho cómo había sido uno de los pateadores de la obra (cit. en Fernández Insuela, 1986: 110-114). Tuvo, no obstante, el elogio de C. Benito González, que veía en la representación la salvación de un texto con hartas deficiencias.

⁸ En la reciente edición del *Teatro Completo* de Olmo sacada a la luz por la Asociación de Autores de Teatro, Romera (2004) analiza el texto en relación con la tradición carnavalesca del juego, la chanza y la burla, que llevó al dramaturgo gallego a afinar su pluma en el retrato de lo deshumanizado, los títeres y la intertextualidad paródica.

⁹ A este molde genérico se ajustaban El perchero, El milagro y La señorita Elvira (1963); fue una tendencia que retomó sin descanso —ni represión— a partir de 1963, el año de El cuarto poder. La recuperó de igual modo en la etapa democrática con La jerga nacional (1986) —compuesta por las piezas breves La Benita, Los quiniclistas, El pre-electo, Las putifláuticas, ¿Qué bago con la vuelta?, José García y Ese que nos mira—, con Instantáneas de fotomatón (1992) —La señorita Elvira, La Benita y El orinal de oro— y finalmente en su miscelánea Estampas contemporáneas (1991), integrada por cuatro piezas cortas: El espíritu del pedestal, El bombre recboncho, El maletín y Desde abajo (Méndez Moya, 1995: 55-71).

mancero, mito popular y leyenda. Con ellas volvía Olmo a sus antiguos amores: las formas de teatro cómico popular. Antiguos y declarados afectos, pues tenemos constancia de una temprana muestra de esta inclinación inicial del autor; se trata de una farsa inacabada que lleva el significativo título de El rubí del Inspector General (Carnaval). 10 La pieza está datada en la temprana fecha de 1955 y, pese a que Olmo nunca la terminó -al menos que sepamos-, contiene el germen de su dramaturgia posterior. Cabe anotar que esta farsa circense se había titulado también El Hombre, la Mujer, el Juglar y el... y Fiesta, nombres que no satisficieron a Olmo tanto como el citado en primer lugar, pero que sí resultan ser decisivos para encauzar el estudio de su obra festiva. Por otra parte, la obra remite, en su subtítulo, a un elenco de dramatis personae conformado por enmascarados; están disfrazados la mitad de ellos. El Hombre, la Mujer y el Juglar actúan sin máscara, frente a las Beatas 1.ª y 2.ª, una Vieja-niña, la Jovencita perversa, el Petimetre, un Viejo lascivo, el Glotón y las Comparsas. 11 Lo verdaderamente extrapolable de esta farsa respecto a su sello teatral posterior es que Olmo apuesta por un teatro breve que, por un lado hace evolucionar a los tipos tradicionales —conviven el dieciochesco Petimetre y el Chófer contemporáneo-, y por el otro combina diversas líneas del género, como la Commedia dell'Arte (máscaras), el entremés, el circo, la pantomima, la tradición medieval de las danzas de la muerte y la juglaría llamada cazurra. Todas estas formas van a compartir el mismo espíritu del grotesco popular. El mejor botón de muestra va a ser la Máscara 4.ª: el Glotón, que no puede faltar en todo Carnaval que se precie. Asimismo, destacamos la alegoría de hacer del Borracho la personificación de la Sinceridad, o del Petimetre el símbolo de la Estupidez —ideas estas que aparecen en sus textos narrativos de los años cincuenta—; son notas carnavalescas tópicas de oportuna aparición.

Como decimos, en esta obra parecen estar desatadas las primeras directrices dramáticas de Olmo, que había reprimido debido al éxito de *La camisa*, pero solo por un tiempo, ya que el Juglar no solo reaparece para

¹⁰ De El rubí ∂el Inspector General (Carnaval) tenemos noticia gracias a los estudios de Fernández Insuela (1995).

Olmo había borrado otro elenco de personajes, aún visibles en el manuscrito original: Juglar (La ironía), Borracho (Sinceridad desgarrada), Petimetre (Don Juan sin seso), Beatas (Coro trágico), Máscara 1.ª (Viejo lascivo), Máscara 2.ª (Vieja disfrazada de niña), Máscara 3.ª (Jovencita perversa), Máscara 4.ª (Tripón, glotón, sensual), Gran Ramera, Diablo, Marcos, Pepito Lanoche (máscara-de negro-hombre de iglesia), Estudiante, Dama, Muchacha, Caballero, Chófer (Servidumbre), El Inspector General (El Capitán) y Prostituta.

cerrar el Cronicón; su sexualidad sofocada había estallado en La pechuga de la sardina, y la trilogía de los tres poderes autoritarios —Iglesia (Pepito Lanoche), Milicia (Marcos) y Dinero (Inspector General)— toma cuerpo en las tres máscaras esenciales en El cuarto poder: en concreto, el Inspector General es temido en La noticia y en las canciones infantiles del guiñol La Niña y el Pelele. 12 Impregnada de este espíritu farsesco compartido, Cronicón del Medievo no es crónica histórica ni es del Medievo. Su lograda historia es contemporánea, y su estética antirrealista. De su mano revisamos a un autor disidente del realismo (Oliva, 1979). Si bien los temas de la obra olmiana cubren un gran abanico —el desarraigo (La camisa), el éxodo, la represión y la frustración femenina (La pechuga de la sardina), el enfrentamiento generacional con ocasión de la guerra civil (La condecoración), la malversación informativa (El cuarto poder), la crónica de la tiranía (Spot de identidad) — son aún más interesantes desde un punto de vista formal: esta pieza, al igual que Plaza Menor o Mare Vostrum, incorpora formas renovadoras a géneros populares tradicionales, con las que Olmo venía a cubrir las que llamaba «dos caras del teatro español de hoy: lo grotesco y lo esperpéntico» (1968: 48), ¹³ rayando en los lindes de lo tragicómico. Quizá se ha insistido demasiado en lo «trágico—», olvidando lo «—cómico» de esta vía dramática.

■ 3. RETEATRALIZACIÓN, DISPARATE Y COMICIDAD

Desde la misma presentación de la obra, Olmo desata con vehemencia su auténtica pasión por lo burlesco. Si en la versión de Muñoz Seca se habían parodiado distintos géneros, Olmo recurre a su modelo en la chanza, que marca desde el título: un sarcástico *Cronicón*. Se abraza al que a menudo se tiene por padre del astracán en el hecho de que ambas obras estén escritas en verso, sean homenajes al retruécano más irónico y compartan —no del todo— título y subtítulo, amén de las metáforas taurinas («a pares las banderillas», «tercio», «muleta», «pasos ligados»), tan del gusto de Muñoz Seca. Igual de grotesca es la obra de Olmo que la de aquel, aunque mejores eran los versos del dramaturgo gaditano. Muñoz Seca había puesto en práctica los procedimientos del disparate cómico: muñequizaciones, afectación retórica, estética de lo grotesco,

Fernández Insuela apunta que esta figura es la de Franco, por ser el «máximo representante de un régimen del que nuestro autor discrepa totalmente» (1995: 198).

¹⁵ Oliva localizaba la «curva ascendente en su dramaturgia» en «la consideración de lo grotesco como base de enlace con una tradición estilística española» (1978: 52).

caricatura de los personajes, situaciones absurdas o disparatadas, registros variados, distorsiones fonéticas, expresividad interrogativa, declamación absurda, rima forzada, juegos de palabras, arcaísmos, así como una triple parodia del registro romántico, el neorromántico y el exclamativo teatro poético (Huerta, 1998: 32). Pero podremos comprobar que Olmo hace más crítica que parodia.

Recordamos brevemente el argumento de La venganza de don Mendo: 14 Magdalena es una perversa y amoral doncella casadera que, en amores con Don Mendo —desastroso caballero—, aspira, sin embargo, a desposarse con el poderoso Don Pero. Al ser descubierto en el lecho con su enamorada, Don Mendo es encarcelado. Le libera de prisión su disfrazado amigo el Marqués de Moncada, haciéndose pasar por fraile. A su vez, enmascarado de Trovador, Don Mendo trata de enamorar a la casquivana Magdalena. Tras el forzado encuentro múltiple en una cueva, sede de «la venganza», todos terminarán matándose entre ellos. El puñal clavado en el pecho será el arma utilizada, que Olmo recoge para su título de «pechicidio». Si máscaras, equívocos y juegos de referencias —vigorizados con un monumento al anacronismo cómico— poblaban la obra de Muñoz Seca, se concitan de modo similar en Cronicón. Su encubierto enclave medieval¹⁵ dice mucho de su marco carnavalesco. Apuntábamos líneas atrás que se subtitula «divertimento para cuatro actores». Con esta propuesta, la obra es artificio de principio a fin, en el reparto, en el habla, en la pose y la manera. Interesante va a ser en este sentido el estudio de su código idiomático.

En primer lugar, recuperamos las valoraciones de Carlos B. González (1974: 58), con quien podemos recorrer el despliegue metateatral que diseña el marco esencial de esta pieza. En ella, como decíamos, Olmo pretende un ajuste de cuentas con la tradición del pedante amor cortés, pero también con la censura. La venganza del Director sobre el Inquisidor y el Restaurador —«Afilador» porque a todo le saca punta 16— es la

¹⁴ Dougherty y Vilches (1990) ofrecen todos los datos del estreno y el éxito de esta obra en la preguerra.

guerra.

15 En su línea hermenéutica, señala Huerta que «no deja de ser curioso que algunos de los textos más carnavalizados del siglo XX refieran a un tiempo atrasado, de naturaleza rural la mayoría de las veces o procedente de la tradición folklórica» (1989: 27-28).

¹⁶ Agradezco a Fernández Insuela su adecuada aclaración: a los de Ourense se les califica de «afiladores y paragüeros». El afilador afila en la piedra los cuchillos y tijeras. Pero «pasar por la piedra» tendrá, además, dos significaciones nuevas, derivadas del acto de «afilar». La segunda de ellas es, como vemos, machista y despectiva: a) 'derrotar, vencer'; b) 'acostarse con una mujer'.

propia represalia de Olmo, su defensa de unas ideas sobre el teatro. El Director, alter ego del dramaturgo, critica: que tachen en pro de la moral expresiones populares («Ahora bien, si la cuestión / es, como siempre, tachar / tache y adelante, ¡«co»! / este ensayo general»), que haya temas tabú («¡De este tipo / aquí / ni hablar!», p. 22), que se niegue la naturalidad en la expresión («un rascado / que lejos de ser real / sea solo imaginado», p. 71) y que el teatro no pueda usarse como arma punzante («Perdonen las muchas pulgas / o si en exceso han picado», p. 85). Por su boca está hablando el autor. De este modo, la obra es sátira contra la represión sexual y contra la represión en todo grado. La negativa a la libertad de movimiento se hace efectiva en Concha -que quiere prohibir la primavera—, en el Padre que maleduca y sobreprotege a su hija, y en la vitalista Luisa. Olmo ataca estas represivas tradiciones españolas. Por esta razón, se quedan cortas, a nuestro juicio, las críticas que tildan la pieza de «sarcástica ridicularización de la institución del matrimonio» (González, 1974: 58) con el solo fin de entretener al auditorio (Monleón, 1974: 54).

Venido de la llamada cencerrada carnavalesca (Burke, 1991: 283), el tema central de *Cronicón* es bien conocido por el entremés del Siglo de Oro: mediante una pareja atípica se ridiculiza la institución matrimonial. Su argumento es sencillo de resumir. A través de una ambientación-marco de corte medieval, un grupo de actores representa la historia de una muchacha que pensó cortarse los pechos para no despertar miradas lascivas. En este teatro dentro del teatro, el Director —en función metateatral— será el elemento dinamizador y el Inquisidor el obstaculizante, el trasunto de un censor en continua actividad. El autor decía en el prólogo de esta comedia que no era sino una «farsa ingenua», y, de hecho, tiene la fácil y feliz solución más tópica: de un lado, el Afilador es muerto en manos del Conde, que se fuga con Brígida; del otro, la Condesa se rebela contra su marido. Con su particular sentido del humor, Olmo quería llamar a esta obra «cronicón-rock», pues en ella se concilian fuentes cultas y tradición popular.

Para explicar el gracejo verbal de Olmo —que fue tildado de superficial (Ramoneda, 1974) y de chiste fácil, «ripioso, vulgar, y con una anécdota no menos zafia» (Oliva, 1989: 81)—, remitimos a las palabras del autor en el programa de la obra para su estreno en el Aula Juan del Encina de la Universidad de Salamanca: «He recurrido a vías expresivas muy nuestras —el desenfado, la zumba, el desparpajo— aunque utilizadas

de un modo muy peculiar». 17 No obstante este alejamiento lingüístico, puede hablarse de un referente contemporáneo¹⁸, porque por un espíritu atemporal —el que da el cuento popular— aspira a ser teatro proyectado en la sociedad actual. Lo cierto es que en esta ocasión el incondicional tema del teatro breve —la infidelidad— y su burla matrimonial, no implican un desfase ideológico. La primera acotación nos deja claro ya el tema entremesil, la forma neopopularista, la función desmitificadora y el espíritu lúdico que va a alimentar esta pieza van a tomar forma con una puesta en escena «actual»: «Un modo que, en determinado momento, desembocará en una escena esperpéntica y reveladora según las propuestas más afortunadas del teatro actual» (p. 5). Así pues, Olmo se preocupa en el prólogo de prevenir al lector-espectador de que está ante una farsa que satiriza la represión sexual del pueblo de todo tiempo. Ha de tenerse en cuenta también que el dramaturgo gallego fue el autor que reivindicó con mayor insistencia el magisterio de Valle-Inclán en la época de gestación del mito esperpéntico. Pero fue también su mayor víctima en manos de la crítica del momento, ¹⁹ que sobreexplotó su filiación valleinclaniana, dejando un tanto olvidado que su grotesco también tenía otra raigambre. En esta línea, para dar cauce a este guiñol farsesco sobre el honor, «vital y jocundo, burlándose del lucero del alba» (Monleón, 1970: 40), Claudio Guerin imaginó un montaje casi revisteril, reforzado con proyecciones cinematográficas. En palabras de Lara (1974), suponía un intento de crear un

¹⁷ Explicaba Aragonés: «Tal vez esta peculiaridad fue la que le granjeó críticas de «baja incidencia social» y de anacronismo: «Se le ha ido la pluma en pullas, invectivas y malsonancias, y el resultado es una pieza de escarnio, no exenta de las buenas cualidades dramáticas, pero un tanto desfasada con respecto a la sociedad que pretende criticar: esta sociedad española que puede reírse a mandíbula batiente de los melodramas con cinturones de castidad, porque le son ajenos» (Aragonés, 1994: 37).

¹⁸ Por ser su cobertura farsesca, se dudó de su capacidad de impacto: «El problema sempiterno de la sátira (farsidrama prefiere emplear su autor en este caso) es el de si su acción sobre el contorno político provoca o no realmente una concienciación que posibilite el rechazo como reacción de los esquemas previamente puestos al descubierto por la acción bien narrada y novelada» (González, 1974: 58).

¹⁹ Olmo admiraba profundamente a Valle, pero consideraba que a su fórmula le sobraba deshumanización. Por ello explicaba que, a su juicio, la fórmula teatral ideal era Brecht (por su carga crítica) «pasando por la *Celestina*», por su humanidad: «El juego de la caricatura en sus dos manifestaciones: la introvertida y la extravertida, no es suficiente por sí solo. Hace falta ese algo más que, por máximo ejemplo, tiene *La Celestina*: la dimensión poético-dramática» (Olmo, 1970: 70-71). Sucedió, sin embargo, que Olmo fue «la mayor víctima de la sobrevaloración del esperpento y de la presión de la crítica» (Martinez Thomas, 1997: 139).

clima de *Commedia dell'Arte. Cronicón* participaba, de modo análogo, del espíritu aniñado al que invitaban *Los intereses creados*, de Benavente.²⁰

4. DESFILE DE TIPOS EN UNA MASCARADA POLIFÓNICA

El elenco de personajes del segundo nivel de actuación de *Cronicón* se corresponde con los esperables en las piezas breves medievales y en el ambiente entremesil primitivo: un Momo o un Juglar, un Vejete (Padre-Conde), su mujer (Concha-Condesa), su hija (Luisa-Brígida) y un ridículo pretendiente (Restaurador-Afilador), que es un tullido: confiesa ser conocido por «Fray Jorobado» y recuerda que antes se hacía llamar «Chepita del Medioevo».²¹

Como en todo entremés burlesco, hiperbólico en su esencia, ²² estamos ante un mundo invertido. El Inquisidor está caracterizado animalescamente como un grajo siniestro. Viene a tachar el manuscrito de la obra, a obligar al padre a que le corte los pechos a su hija, a que censuren expresiones como «culo», «co-» y «puñe-» y reprende a Brígida por rascarse, provocativa, el cuerpo. Olmo se reserva para esta máscara todos los abusos depravados: no predica con ejemplo alguno, pues quiere rascar las pulgas de la muchacha y protagonizar una escena lúbrica —el colmo de la hipocresía en un inquisidor—, momento en el que el director y los actores lo expulsan de la escena. Quien había aplaudido frases como «¡Muera la imaginación!», tenía la suya demasiado desviada. Es el fantoche con más pecados humanos: la soberbia, la gula, la mentira y la lujuria.

Otra de las notas carnavalescas esenciales, de rigor en toda fiesta teatral, es que el Juglar interprete la canción-prólogo, una loa recitada, una forma de teatro breve que combina música y pantomima, una fórmula reteatralizante. Su talante lanza ya una pica hacia el estrechamiento de

²⁰ Demuestra así su gran preocupación por el teatro infantil. En colaboración con Pilar Enciso había escrito las obras *El león engaña∂o* (1954), *El león enamora∂o* (1959), *La maquinita que no sabía pitar* (1960), *El raterillo y Asamblea general* (1962). Lo explicaba Olmo: «Por entonces, mi mujer había creado el Teatro Popular Infantil y, a sugerencia de ella, unas en colaboración y otras haciendo caso de su fino olfato, escribí unas cuantas piezas breves dirigidas a niños. Y como algunas las estrenamos, esto dio lugar a un descubrimiento fabuloso: el niño como espectador. (...) Puede decirse que el niño escucha con los ojos y ve con el oído» (1966: 34).

²¹ Transcribimos un pertinente apunte de Fernández Insuela: en la cultura popular, tocar o acariciar la joroba o chepa traía buena suerte. Así, en la obra de ambiente asturiano *La neña* (1904), del gaditano-sevillano-madrileño Federico Oliver, uno de los personajes se expresa en ese sentido.

²² Huerta establecía en «De mitología burlesca» cómo en el entremés burlesco se exageran de forma antirrealista —en relación con el entremés normal—, los procedimientos habituales del género para resultar más extravagantes (1987: 289-305).

lazos de la historia contada con la actual. Este personaje es todo un Momo de ámbito cortesano (Asensio, 1974: 33) que va enmascarado y al frente de una mascarada, de la que es portavoz: ²³ «JUGLAR.— ¿Quiénes somos? / ¿Dónde vamos? / ¿Somos / todos / los que estamos? / ¿Actuales, / medievales / o, quizá, / contra-actuales?...» (p. 9).

Como vemos, el teatro clásico es tomado como guiño y referente, especialmente el prólogo, sucesor del *introito* o la loa, forma de teatro breve tan propensa —en su versión dialogada o entremesada— a la reteatralización. Tras esta presentación entramos en la caricaturesca habitación de un viejo hidalgo: el Padre. El mundo masculino y femenino están divididos en dos: el Padre lee el romance que narra el pechicidio cometido por una antepasada llamada Brígida —apelada por medio de un retrato—, que se quiso cortar los pechos para evitar las miradas lascivas; de otro lado, la joven está expectante, esperando la llegada de su madre Concha, una beata conservadora que vive alarmada por ver chicos con melenas y pantalones ajustados. El lance tragicómico ya está servido, con correspondencias contemporáneas en la esfera de Luisa. Después de haberse dirigido Concha al retrato de la antepasada, se queda en ropa interior, descubriendo su cuerpo de mujer madura y sensual. En una escena de lo más disparatado, el Padre, que la escuchaba, se desnuda también. Se empieza a oír una música graciosa —las escenas de escaso texto y mucho erotismo van a ser suplidas por números musicales, como sucede en Mare Vostrum— mientras empiezan un baile de lo más obsceno y orgiástico, con aire de pantomima sicalíptica. Ambos se dirigen de pronto al retrato de Brígida en busca de opinión: su fin es parodiar el criterio de autoridad moral de los antiguos.

El absurdo de esta situación da paso a una atmósfera por completo lúdica, interpretada por unos cómicos de la legua: «Llegan los cómicos y se disponen a interpretar unos personajes con los que a ratos, como por descuido, se identifican, para huir de nuevo a ellos y jugar: jugar de un modo que quiere ser divertido, jocoso, una baza que transcurre sobre un verde tapete desmitificador». ²⁴ Igualmente lúdica es la entrada del Restaurador blandiendo una gran lupa. Si teníamos al tipo del Vejete rijoso y al de la Joven rebelde —la promiscua Luisa besa al Restaurador—, esta máscara se corresponde con

Las citas corresponden a la siguiente edición: Lauro Olmo, Historia de un pechicidio o La venganza de Don Lauro, Madrid, Escelicer, 1974.

²⁴ La cita está tomada de «Unas palabras de Lauro Olmo», aparecidas en el programa de mano del estreno de Historia de un pechicidio en el Teatro de la Comedia, por la compañía de Carlos Ballesteros.

el tipo del Estudiante de esta farsa. Les sigue el juego, hasta que el aire infantilizado logra impregnar toda esta escena. Resulta carnavalesco que atienda al libro para parodiar los versos medievales del Romance del prisionero, refiriéndose a las raspaduras, supresiones y fallas del libro: «Dieciocho primaveras / en Brígida se juntaron, / la vida brincaba en ella: / no olviden que era por mayo / ya con la sangre despierta / y apretando el calor.» (p. 19). De este modo, lupa en mano, el Restaurador argumenta que no es una historia auténtica, que ha sido falseada. Pero su juego necesitaba de un colofón musical. Sucede que Olmo, sabedor de la convención festiva, hace entrar a un trío de titiriteros, que irrumpen en la escena con aire desenvuelto. Siguen la estructura del entremés de desfile. Bailan al son de «La canción de la lupa», que escuchamos al tiempo que la estancia se ha ido transformando en un recinto medieval. Olmo se encarga de aclararlo: «Presidirá la escena un aire de desenfadado prologuillo. Los actores, con aspecto de cómicos de la legua que llegan para aderezar la interpretación de los personajes, no perderán nunca la línea caricaturesca, distorsionada de toda esta farsa» (pp. 20-21). Se da entrada así a una representación en retablo. La prosa es ágil y en la rima hay más sorna que miras poéticas. En ocasiones estos tipos afantochados son definidos —puro expresionismo— por un solo rasgo: un extraño vestido, como de hojalata, le enclaustra pechos y caderas. Destacado, le cuelga del vientre un gran candado (p. 34). La música y la letra ambientan este introito: «CÓMICOS.- La vista es la que trabaja, / mas si le acercas la lupa, / el trabajo / es «a destajo» / y de aúpa...» (p. 21).

Se está dando un vuelco al discurso oficial bajo la mirada de un riano paschalio, en base a un «bifrontismo», término «aplicado por Vittore Branca para aquellas obras medievales capaces de acoger visiones del mundo distintas y hasta encontradas» (Huerta, 1999). Consecuentemente, en esta mascarada polifónica, Olmo intercala coplillas, canciones callejeras, neopopularismo de aspiración antioficial. El humor de la plaza pública, antes deformado por el menosprecio, es ahora revalorizado por un autor que recurre a la risa paródica e igualatoria. Bajo su cosmovisión festiva se acogen actores y espectadores, pues «durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el Carnaval no tiene ninguna frontera espacial» (Bajtín, 2002: 12). Como no podía ser menos, los personajes característicos son bufones y payasos (lo es el Afilador circense); encarnan la excentricidad. Su única ley y principio es la mofa, la chanza, la chirigota. El autor hace de su actuación una

ensalada, «donde cada ingrediente mantiene un color, olor y sabor» (Prego, 1974: 65). En el aspecto lingüístico podemos citar recursos recurrentes como las disimilaciones («locuria», «mala uve»), bisemias («pues me es tan cara, por cara, tan solo mía», p. 56), neologismos («pechicidio», «te oleas», «mamantial», «pirandelas»), arcaísmos («veredes», «memdicos», «do»), vulgarismos («cuidao», «me cisco», «melecina», «na»), acumulación de rimas esdrújulas («palabra clara y altísima», «propios de mentes lunáticas») y parodias: del romance del conde Olinos y también citaremos «¡Ay, mísera de mí, / ay, infelice!» (p. 24) —parodia de La viða es sueño—, la «¡Fiel espada triunfadora!» (p. 34) de El huésped del sevillano y la referencia quevediana al «Dómine Cabra, hasta siempre» (p. 70). De todos ellos, nos parece que el recurso más logrado por Olmo es la reteatralización marcada a ritmo de un tambor circense. Un antes y un después se produce al terminar este bailable y canción-interludio: el espectador es consciente de que los personajes han sacado disfraces de un gran cesto —como en la piececilla De cómo el Hombre Limpión tiró de la manta, de El cuarto poder—: jocosamente han presentado sus papeles y han interpretado la historia del Conde, su hija Brígida, su madre la Condesa, el Afilador, el Inquisidor y otro cómico será el Director. De modo análogo a La feria de Cuernicabra —de su contemporáneo Alfredo Mañas, donde se levantaba un tingladillo de muñecos con dobles papeles—, se cuenta con la participación de los llamados «cómico-Brígida» y la «cómico-Condesa», para distinguirlos de los portadores del primer nivel de actuación.

En la esfera del pasado de *Cronicón*, la Condesa representa el tipo de la malmaridada, y Brígida la mujer joven rebelde al padre. Este nivel permite la inversión de papeles, con el recurso a la máscara. Es el esquema importado de las formas breves. Para darles forma, la acción va a estar enmarcada en escarnios y burlas, gestualidad y agresión. El lenguaje polifónico no podía faltar en esta plazuela, *cuando el posible espectador abandona la sala, la plazuela o el corral*, como reza la acotación. Como en el entremés primitivo, son rápidos y breves, reducidos a réplicacontrarréplica. De hecho, una de las escenas más logradas de la pieza se produce con ocasión de la canción del Juglar sobre el grajo medieval, con una estructura de literatura sapiencial que nos recuerda a *El Conde Lucanor*. Son más las notas cómicas. Incluso van a darse explicaciones de la novedosa disposición tipográfica de este parlamento de rimas lúdicas en base al octosílabo: «CONDE.— ¿Qué, papá, que os parió? / Y a otra

cosa maripó, / que si al conde, que soy yo, / le da hoy por blasfemar, / ni una hoja va a quedar / del árbol genealó / que utilizar puedes tú / ni para limpiarte el cu-/ló!» (p. 27). Asimismo, por una caracterización onomasiológica burlesca, el Conde quisiera que Brígida fuera frígida. Olmo se erige en cronista de un mundo pudoroso hasta el absurdo. No faltan entonces las justificaciones de la elusión de «nobles» vocablos, para «dar lustre la expresión»: «DIRECTOR.- Grosera es su condición / porque grosero es el culo. / Por eso y por disimulo / o más bien, atenuación, / va el vocablo dividido / como natural remedio, / pues de todos es sabido, / que todo culo por medio / va partido. / Y por esta partición / lo grosero es reducido / dando lustre a la expresión» (p. 27). Sin que esta precaución verbal se corresponda con la escénica, la ocasión se presenta propicia para el striptease del Conde, que -vendiendo consejos que para él no tiene, como dice el refrán— le enseña a su hija una cicatriz de guerra que tiene en su muslo. Entre tanto, Brígida apocopa todos los finales versales, como en un officium stultorum en el que se pasa revista a los vicios y manías sociales: 25 «Crueles historias de ti/se cuentan en la Edad Mé, / siendo culpable la má / que fanática cegrí...» (p. 33).

Como vemos, el ambiente farsesco le permite a Olmo polemizar con los lenguajes oficiales. La carnavalización facilita además una nueva forma de dialogar con diferentes momentos históricos. Sabe cómo las burlas lúdicas del entremés primitivo (en base a la comida o el sexo) dan paso a burlas paródicas en el entremés barroco, y las combina. Este lenguaje parodia en términos topográficos lo alto y lo bajo, lo antiguo y lo venidero, lo prohibido y lo tolerado, el desorden verbal fuera del espacio privado.

El personaje del Afilador merece una explicación más detallada. Un tambor circense anuncia su entrada. No es sino el Restaurador de la historia inicial, disfrazado de Afilador. Esta máscara llama «gracias de la carne falsas y perecederas» (p. 42) a los pechos de Brígida. Su alter ego, un ave de rapiña siempre dispuesta a cortar los vuelos a toda referencia al sexo, es el Inquisidor: es secundado por graznidos constantes del primero. Juntos, mediante contrastes lingüísticos pasado-presente («macho»), marcan el son de la comicidad de *Cronicón*: «INQUISIDOR.—¡Qué

²⁵ En «Teatro breve y literatura oral en el siglo XX. Algunos ejemplos de una relación» (2004: 39-62) Fernández Insuela remite a los estudios de Chevalier, Recoules y Huerta Calvo para estudiar la relación entre el teatro breve y los cuentos, los refranes, los romances y los motivos folklóricos de la literatura oral.

frase, afilador, / qué alta de vuelo te brota! / AFILADOR.— (Con desparpajo populachero.) / ¡Gracias, macho!, tomo nota» (p. 44). El Afilador se dispone a afilar el cuchillo. El lenguaje onomatopéyico está próximo ahora al dadaísmo, como en El cuarto poder: «CONDE.— (Igual.) ¡Qué có-có, ni que puñé! / ¡Subirá el afilador / y eso aquí no hay quien lo «mué»! / (Interviene, tronante, el INQUISIDOR.) / ¡Corten!, ¡corten!, ¡ya está bien!» (p. 47). La clave farsesca la da su lenguaje lleno de connotaciones eróticas: saca punta a un cuchillo para cortar los pechos a Brígida, aunque luego se enamora de ella, en clara alusión a lo mezquino de la censura.

La primera parte de la obra finaliza cuando la atención se desplaza al trío de músicos que interpreta las coplas del intermedio, como en la mejor tradición del teatro breve. Canta el Juglar y ellos le hacen los coros. ²⁶ Siguiendo la estructura de la fiesta del teatro áureo, la segunda parte se abre de nuevo con un *intermezzo* musical: un romance interpretado por el primer actor. En medio de una escena en la que a todos les pican las pulgas —en recuerdo de los cuplés cómicos— y se quitan ropa, el Afilador se le declara a Brígida de una forma taurina, con el doble sentido de maravillas-pechos, pases-tocamientos y matar-copular. ²⁷ De pronto, una voz venida del tiempo actual, la de Joven Espectador, le recrimina al Inquisidor estar anticuado. Entre tanto, la Condesa va matar al Conde porque este —dice— la tiene en conserva, como en *La pechuga de la sardina*. De nuevo tendremos eufemismos animalizadores: «¡Busca el abrelatas / y desconsérvame, Conde!» (p. 80).

Neutralizados bajo el efecto arrebatador de la música y de la danza, y con la circularidad esperada, el fin de esta mise en abîme carnavalesca — un paréntesis de desinhibición (Bajtín, 2002)— se resuelve con los versos que repetía el Padre al principio de la pieza: «Y de pronto, ¡zas!, el tajo: / pero el amor llegó a tiempo / evitando el «pechicidio» / en la noche del Medievo» (p. 83). Terminado esta secuencia, la escena vuelve a ser la actual. El Padre (antes Conde) sigue con su lupa leyendo. Luisa (Brígida)

²⁶ «LOS TRES.- Dale / que dale / a la rueda, / sácale / chispas / a pedra. / (...) / JUGLAR.- Que si hay bobos en el juego, / lo que no hay son bobas, / que en esto de los enredos / ellas se las saben todas» (pp. 49-50).

²⁷ «AFILADOR.– (...) ¿Quién fuera tu pulga, y de un salto / colocarte aquí en lo alto, / en estas dos maravillas / a pares las banderillas. / Y luego, en tercio acabado, / a la muleta derecho / y dar mil pases ligados, / estatuarios, bien hechos, / que acabaran rematados, / ¡ay, chatilla, en el de «pechos»! / Después de la suerte suprema, / la no fácil de alcanzar, / que es dar fin a la faena / entrando bien a matar» (p. 65).

entra por la ventana y comienza a rascarse paródicamente las espaldas con el Restaurador (Afilador). Concha (Condesa) le tira el libro a Honorio. Esta obra de mordaz sátira acaba con el clásico final feliz de las piezas cómicas breves.

■ 5. CONCLUSIONES

A lo largo de toda su andadura teatral, Lauro Olmo permaneció fiel a su afición por el universo celebrativo del teatro breve. Impregnado por el marchamo grotesco de este género, hizo en sus obras diversas concesiones a lo farsesco. Su temprano cultivo del teatro de niños, en colaboración con Pilar Enciso, apoyaba igualmente el encauzamiento de su teatro por la vía popular festiva. Admiraba el humanismo de Arniches, pero también el esperpento de Valle-Inclán, el teatro de muñecos de García Lorca, los experimentos del humor vanguardista. En los años setenta su estética va a abrirse al distanciamiento brechtiano, al teatro de la crueldad de Artaud, a la dimensión multidisclipinar que recurre al cine y a la televisión como referentes. Era previsible que, tras Cronicón del Medievo (1967) y unos años de poca actividad teatral, Olmo publicara *José García* (1973), pieza breve rayana en el teatro del absurdo, y de nuevo sumergida en la temática de una sociedad alienante. El distanciamiento respecto de La camisa (1962) encontrará en ella y en Spot de identidad (1975) sus puntos culminantes.

Quizá lo más destacado de la presencia de Olmo en el panorama historiográfico actual es que sus obras Mare Vostrum, Cronicón del Medievo o Don Especulón («farsita para muñecos y algo más») están situadas en una segunda línea de la atención crítica. Eclipsadas por su estreno de 1962, estos títulos no han sido estudiados como sin duda merecerían. Es en estas piezas breves en las que Olmo da su más alta medida como dramaturgo y se inserta en la cadena del género lúdico: recupera la cosmovisión festiva que había caracterizado al Siglo de Oro, integra las máscaras del teatro italiano y combina el sainete con el teatro del absurdo, el caféteatro y la minitragedia.

El gran logro de Lauro Olmo en la pieza comentada reside en su capacidad para integrar un texto crítico con la irreverencia de lo absurdo, de la deformación caricaturesca y de la visión enajenada de la condición humana; logra desnaturalizar a los personajes y utilizar el simbolismo hiperbólico de los objetos, el humor corrosivo, la coexistencia de lo poético y lo pueril, la gestualidad melodramática, la burla sarcástica de diversos mitos literarios. Pone en funcionamiento una maquinaria de humor irónico hermanado con lo trágico, a través del cual toma forma escénica su vocación hacia lo desproporcionado, gesticulante, danzario y mordaz de la mejor tradición carnavalesca.

■ BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y CEA GUTIÉRREZ, Antonio (1987). (coords. y eds.). Actas de las jornadas sobre teatro popular en España. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ARAGONÉS, Juan Emilio (1994). «Por la parodia al escarnio». La Estafeta Literaria 546, 37.
- ASENSIO, Eugenio (1974). Estudios portugueses. París: Centro Cultural Portugués.
- BAJTÍN, Mijaíl (2002). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais. Madrid: Alianza.
- BERENGUER, Ángel (1991). «Lauro Olmo», *Teatro breve contemporáneo*. *Primer Acto* (separata del número 239): 25-28.
- BURKE, Peter (1991). La cultura popular en la Edad Moderna. Madrid: Alianza.
- CUESTA, Paloma (1988). Comunicación dramática y público: el teatro en España (1960-1969). Madrid: Universidad Complutense.
- DOUGHERTY, Dru y VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1990). La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación. Madrid: Fundamentos.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio (1983). «Un caso de censura teatral en la postguerra: *Mare Nostrum. S.A.*, de Lauro Olmo». *Archivum* XXIII, 169-382.
- ____ (1986). Aproximación a Lauro Olmo (viда, iдeas literarias y obra narrativa). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- ____ (1995). «Una temprana e incompleta farsa de Lauro Olmo: *El rubí* del Inspector General (1955)». Teatro 8, 193-205.
- ____ (2004). «Teatro breve y literatura oral en el siglo XX: algunos ejemplos de una relación». *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 29, 39-63.
- GONZÁLEZ, Carlos Benito (1974). «Cronicón del Medioevo, de Lauro Olmo». Primer Acto 40, 58.

- HUERTA CALVO, Javier (1987). «De mitología burlesca. Mito y entremés», en *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, en Álvarez Barrientos y Cea Gutiérrez (1987: 289-305).
- ____ (1989) (coord. y ed.). Formas carnavalescas en el arte y en la literatura. Madrid: Del Serbal.
- ____ (1998). «Introducción», en Muñoz Seca (1998: 9-54).
 - ____ (1999). «Aproximación al teatro carnavalesco». Cuadernos de teatro clásico 12, 15-48.
- LARA, Fernando (1974). «El regreso de Lauro Olmo». Triunfo 3 / 08, 58. MARTINEZ THOMAS, Monique (1997). Los berederos de Valle-Inclán. ¿Mito o realidad? Murcia: Universidad de Murcia.
- MÉNDEZ MOYA, Adelardo (1995). «El último teatro de Lauro Olmo». Teatro 8, 55-71.
- MONLEÓN, José (1970). «Lauro Olmo o la denuncia cordial», Olmo (1970: 9-55).
- ____(1974). «Historia de un pechicidio, de Lauro Olmo». Triunfo 3 / 08, 54. MUÑOZ CÁLIZ, Berta (1995). «El teatro de Lauro Olmo visto por sus
- censores». *Teatro* 8: 119-138. MUÑOZ SECA, Pedro (1998). *La venganza de don Mendo*. Madrid: Edaf.
- OLIVA, César (1974). «De El retablo de las maravillas de Cervantes al de Lauro Olmo». Estudios dedicados al Profesor Mariano Baquero Goyanes, 367-373. Madrid: Nogués Impresor.
- ____ (1979). *Disidentes de la generación realista*. Murcia: Universidad de Murcia.
- ____ (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid: Alambra.
- OLMO, Lauro (1966). «Y ;pum!». Primer Acto 71, 34.
- ____ (1968). «Escribe Lauro Olmo». *Yorich* 28, 05 / 11, 48.
- ____ (1970). La camisa. El cuerpo. El cuarto poder. Madrid: Taurus.
- ____ (1974). Historia de un pechicidio o La venganza de Don Lauro. Madrid: Escelicer.
- ____ (2004). Teatro Completo (Tomos I y II). Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- PELAEZ, Andrés (1995) (ed.). Historia de los Teatros Nacionales II (1960-1985). Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- PREGO, Adolfo (1974). «Historia de un pechicidio, de Lauro Olmo». ABC 25 / 07, 65.
- RAMONEDA SALAS, Arturo (1974). «Sobre *Historia de un pechicidi*o y algunas cosas más». *Triunfo* 17 / 08, 46-47.

ZOJUJĪTAR

- ROMERA CASTILLO, José (2004). «Entre *afiladores* anda el juego», en Olmo (2004: 79-84).
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1999) (coord.). Época contemporánea (1939-1975), Primer Suplemento, en RICO, Francisco (dir.), Historia y crítica de la literatura española. Barcelona: Crítica.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (1996). «La sociedad española en los dramaturgos de la promoción realista (1949-1965)», en Vilches y Dougherty (1996: 231-251).
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1995). «El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Auge de los grupos de Teatro Independiente (1960-1975)», en Peláez (1995: 127-149).
- ____y DOUGHERTY, Dru (1996) (coords. y eds.). *Teatro, sociedad y política en la España дel siglo XX*. Madrid: Fundación Federico García Lorca. ____y OLIVA, César (1999). «El teatro», en Sanz Villanueva (1999: 559-678).

AATÍCULOS

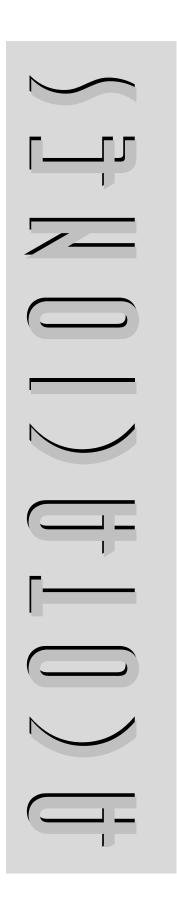




Otoño (Cuatro estaciones), de Julio Escalada

Introducción de Pedro M. Víllora Estaciones y vínculos de Julio Escalada







ESTACIONES Y VÍNCULOS DE JULIO ESCALADA

Pedro M. Víllora Universidad Complutense



En 1999, Julio Escalada obtuvo una mención especial del Premio Calderón de la Barca con *Primavera*, que era además la primera obra de una proyectada tetralogía llamada *Cuatro estaciones*. *Primavera* se publicó en 2000, y en 2002 aparecía la segunda entrega, *Verano*. La tercera de las piezas alteró el orden previsible, pues Escalada dio un salto temporal y, en 2004, conseguía el XII Premio SGAE con *Invierno*. Con *Otoño*, por tanto, finaliza esta aventura creativa.

Invitado por el autor, escribí para la edición de *Primavera* un prólogo que titulé «Julio Escalada, escritor». Conforme las *Cuatro estaciones* han ido sucediéndose, a ese texto se le han añadido las partes correspondientes a *Verano* —«Tragedia de una Noche de San Juan»— e *Invierno* —«Recuerdos del ángel»—, con lo que la introducción ha ido creciendo en la misma medida que la tetralogía se completaba. *Otoño*, pues, no solo supone el cierre de un bellísimo y conmovedor viaje a través de las emociones asociadas al tiempo, visitando jardines y parques que representan el punto de encuentro de lo libre y salvaje con lo acotado y opresor. Lo natural sometido a la voluntad humana, el anhelo de totalidad constreñido por la convención y los formalismos: son temas que aúnan cuatro piezas y que una y otra vez han surgido en mis propios comentarios, esos que también concluyen hoy, con el otoño.

Las páginas que siguen reproducen en buena medida las que Escalada ha querido que precediesen a las suyas en las tres ocasiones anteriores. Esos sendos prólogos, que en realidad son uno solo, han sido retocados conforme la aparición de una nueva obra me llevaba a modificar mi impresión respecto de las ya conocidas, y además añado lo correspondiente a *Otoño* y, por extensión, al conjunto de *Cuatro estaciones*.



■ 1. JULIO ESCALADA, ESCRITOR

Si Cuatro estaciones no hubiese sido creada por Julio Escalada, habría que convenir que su autor solo podía ser un gran escritor; pero Julio no lo es. Ahora bien, para no ser un escritor, Julio Escalada lo disimula muy bien. Para ser alguien que de sí mismo, tanto en 1999 como en 2007, dice que no es escritor, Escalada se desenvuelve en los asuntos literarios con una soltura y unos logros dignos de mayores ambiciones. No es extraño telefonear a Julio y, al preguntarle qué hace, oírle esta respuesta: «Nada, aquí, escribiendo mis tonterías». Conviene entonces no hacerle caso y dejarle trabajar: es muy posible que esas «tonterías» sean el borrador de una aventura sentimental, de un encuentro con la trágica soledad que se esconde tras las rutinas, de un arrebato de sinceridad que brota por las fisuras de las emociones fingidas.

Me enfado con Julio Escalada cuando insiste en su condición de noescritor; de, como mucho, hombre que escribe. Me enfadaría si lo dijese insinceramente, con falsa modestia o solicitando cumplidos con plena conciencia. Pero es peor aún: Julio Escalada lo dice en serio, y solo se me ocurre como explicación que su enorme respeto por la literatura lo lleva a no querer afrentar los terrenos del gran arte con nada que no sea una obra maestra. Tal vez Julio necesite escribir ese texto incuestionable para considerarse a sí mismo escritor. Tal es su pudor, su gloria y su desgracia. Solo que ese texto ya existe y se llama *Cuatro estaciones*

Julio Escalada no es un autor crecido en los talleres, ni forma parte de grupúsculos o capillitas, ni escribe para demostrar a sus amigos lo listo que es, ni se queja de que los productores no le llaman, ni llora a las puertas de ningún centro público. Julio ha pasado a la escritura desde

la práctica, como solución rápida, eficaz y barata a unas necesidades impuestas por su trabajo. Su horizonte laboral siempre ha sido la interpretación, y a la autoría (como a la dirección o la producción) no ha llegado, sino que le ha venido como consecuencia de este objetivo principal. A fin de crecer como actor, Julio se ha hecho escritor.

Un repaso al historial de Julio nos lo presenta como actor desde 1977, cuando ingresa en el Pequeño Taller de Teatro, de donde pasaría a la Real Escuela Superior de Arte Dramático para obtener una primera licenciatura en Interpretación. Su vocación francófila, nacida en la infancia, le hace compaginar estos estudios con los de Filología Francesa en la Universidad Complutense, pero dando prioridad a su incesante labor como actor, básicamente en teatro y televisión, además de esporádicas incursiones en el cine.

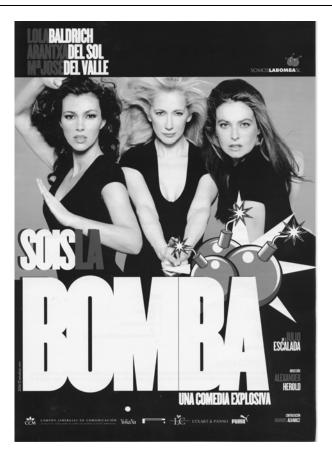
Dos de estas actividades serían decisivas para su inclinación a la escritura. La primera comienza en 1988, cuando se hace cargo de los grupos teatrales de los Colegios Mayores Mara y Loyola. Casi dos décadas después, Julio no solo sigue iniciando en el teatro a estos estudiantes de otras disciplinas, sino que ha ampliado su labor docente al impartir enseñanzas de Dramaturgia en la Escuela de Letras, la Escuela Municipal de Teatro de Madrid, la Escuela Superior de Arte Dramático, entre otras instituciones; pero lo que interesa en el momento de hablar de sus orígenes es que, con sus alumnos universitarios, además de montar obras de clásicos y de su amadísimo Valle, Julio Escalada crea espectáculos escritos por él a partir de otros autores. Al tiempo, y para su propio trabajo como actor, realiza la dramaturgia de recitales poéticos. Así nacen Poesía lírica y dramática del Siglo de Oro, En torno a Valle o Amor con amor se escribe.

Pero ni los recitales ni las adaptaciones universitarias colman la emergente creatividad de Julio Escalada, que pide mayores posibilidades de desarrollo. Estas llegan en 1994, cuando se estrena en el madrileño Teatro Alfil Acércate máo, la primera de sus obras, una incursión en el mundo del cabaret divertida y simpática, que atrae la atención del público, y en cuya construcción pesan mucho las características de los intérpretes para los que fue concebida. Es, en cierto modo, un texto coyuntural, pero para su autor es también el acicate para continuar ese camino recién comenzado de la creación literaria, del que serán fruto en los siguientes años diversos textos que ya podríamos considerar «de gabinete»; es de-

cir, no escritos con vistas a una representación inmediata y unos actores concretos, sino por el simple placer de crear.

O no tan simple, ya que en ese mismo 1994 Escalada regresa a la Real Escuela Superior de Arte Dramático para cursar por tercera vez estudios superiores. Ahora se trata de la carrera de Dramaturgia, que concluye en 1998, y para la cual crea varias piezas breves (entre ellas Reservado el derecho de admisión, publicada en 1997), además de su segunda obra de extensión normal. Se trata de *Mutio*, que así se tituló en la lectura dramatizada que tuvo lugar en la Resad en 1997 y en su primera edición de 1998. Sin embargo, cambiaría este título por el de *Te vas, me* dejas y me abandonas (Mutis) al ser estrenada en 1998 en el Teatro Reina Victoria de Madrid y al publicarse un año después dentro de la colección teatral de la Sociedad General de Autores. Cualquiera que conozca las corrientes que vertebran la realidad del teatro contemporáneo podrá advertir en lo anterior un hecho llamativo: un autor nacido en los años sesenta estrenando en los noventa en uno de los espacios más representativos del así llamado «teatro comercial» madrileño. Que alguien de esta edad hubiese estrenado en el Alfil entra dentro de lo esperable, pues la acogedora sala de la calle del Pez no se aleja mucho del circuito de locales alternativos que suelen reservar un generoso lugar de su programación para estos autores. Pero este no era el caso del Reina Victoria, ni del Infanta Isabel, adonde iría en un también infrecuente cambio de teatro. Noventa funciones en el primero y setenta y dos en el segundo no hacen de Te vas, me dejas y me abandonas (Mutis) el éxito de la temporada, pero sí eran un reclamo más que suficiente para atender a su autor.

Entre los aspectos que destacan de *Mutio*, importa sobre todo su estructura. Toda la obra transcurre en una sala de estar, y la primera es una escena muda en la que un hombre, Juan, abandona a su esposa mientras esta duerme en el sofá. La última escena presenta a este mismo personaje haciendo los mismos movimientos que al principio, pero esta vez expresando sus pensamientos y con el cambio final de que decide quedarse y continuar la relación. Entre ambas acciones se suceden siete escenas que son otros tantos monólogos de mujer (Fátima, Elisa, María, Inés, Natalia, Ana, Eva: FEMINAE), todas ellas diferentes, aunque perfectamente reconocibles para cualquier espectador o lector, y todas ellas abandonadas sin saberlo por un hombre que siempre es Juan.



Fijémonos por un instante en el título definitivo de esta obra: no solo te vas, sino que me dejas y además me abandonas. Es un golpe sobre otro, quebrantando el frágil envoltorio del corazón. Y este es un nuevo aspecto que aleja a Julio Escalada de connotaciones generacionales: decir que uno escribe sobre sentimientos es fácil, y además no se miente porque en todo, o en casi todo, se puede hallar una vertiente sentimental; lo difícil es escribir verdaderamente sobre pulsiones íntimas, tener algo que decir —y decirlo— sobre afecciones y engaños, sobre esperanzas frustradas y esfuerzos baldíos. Lo difícil es encontrar entre los autores de la edad de Julio, tanto a finales de los noventa como una década después, nombres que lo acompañen en esta investigación acerca de las razones que nos llevan a preferir a unas personas sobre otras. Toda historia es, al final, una historia de amor, y eso las mujeres de *Mutio* quizá lo igno-

ran, pero a su pesar son capaces de transmitirlo al espectador con una estilización del realismo que las coloca de inmediato en un lugar que no es el de la experiencia cotidiana, sino el de la incuestionable repetición de una serie de egoísmos, soberbias y errores que se extienden más allá de cualquier tiempo y cualquier sociedad. Con *Mutio*, Julio indica que no hay amor que no requiera esfuerzo, entrega al otro y sacrificio de uno mismo. Con *Mutio*, Julio expresa la convicción de que la incomunicación no es un tema sobre el que hablar, sino una tragedia que nos atañe en un mundo sin sentido. Con *Mutio*, Julio nos recuerda que no hay amor sin amor.

Si Mutis se aleja de los presupuestos rigurosamente contemporáneos y homogéneos de las estéticas predominantes en los años noventa, Singladura parece una manera de enfrentarse a quienes pudiesen identificar el escribir sobre lo de siempre con el escribir como siempre. Esta obra, nunca estrenada ni publicada, recibió en 1998 una de las Ayudas que anualmente concede la Comunidad de Madrid en colaboración con la Asociación de Autores de Teatro. Como en Camus, como en Bowles, como en Orton, aquí un viaje al norte de África es una inmersión en el abismo interior que uno mismo ha dejado enviciar por la convención y las costumbres. Su forma es la de un monólogo, un recuerdo que integra conversaciones que pueden ser representadas o contadas a voluntad de la dirección escénica, manteniendo además entidad y autonomía como relato. Es un texto híbrido que se acoge a las posibilidades de los diferentes géneros, siempre que acudan en beneficio de esa exploración sentimental que es su matriz y su objeto: «En español, singlar significa navegar. En las navegaciones, es el intervalo de veinticuatro horas que viene a contarse desde un mediodía al siguiente. Un día, un solo día, veinticuatro horas, eso es lo que parece haber durado mi viaje. Un sueño prolongado, tedioso y sin interés de aproximadamente veinticuatro horas. Personas sin importancia, de las que no retengo ningún nombre. Nada de particular salvo el dolor que ha permanecido a mi lado como compañero de viaje. Era un pensamiento mágico creer que saliendo de aquí desaparecería». Sin embargo, y al revés que en Mutio, donde pese a todo existe una voluntad de continuidad, un atisbo de esperanza, la opción de Singladura se acerca a un quietismo final que tiene más de ambiguo, de incierto, que de abiertamente positivo: «Yo siempre corría a todas partes, gustaba de ir corriendo. La impaciencia. Siempre padecí de impaciencia. La paciencia llega cuando no hay motivo para la impaciencia. Cuando ya no hay nada que esperar se acaba también la esperanza».

Si Singladura es, en apariencia, la menos convencional de las obras de Julio, me atrevería a decir que no por ello es la más personal: precisamente porque aquí el actor que hay en el escritor Julio ha dejado un influjo menor. Singladura tiene mucho de introspección, de monólogo interior, de examen de conciencia... elementos todos que hacen de esta obra un experimento sugerente y atractivo; pero el acusado sentido del ritmo escénico del que hace gala en el resto de su producción, es aquí menos evidente. Creo que el actor Julio se sentiría incómodo en Singladura, porque le obligaría a trabajar un ritmo corporal condicionado por la dirección hacia la que se expresasen unos afectos que podrían construirse incluso sin anclaje en el texto, mientras que lo que a él le interesa es vincularse a unas condiciones que sean poderosamente inteligibles ya en una primera lectura.

En cambio, la *Tetralogía de los valores*, escrita en las mismas fechas que Singladura, se inscribe perfectamente en la trayectoria dominante en la carrera de Julio Escalada. Recoge elementos que ya aparecían en las obras anteriores, y anticipa otros desarrollados en Cuatro estaciones. Entre los primeros, es obvia la ironía con que subvierte unos planteamientos cercanos al realismo más chato y militante. Difícilmente se entiende el cabaret, y pienso en Acércate más, sin este desdoblamiento de sentidos contradictorios que es la ironía, pero también Mutio ofrece un buen ejemplo tanto en su integridad, donde cada escena da una vuelta de tuerca más a la situación inicial, como en el contenido particular de cada uno de estos fragmentos. En cuanto a las novedades que en Cuatro estaciones dejan de serlo, sirvan dos: la ubicación de toda la acción en un parque y la estructura en cuatro partes. Así, si a Primavera le han seguido tres obras más, correspondientes a las estaciones restantes, la Tetralogía de los valores reúne cuatro obras cortas cuyos títulos son desmentidos o al menos matizados por sus argumentos: Fidelidad, Perseverancia, Curiosidad y Lucidez.

No hay continuidad entre estas cuatro piezas, salvo la unidad de lugar. Las cuatro son escenas de dos personajes relacionados por un sentimiento fingido. Predomina en todas el contravalor —la incomunicación, lo negativo...—, pero en ninguna de ellas se ofrece un cierre inmutable de significación, sino que extienden sus posibilidades con una capacidad de sugerencia que va más allá de lo inmediato.

La *Tetralogía de los valores* viene a ser una especie de borrador de *Cuatro estaciones*: el mismo concepto espacial, parecido lenguaje, semejante iro-

nía en el tratamiento de las relaciones amorosas... Cada dos años han ido surgiendo *Primavera*, *Verano* e *Invierno*, en una demostración de la voluntad del autor por desarrollar un proyecto. Al tiempo, queda evidente su renuncia a la obviedad, no solo por lo diferente de sus argumentos sino por ese matiz de adelantar la estación donde las cosas no están muertas, sino latentes, y colocarla delante de esta en la que la vida sí parece acabarse, dejando atrás el tiempo de la abundancia.

En el año 2006, además de escribir *Otoño*, Julio Escalada ha escrito ¡Sois la bomba! y ha recibido una segunda Ayuda por En el borde. La primera es una comedia alocada que parodia el cine de espías con un sinfín de equívocos, viajes, coincidencias y misterios en torno a una fórmula secreta y, ya que no unos halcones malteses, sí unos búhos de Talavera. Se diría un regreso a sus orígenes cabareteros por su apuesta desmitificadora e irreverente en favor del exceso y la inverosimilitud. En cambio, En el borde es una incursión realista en el submundo portuario del contrabando, los matones, las pequeñas mafias, las luchas de perros, la miseria generalizada de una ciudad del norte de África en la que el encuentro de civilizaciones ha servido más para unir lo peor de cada una que para propiciar un idilio multicultural. Es una obra implacable, que transcurre en ambientes cerrados, con gente desabrida que habita en el miedo y el desprecio, con una inmensa capacidad de dañarse los unos a los otros y alimentar la violencia hasta acabar con la aplicación de la justicia distributiva, aquel concepto clasicista de «a cada uno, lo suyo», y que en un texto semejante solo puede ser un lance patético, un desenlace de angustia v horror.

Estoy convencido de que Julio, que comenzó trabajando el humor, será reconocido como un fenomenal autor de tragedias. Hay en él atisbos de una desolación íntima expresada en pequeños movimientos o actitudes que pueden desembocar en una desesperanza radical. Conforme se siente más seguro en la escritura, abandona las concesiones a una sonrisa o incluso una carcajada prontas, y poco a poco va logrando que ese regocijo concluya en el quiebro de una mueca. Cabe pensar, por tanto, que con estas obras nos estamos abocando al encuentro con un hombre de teatro formidable y total. A su solvencia como intérprete se ha añadido recientemente su descubrimiento como director escénico de una elegancia inusual, como adaptador de una astucia rayana con la zorrería, como productor comprometido con el antiguo gran estilo. Pero sobre todas las cosas Julio Escalada es también escritor. ¡Y qué escritor!

■ 2. JUGANDO A CONOCERSE: PRIMAVERA

Primavera sorprende con la propuesta de una nueva sentimentalidad que parte de un firme rechazo moral a la mentira, insolidaria corruptora de las relaciones humanas.

Amor y mentira en *Primavera*, caminos cruzados, falsedades que generan nuevos engaños, trampas que se bifurcan, embustes que se encadenan. *Primavera* esencializa la acción, la reduce a sus claves y elementos mínimos: un juego de damas, un lápiz de labios, un banco, el kiosco de un parque... Cinco personajes nada más (y uno de ellos sordomudo), y nueve escenas, le bastan a Julio Escalada para convertir una historia de adulterio entre amigos en una crónica de la corrosión del amor (y aun del amor propio) por un capricho. La falta de compromiso con los demás parece ser para Escalada una falla insalvable en la dignidad y la autoestima, en el compromiso con uno mismo.

La grandeza de *Primavera* radica en su sencillez, en esa aparente escasez de recursos que puede conducir al equívoco en una lectura apresurada. No es casualidad ni dejadez el que Él y Ella, La Otra y El Otro, y El Camarero, se llamen así y no de otra manera. No necesitan más nombres ni más datos porque en su comportamiento está todo aquello que los pueda caracterizar. En sus pequeñas traiciones, en la búsqueda de una identidad incluso a través del reconocimiento por parte de los otros, existe una tragedia estrictamente contemporánea que recorre toda la pieza y traspasa al lector: la despersonalización. No incomunicación, sino despersonalización: borrado, desaparición de la personalidad mediante la continua puesta en duda de unos principios que sirvan de referencia a la conducta. Escalada instala a sus personajes en la certeza de que adoptan decisiones cuestionables, cuando no rotundamente perversas, y por una suerte de abandono de la voluntad se niegan a cambiar. Esto es actual, y esto es trágico.

■ 3. TRAGEDIA DE UNA NOCHE DE SAN JUAN: VERANO

Se los ve de noche por las calles, más de noche cada vez. Son viejos, nacieron hace miles de años: han cumplido los dieciséis y no les queda vida por delante. Entran y salen, suben y bajan, van a un sitio y a otro, nunca permanecen quietos, caminan siempre en grupo... jamás llegan a ninguna parte y están increíblemente solos.

Uno de ellos está aquí, en *Verano*. Ni tiene nombre ni lo echa de menos ni lo necesita. Es simplemente un Chico, desorientado como tantos otros

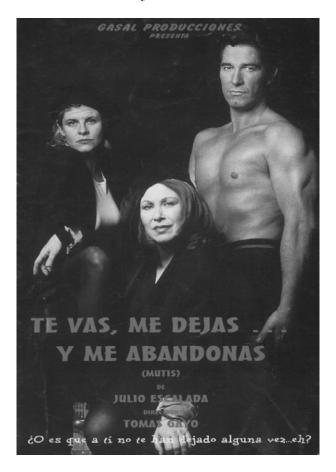
a su edad, perdido dentro de un laberinto del que sabe cómo salir aunque a veces prefiera olvidar que posee esta destreza.

Julio Escalada cuenta en esta obra un día y una noche en la vida de este Chico. Una jornada que toda ella transcurre en el mismo lugar: un parque con algún banco y un laberinto de cipreses. Y es una fecha señalada, mágica, que nunca se explicita en el texto pero que es obviamente la del 24 de junio, cuando la Reina de las Hadas sueña, las doncellas recogen trébol y los más aguerridos saltan hogueras. Pero este es un chico cuyo valor no se mide en la prueba del fuego sino en la lucha con los monstruos interiores... Y es esta una batalla con sangre, con heridas profundas y cadáveres decapitados sobre el suelo; aunque, al faltar la cabeza, no siempre es fácil determinar a qué contendiente pertenece el cuerpo caído.

Verano es una tragedia protagonizada por seres cotidianos y contemporáneos que viven existencias normales y un punto anodinas, que no parecen tener grandes deseos y se conforman con poco, que no dan importancia a lo que hacen ni pretenden dejar huella, que habitan en la resignación de un mundo sin horizontes de altos vuelos, y que sin embargo son profundamente desdichados e incapaces de dar un paso por sí mismos ni por los demás. Además del Chico hay una Vieja sabedora de historias y que sin duda es la abuela que lo ha criado, una Mujer Joven enganchada a las drogas y que podría ser —pero también podría no serlo— la madre a quien se le privó de su custodia en el pasado, un Amigo cuyo abuelo ha muerto esa misma tarde, un Hombre que acaso sea —o no— el padre de ese Amigo y que acude al laberinto para conocer otros cuerpos de su mismo sexo, y una Chica que no sabe cómo regresar a casa. Todos estos seres, en principio nada extraños, se tropiezan con el Chico en el parque, y al relato de cada uno de estos encuentros Julio Escalada le da un nombre luminoso y serenamente clásico: Caritas, Pietas, Ama et fac quod vis... Incluso la única escena en la que no aparece el Chico, sino solo la Vieja y la Mujer Joven, recibe un nombre similar: Fiдelitas.

Ya la *Tetralogía de los valores* se componía de cuatro obras breves ambientadas todas en un parque y tituladas de manera parecida a las escenas de *Verano: Fidelidad, Perseverancia, Curiosidad y Lucidez.* Lo que se jugaba en estas piezas era precisamente lo contrario de lo que proponían sus títulos, pues, frente al anunciado valor, el autor indagaba en su opuesto, en el respectivo contravalor. Ese mismo sistema se reproduce aquí, pero

aplicado esta vez a una única obra donde todo aquello que aparentemente es plácido, risueño, halagüeño y positivo, se transforma hasta revelar un interior inmisericorde y cruel.



Esta es, pues, una obra irónica, donde nada es lo que parece ni pide ser entendido de una única manera. Los títulos hablan de aspectos positivos que las escenas subvierten. Las relaciones que establecen los personajes comienzan siendo comunicativas, y hasta beneficiosas, antes de mostrar el lado menos sociable de sus personalidades y deteriorarse esos lazos iniciales. La misma factura del texto es apolínea, serena, elegante. El nivel del lenguaje se rebaja exclusivamente cuando es necesario, sin regodearse en la degradación lingüística ni confundir la precisión con el

insulto —al fin y al cabo, esta es una obra en la que una vieja ladrona y su nieto pueden recrearse citando a Lewis Carroll y recordando las leyendas de Ulises y el Minotauro—. No obstante, esa inmaculada distinción contrasta con el contenido que se descubre bajo la limpieza formal: todo lo que se dice es bello, culto y atractivo, pero lo que esas palabras cuentan no puede ser más desgarrador.

Las mismas referencias a la mitología nos ponen ya sobre aviso. La del Minotauro es una historia sangrienta, donde decenas de jóvenes y doncellas mueren antes de que el propio señor del laberinto perezca a manos de Teseo. En cuanto al padre de Telémaco, su relato es considerablemente prolijo en desventuras antes de recuperar su lugar junto a Penélope en Ítaca. Sin embargo, en ambos hay un poso clásico, una mediación temporal y respetuosa que permite relacionarse con el horror de manera contenida y acaso aséptica. También aquí, en *Verano*, hay un laberinto y una Ítaca, y un Chico que necesita experimentar sus propios ritos de iniciación en la aventura de la vida. Y todo cuanto haga, vea y diga este Chico, lo hará desde una ambigüedad esencial: la del enfrentamiento entre razón —la palabra, el logos— y pasión, conservación y exceso, contención y desafuero.

Pero es la de Jabberwocky la leyenda favorita del Chico y la que mejor refleja el verdadero ámbito donde se perfila esta tragedia. «Alguien mató algo... ¿o al contrario...? No sé», dirá la Vieja, y en esa pregunta está la clave del territorio donde se desarrolla *Verano*: las cosas pueden ser ellas mismas y sus contrarias, la vida tiene misterios que exigen no ser resueltos si se quiere seguir viviendo, lo que hay que hacer debe ser hecho porque de todos modos terminará haciéndose, nadie es solo víctima ni solo depredador, alguien debe morir para que alguien siga entre nosotros. Todo lo demás —las hermosas palabras, las acciones nobles, los deseos reprimidos, los amigos de absoluta confianza— es el precio que hay que pagar para mantener oculta la verdad.

La Noche de San Juan es tiempo de verdad, es el momento en que las palabras desvelan sus fisuras, y lo inconsciente, lo siniestro, lo que no tiene nombre, escapa de esas prisiones y decide expresarse por sus propios y antiguos medios. Julio Escalada ha visto lo que nadie quiere ver, ha dibujado la huella de los pasos de esa criatura y ha regresado del infierno para mostrarnos la sombra del espanto. Y nos dice: si es tan hermoso el reflejo del horror, imaginaos en el lugar de un Chico que lo ha mirado cara a cara. Ese lugar, esa mirada: *Verano*.

■ 4. RECUERDOS DEL ÁNGEL: INVIERNO

Cronos devorando a sus hijos, el canto a la belleza de Melibea —la misma que morirá arrojándose desde las alturas—, el rapto de la hija de la diosa de la agricultura que tendrá como consecuencia la instauración del ciclo de las estaciones, el muérdago benefactor de fecundidad, el tetractis pitagórico que otorga el conocimiento del mundo y de uno mismo, las mariposas que encarnan el alma de los muertos, el andrógino cisne en el que se unen los opuestos en un centro místico, la tríada superior de los coros celestiales, el trébol de la felicidad y la buena suerte, el cedro del poder y la firmeza —asociado aquí a un marido infiel—, una hilera de cipreses, el árnica que protege contra los rayos -pese a lo cual alguien morirá electrocutado—, eufobio contra los venenos y celidonia contra las disputas, el sexo de los ángeles... Animales y plantas, seres celestiales y criaturas imaginarias aparecen una y otra vez en Invierno, tiñendo la obra de referencias, introduciendo niveles de lectura, cargando de poder simbólico una trama y un lenguaje austeros, afilados hasta el extremo del peligro, abiertos por completo a la herida del desasosiego.

La tragedia que es *Invierno* acumula pistas que anuncian su destino fatal. El autor lo ha dispuesto así, pero es evidente que su intención no ha sido entorpecer al receptor con continuas llamadas en busca de sentido. Ninguno de estos elementos alza el brazo ni grita pidiendo atención: «¡Eh! ¡Estoy aquí! ¡Fíjense en mí! ¡Descodifíquenme! ¡Averigüen mi significado!». Bien al contrario, tanto el lector como el posible espectador pueden atravesar *Invierno*—y esta es una obra cuyos personajes no dejan de atravesar un parque, de Este a Oeste, de Norte a Sur, a veces siguiendo un camino acostumbrado y otras adentrándose por senderos casi olvidados— sin advertir la existencia de estos símbolos y, por consiguiente, sin echarlos de menos.

Sin embargo, si *Invierno* es una obra que se entiende de maravilla sin necesidad de reparar en estos detalles de su construcción, tampoco hay que pensar que se trate de un texto aparentemente sencillo pero en realidad dirigido a lectores cultos que se entretengan en recomponer mensajes cifrados y ocultos tras un aspecto cristalino. *Invierno* no es un juguete ingenioso destinado a paladares eruditos, ni tampoco es un artefacto desbordante de efectismos culturales. Aquí no hay diseño de ocasión, sino cultura.

Invierno es una obra culta. Lo es por su elegancia, su sobriedad. Lo es por la admirable contención de sentimientos y expresiones, por la precisión gélida e implacable con que disecciona a sus personajes para exponer sin

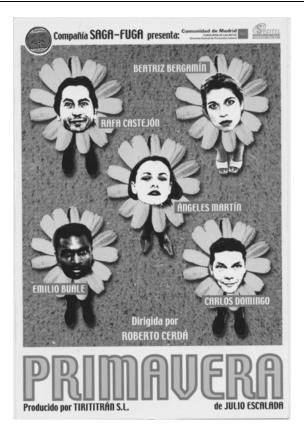
ambages la motivación y el deseo. Y es culta porque toda ella está transida de cultura, porque se sustenta en la evolución cultural de occidente, porque aprovecha el imaginario colectivo construido a lo largo de siglos de pasado y lo asimila hasta hacer que se convierta en el poso más íntimo de su ser. Hay casos en que los motivos simbólicos son, en efecto, tropezones incómodos, porque no tienen más función expresiva que aportar datos, informaciones ajenas a la lógica estética de las creaciones. En *Invierno*, por el contrario, esas referencias no piden ser explicadas ni entendidas en un primer momento, porque su misión no es otra que abrir espitas imaginarias por las que fluya la sensación del Mal.

Lo funesto recorre estas páginas. Lo maligno, sin hacerse obvio salvo en ocasiones muy contadas, no deja de estar presente en todo instante sin hacer esfuerzos por ocultarse. Desde su mismo título, la obra se desliza hacia la fatalidad, hasta un lugar situado más allá del punto en que la tragedia se consuma. *Invierno* conduce al frío total, a la desolación, al espacio de la no vida, al tiempo del no recuerdo, al escenario habitado únicamente por el olvido.

Se diría que para el autor vale más el amor que la huella del amor, más la presencia inmediata que su reflejo, como es más productivo el odio activo que la indiferencia o la abulia. Pero el amor y el odio exigen respuesta, necesitan ser alimentados por un contrario para no agotarse en un esfuerzo no recompensado. Y ese premio es precisamente la extensión, la prolongación, la fructificación que nos ayuda a mantenernos a salvo de desaparecer bajo esa costra anodina y gris que es el olvido. Hacer es trabajar por el recuerdo, no hacer es rendirse y no luchar; no hacer es hundirse.

Julio Escalada aboca a personajes de tres edades diferentes ante el dilema del amor y el recuerdo. Para unos, amar es vivir y ser amado es estar vivo. Para otros, el odio es un sustituto del amor que permite tener algo por lo que seguir viviendo. Los hay para quienes lograr algo mediante el trabajo viene a representar cierto consuelo cuando el amor no ha supuesto apenas nada. Algunos quisieran ser recordados y no saben cómo conseguirlo. Otros saben que el recuerdo solo lo aseguran los demás, y se enfrentan ante la disyuntiva de recurrir a la coacción o a la conquista. Hay quienes aman casi sin objeto, como hay también quienes nunca han sido objeto de ningún amor...

Amar, odiar, hacer... Amar y ser amado. Odiar y ser odiado. Hacer y ser respetado... Son tres maneras de garantizarse el recuerdo, la existencia cuando acabe el invierno, el despertar del letargo, la transformación del horror en mariposa, del hombre en ángel, de la nada en esencia inmortal.



En otras épocas, los autores escribían tragedias sobre personas que tentaban la suerte del destino pero que, en definitiva, querían ser más de lo que eran, tenían ambición, hambre de totalidad. Pero Julio Escalada es un autor de hoy, un grandísimo autor de hoy, y ha escrito una tragedia contemporánea. *Invierno* es obra de una época que ha olvidado el sentido del amor, de un siglo basado en la especulación y el simulacro, de un mundo aturdido por el ruido de las famas efímeras y los hechizos inmediatos. *Invierno* es una obra que habla como pocas de un tiempo que ha olvidado que lo primero para ser recordado es ser, y que lo primero para ser es serse, y serse fiel y afectivo y respetuoso y creativo y abierto y comunicativo y receptivo y auténtico con uno mismo y con los demás. Pero la nuestra es una civilización que atraviesa años de invierno, de hielo en el corazón y escarcha en el alma. Por eso hacen falta obras como *Invierno*, que nos obligan a retirar la nieve de nuestras puertas, a abrigarnos con

amor —y con cultura— para entrar en calor. Obras que nos hablan de lo que fuimos y de lo que somos, de eso en lo que nos hemos convertido y de aquello tan distinto que aún podemos ser. Porque *Invierno* es una tragedia dura, áspera, inmisericorde, deliciosamente cruel, fría hasta el desmayo, pero en la que podemos, si queremos, intuir un atisbo de esperanza, igual que sabemos que hasta al mismo invierno le llega un día su fin.

■ 5. ECHAR A PERDER: *OTOÑO*

Llegar a ser, hacerse uno mismo, rellenar el vacío, echarse a perder y perderse... Los vulgares pensamientos de oriente y occidente se escuchan con tristeza a lo largo de un viaje seguramente innecesario y a cuyo término solo aguarda la constatación del fracaso, de la soledad, del abandono.

Otoño es el cierre magnífico de las Cuatro estacionen. Es el espejo que concentra la experiencia del lector que las ha recorrido sin más obligación que la de conocer al otro, la obra del otro, para conocerse a sí mismo. Una y otra vez se nos dice en el texto que quizá lo más prudente es conocer otras realidades sin haberlas vivido, y eso es lo que hemos hecho quienes, antes de Otoño, nos hemos adentrado por ese parque que nos ha ofrecido semejante muestrario de dolores, penas, traiciones y engaños. No estábamos obligado a leer, pero lo hemos hecho por puro placer, con ese estímulo filantrópico de compadecernos de unos personajes cuya suerte es esquiva, pero también con el sentimiento egoísta de temer que en nuestra vida personal se reproduzca un estado similar de falsedad. No, no hacía falta que leyésemos Cuatro estaciones y nos sumiésemos en la amargura, pero lo hacemos con gusto porque el sufrimiento es otra manera de redención cuando viene acompañado del goce artístico. Julio Escalada nos ha llenado a sus lectores de congoja y melancolía, pero al tiempo nos ha hecho gozar como pocos -- muy pocos -- dramaturgos contemporáneos. Porque ese experto clasicista que es Escalada es, en el fondo, un romántico, y aprendió que la poesía moderna, frente a la antigua y la clásica, se caracteriza por el talante dramático, por haber ahondado en la dualidad, por comprender que no hay mayor conflicto que el interior producido por posturas y creencias enfrentadas, por aceptar que no hay más destino que aquel que nos ganamos y que, consiguientemente, de nuestro paso por la Tierra y de nuestras relaciones con el otro y con los otros depende el posible porvenir.

Los personajes de *Cuatro estaciones* apuestan por el Mal y reciben el galardón que se han buscado. El lector no tiene por qué vivirlo para así entenderlo: tal es la gloria de la catarsis, capaz de curar aquellas enfer-

medades que aún no se han manifestado o cuya amenaza de pronto se reconoce. El lector ha purificado su alma en este proceso, y acaso pueda decirse que esa es también la experiencia de la Mujer Oriental de *Otoño*.

En el Jardín del Paraíso, una mujer y un hombre se aman. Pero el amor no es suficiente para ella, no se resigna a ser objeto de deseo y de cuidado, no se conforma con quedarse dentro de sus límites, no se siente plena con aquel que la protege. Por primera y última vez en las *Cuatro cotaciones*, la mujer sale del parque y se busca a sí misma en Occidente. Una carretera, una plazoleta o *square*, una isla, un puente y un acantilado, supondrán otras tantas estaciones de su *via crucio* particular, paradas para el contacto, la confrontación y el aprendizaje. A su regreso, ella sabrá; y sabrá que ya nada podrá ser como era antes.

La Mujer Oriental llegará a entender que el mundo está hecho de paradojas y que las paradojas suelen ser tristes. La de *Otoño*, sin duda, lo es. Se nos pide no conformarnos, ser más, salir al exterior, estar en un proceso permanente de búsqueda, y eso está bien. Pero cuando las consecuencias son no consolidar, no aferrar, no asegurar vínculos con uno mismo y con los otros porque todo es variable, entonces deja de parecer tan positivo. Si te conformas eres un cobarde que se niega a la aventura, que se acomoda. Si siempre estás insatisfecho eres un inmaduro, un adolescente perpetuo que jamás se estabiliza. Mientras todo quede en un terreno individual, allá con cada cual, pero la de las Cuatro estaciones es una tragedia del amor, y por tanto del Otro. Julio Escalada parece preguntarse si tiene algún sentido querer o decir que se quiere a otro cuando se es consciente de que el final de la relación es inevitable porque siempre se tendrá la sospecha de que en otra parte habrá otro mejor o que nos interese más. Y en el amor hay algo conservador: o los vínculos se tienden para mantenerlos o el amor se perderá en la contingencia.

Se nos ha inculcado un extraño principio de placer: los deseos deben satisfacerse de inmediato, lo que se usa una vez puede ser desechado, lo nuevo es siempre apetecible. Mantener una relación parece imposible salvo que uno se traicione, sacrifique una parte personal por el otro, y nadie está dispuesto a sacrificios pues se entienden como renuncias a la personalidad, a aquello que uno es. ¿Dejar de ser uno mismo para ser en el otro? Ni hablar. ¿Echar a perder una situación estable para seguir buscando hasta el fin de los días? ¿Acaso no es otra cosa la esperanza?

Se comprende que Escalada llamase «de los valores» a su primera tetralogía: de los valores que hemos perdido o a los que conscientemente hemos renunciado. Lo hacía con ironía, porque un moderno sabe hallar el humor en el seno de lo trágico. En *Otoño* ya apenas hay concesiones a la ligereza —salvo que entendemos como tal el momento de sarcasmo que supone un filántropo capitalista—, ni a la exaltación de pasión alguna. No hay el menor toque de melodrama pues todo en ella es contención: la del que se calla para no expresar, la del que aguarda tener algo que mostrar. No hay ni una sola palabra dicha de más: el lenguaje de las *Cuatro estacionaes*, siempre tan parco, tan preciso y tan exacto, aquí se reduce aún más cuando hasta el interlocutor llega a desaparecer. A lo largo de las tres piezas anteriores, los personajes han usado el diálogo para dañarse, mentirse o justificarse, pero hay un dolor tan intenso que ninguna palabra sirve para significarlo, y eso es lo que ocurre en *Otoño*. Si en *Primavera* había quien creía encontrar el amor en brazos de un sordomudo, en *Otoño* la incomunicación, entendida no tanto como incapacidad sino como carencia de otro con quien comunicarse, da lugar a un grito prolongado, profundo y triste.

Cuatro estaciones que no conducen a ninguna parte, cuatro vínculos con el vacío, cuatro miradas a la oscuridad interior, cuatro palabras que nadie escucha, cuatro gritos que nadie aplaca. Cuatro obras importantes y un formidable autor: Julio Escalada.

■ TEXTOS DRAMÁTICOS DE JULIO ESCALADA PUBLICADOS, ESTRENADOS Y PREMIADOS

- Acércate Más. Estrenada en el Teatro Alfil en 2004.
- Reservado el derecho de admisión. Pieza breve publicada por el Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales de la RESAD.
- Te vas me dejas y me abandonas (Mutis). Publicada por la SGAE Fundación Autor y por el Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales de la RESAD. Estrenada en el Teatro Reina Victoria y Teatro Infanta Isabel en Madrid bajo la dirección de Tomás Gayo; fue grabada para el programa Estudio 1 de RTVE. Asimismo se estrenó en el teatro Arlequino de Buenos Aires y el Teatro La Gruta de Méjico DF.
- Primavera. Mención Especial del Premio Calderón de la Barca. Publicada por la Asociación de Directores de Escena (ADE) Estrenada en España bajo la dirección de Roberto Cerdá y en el Finborough Theatre de Londres, dirigida por William Gregory con el título de Springtime.
- *Verano*. Publicada por la Editorial La Avispa. Lectura dramatizada en la sede de la SGAE.

- Singladura. Becada por la Comunidad de Madrid.
- Invierno. Premio SGAE de Teatro 2003. Editada por la SGAE Fundación Autor. Lectura dramatizada en la sede de la SGAE.
- Sois la bomba. Estrenada en el Teatro Rojas de Toledo.
- En el borde. Becada por la Comunidad de Madrid y publicada por la Asociación de Autores de Teatro (ATT) con la colaboración de la Comunidad de Madrid.

Versiones de textos dramáticos estrenadas

- Una mujer sin importancia, de Oscar Wilde.
- La tía de Carlos, de Brandon Thomas.
- Infidelidad, de Chazz Palmintieri.

Versiones de textos narrativos publicadas

- El Principito, de Anotoine de Saint Exupéry. Editorial CCS (Traducción y versión).
- Alicia en el país de las maravillas, de Lewis Carroll. Editorial CCS.
- Peter Pan, de James M. Barrie. Editorial CCS.
- Cuento de Navidad, de Charles Dickens. Editorial CCS. (Coversionista).

Dramaturgias estrenadas

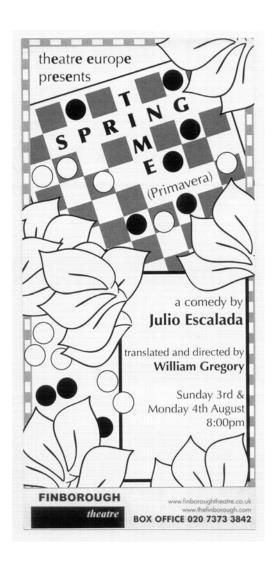
- Poesía Lírica y Dramática del Siglo de Oro; espectáculo poético musical sobre autores líricos y teatrales del Siglo de Oro español.
- Amor Con Amor Se Escribe, espectáculo sobre poetas españoles e hispanoamericanos del siglo XX.
- Ay, L'Amour! Escenas de teatro amoroso de los siglos XX y XXI.

Dirección escénica

- Codirige Pato A La Naranja, de Douglas-Home y Gilvert Sauvajon.
 Estrenada en el Teatro Real Cinema y Teatro Fígaro de Madrid.
- Codirige La Tía De Carlos, de Brandon Thomas. Estrenada en el teatro Fígaro de Madrid.
- Codirige *Una Mujer Sin Importancia*, de Oscar Wilde. Estrenada en el teatro Juan Bravo de Segovia.
- Infidelidad, de Chazz Palmintieri, versión y dirección escénica realizada para uno de los talleres de cuarto curso de la RESAD en 2006.

Producción

- Coproduce *Una Mujer Sin Importancia* de Oscar Wilde.
- Coproduce Sois la bomba.





OTOÑO (Cuatro Estaciones)

de Julio Escalada



A Isabel Sánchez Roдajo, mi primera amiga.

Dramatis Personae

LA MUJER ORIENTAL EL HOMBRE ORIENTAL EL CICLISTA EL SEÑOR ELEGANTE EL JOVEN UNA VOZ LA ANCIANA

Ι

ORIENTE

(Jardín del Paraíso. El hombre oriental rastrilla un mar de grava salpicado de rocas de diferentes formas y tamaños. Un pequeño puente cruza un arroyo. Un estanque sobre el que se alza un pabellón de té coronado de glicinias. El fluir del agua por el arroyo emite un sonido constante y monótono. El rojo intenso de los arces anuncia el otoño; sus ramas quiebran el sol de la tarde. La mujer oriental se aproxima por un camino de madera con cortos pero rápidos pasos portando una sombrilla de madera y papel.)

LA MUJER ORIENTAL.- Pensé que no llegaría nunca.

EL HOMBRE ORIENTAL. – «Mariposa de otoño / que me ha dejado solo / entre los montes.»

(La mujer cierra su sombrilla.)

LA MUJER ORIENTAL. – Esta noche he soñado contigo. Toda la noche he soñado contigo.

EL HOMBRE ORIENTAL.- ¿Fue bonito?

LA MUJER ORIENTAL.- ¿Qué?

EL HOMBRE ORIENTAL. – El sueño. ¿Fue bonito soñar conmigo?

LA MUJER ORIENTAL. – No. (*Silencio.*) Fue un sueño espantoso. (*Silencio.*) Estábamos en el parque. Quisiste jugar a que yo me escondía y tú me encontrabas.

EL HOMBRE ORIENTAL. – Un juego de niños... y de enamorados.

LA MUJER ORIENTAL. – Cerrabas los ojos y contabas hasta veinte. Cuando los abrías no dudabas, te dirigías exactamente hacia dónde yo me ocultaba.

EL HOMBRE ORIENTAL. – Percibiría tu aroma.

LA MUJER ORIENTAL. – La segunda vez contaste hasta treinta para que pudiese hallar un lugar más escondido...

EL HOMBRE ORIENTAL. – Pero te encontré nuevamente...

LA MUJER ORIENTAL. – Duplicamos la cifra.

EL HOMBRE ORIENTAL.- Cuarenta.

LA MUJER ORIENTAL.- No. Sesenta.

EL HOMBRE ORIENTAL.- Y te encontré.

LA MUJER ORIENTAL. – Fuimos multiplicando la cifra...

EL HOMBRE ORIENTAL.- Y siempre te encontraba.

LA MUJER ORIENTAL. – Fui al extremo sur del parque... me escondí tras un árbol de pan.

EL HOMBRE ORIENTAL. – Y al poco tiempo te sorprendí y te agarré por la cintura.

LA MUJER ORIENTAL. – Después me cobijé bajo las matas de la seda, las que bordean el extremo este y segundos después...

EL HOMBRE ORIENTAL. – Sentiste sobre ti la sombra que todo lo sabe.

LA MUJER ORIENTAL.- Hacia el norte, en el bosque de árboles de la lluvia...

EL HOMBRE ORIENTAL. – Te encontré agazapada en la base de un tronco...

LA MUJER ORIENTAL.— Y comencé a llorar y mis lágrimas se confundían con las gotas que caían de sus ramas.

EL HOMBRE ORIENTAL. - ¿Por qué?

LA MUJER ORIENTAL. – Porque entendí que solo podría escapar si me dirigía hacia occidente, pero no me atrevía...

EL HOMBRE ORIENTAL. – ¿Tú querías escapar de mí?

LA MUJER ORIENTAL. – En el sueño sí.

EL HOMBRE ORIENTAL. – ¿Tú quieres huir de mi lado?

LA MUJER ORIENTAL. – (Silencio.) No.

EL HOMBRE ORIENTAL.- ¿Por qué?

LA MUJER ORIENTAL.- Porque me quieres como nadie jamás me ha querido.

(El viento silba entre los juncos de bambúes, los arces pierden un buen número de hojas.)

OI)APATAA)

EL HOMBRE ORIENTAL.— Es tarde. Los días son cada vez más cortos; los días son cada día más desapacibles. Mañana intenta llegar antes, los enamorados disfrutan en compañía.

Π

ORIENTE

(Jardín del Paraíso. El hombre oriental rastrilla el mar de grava, el viento sopla con fuerza. Las ramas de los arces pierden rápidamente las hojas. Algunas caen al arroyo y son arrastradas velozmente por la corriente. La mujer oriental avanza por el camino de madera a pasos rápidos y cortos. Permanece en pie a escasos metros del hombre oriental.)

LA MUJER ORIENTAL. – Pensé que no llegarías nunca.

EL HOMBRE ORIENTAL. – «Nada dice / en el canto de la cigarra / que su fin está cerca.»

(La mujer oriental cierra su sombrilla.)

LA MUJER ORIENTAL. – Esta noche he soñado contigo. Toda la noche he estado soñando contigo.

EL HOMBRE ORIENTAL. - ¿Fue un bonito sueño?

LA MUJER ORIENTAL. – Fue una pesadilla.

EL HOMBRE ORIENTAL. – ¿Me ocurría algo malo?

LA MUJER ORIENTAL.— Montaba en la barca del estanque. Me acercaba a sus orillas y en cada una de ellas, como un espíritu, estabas tú esperándome y riendo.

EL HOMBRE ORIENTAL. – Porque lo que más deseo en el mundo es verte, te espero alegre en cada embarcadero.

LA MUJER ORIENTAL. – (*Señala la lejanía*.) Me encerraste en el pabellón de té...

EL HOMBRE ORIENTAL. – Hay lugares donde los enamorados dicen estar esposados.

LA MUJER ORIENTAL.- Yo no quiero estar presa.

EL HOMBRE ORIENTAL. – Esposado no es estar preso. Estar esposado es un acto voluntario.

LA MUJER ORIENTAL.- Yo lo que quiero es... llegar a ser.

EL HOMBRE ORIENTAL.— (El hombre deja de rastrillar.) Llegar a ser... ¿Sabes qué significa llegar a ser?

(La mujer oriental no responde. El hombre recoge unas cuantas hojas caídas de las ramas de los arces y se las muestra.)

EL HOMBRE ORIENTAL.- Observa que hermoso color.

LA MUJER ORIENTAL.- ¡Cómo me gustaría cruzar el puente!

EL HOMBRE ORIENTAL.- Los sueños nos ayudan a liberar los deseos.

LA MUJER ORIENTAL.- Quizá yendo hacia aquella parte del mundo...

EL HOBBRE ORIENTAL. – Los sueños existen para poder realizar imposibles.

LA MUJER ORIENTAL. – Quizá traspasando aquel horizonte...

EL HOMBRE ORIENTAL. - ¿Quizá traspasando aquel horizonte...?

LA MUJER ORIENTAL.- Llegue a ser.

EL HOMBRE ORIENTAL. – Está prohibido.

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Llegar a ser?

EL HOMBRE ORIENTAL. – Desde hace milenios.

LA MUJER ORIENTAL. – Es arbitrario.

EL HOMBRE ORIENTAL.— Las desgracias suceden porque el ser humano se empeña en moverse. La gente parece no querer permanecer en su lugar; serena en su lugar. Las personas se pierden precisamente por eso.

LA MUJER ORIENTAL.— En el mundo existen caminos para no perderse. ¿Cuál es mi lugar? ¿Quién le da derecho a nadie a impedir atravesar ese puente?

EL HOMBRE ORIENTAL. – La tradición. La tradición es sabia. Si alguien atraviesa el puente deja de existir.

LA MUJER ORIENTAL. – Nadie deja de existir mientras haya otro que lo recuerde.

(Una bandada de pájaros se posa sobre un pino cuyas ramas están talladas en forma de nubes.)

OI) APPLICATED)

EL HOMBRE ORIENTAL.— Contempla este jardín. Quince rocas. Las hice traer una a una de diferentes lugares; son las montañas donde habitan los dioses. Mira hacia el suelo, ves la arena; la hice traer desde la playa; la rastrillo todos los días para ti. Trazo diariamente diferentes dibujos, así conoces sin peligrar los caprichos del mar.

Ahora escucha el sonido del viento a través de las ramas de bambú, no son más que los lamentos de todos los hombres. Cuando lo planté quise que no sufrieras viendo sufrimientos ajenos. ¿Sientes cómo discurre la vida por el agua? ¿Cómo el agua pelea contra las rocas que encuentra a su paso para finalmente descansar en el lecho del lago? Silencio. Escucha. Silencio. Contempla. Silencio. Siente. Silencio. (Silencio.) Se pueden conocer otras realidades sin haberlas vivido. Es incluso lo más prudente.

(El silencio es roto por los trinos de una bandada de pájaros que se posan sobre las ramas de los árboles.)

Vayámonos de aquí, este viento hace enloquecer hasta a los pájaros.

(La bandada de pájaros emprende el vuelo.)

III

ORIENTE

(Jardín del Paraíso. El hombre oriental rastrilla la grava. El agua discurre lentamente por el arroyo. Las ramas de los arces, casi limpias de hojas, se recortan en la luz del ocaso. Llega la mujer oriental, viste un kimono estampado de mariposas; ase una pequeña maleta. El hombre y la mujer permanecen largo tiempo en silencio.)

EL HOMBRE ORIENTAL.— «Sopla el poniente / y al oriente se apilan / las hojas secas.»

(La mujer cierra la sombrilla.)

EL HOMBRE ORIENTAL. – Esta noche he soñado contigo.

LA MUJER ORIENTAL.- ¿Ha sido un sueño bonito?

EL HOMBRE ORIENTAL.— No. Fue una horrible pesadilla. Soñé que decidías atravesar el puente y te alejabas por un largo sendero hasta que no eras más que un punto en el horizonte. (Silencio) ¿Cuánto amor puede contener el universo?

LA MUJER ORIENTAL. – El que tú me das...

EL HOMBRE ORIENTAL.- Y te seguiré dando. Si me voy yo, te vas tú; si tú te vas, yo muero.

LA MUJER ORIENTAL.- Yo me iré pero tú no morirás.

(Él lleva sus manos al rostro.)

LA MUJER ORIENTAL.- No llores.

EL HOMBRE ORIENTAL. – No me dejes.

LA MUJER ORIENTAL.- Yo no te dejo. Yo me voy.

EL HOMBRE ORIENTAL.- ¿Por qué?

LA MUJER ORIENTAL.- Porque quiero llegar a ser.

EL HOMBRE ORIENTAL. – ¿Ya has sabido lo que significa llegar a ser?

(La mujer no contesta. El arroyo arrastra linternas de papel de arroz iluminadas por débiles llamas en su interior.)

EL HOMBRE ORIENTAL. – Si me voy yo, te vas tú; si tú te vas, yo, muero.

LA MUJER ORIENTAL.- ¡Basta!

EL HOMBRE ORIENTAL. – ¿Qué significa llegar a ser?

LA MUJER ORIENTAL. – Quizá cuando regrese...

EL HOMBRE ORIENTAL. – ¿Qué es llegar a ser?

(La mujer oriental no contesta.)

EL HOMBRE ORIENTAL. - ¿Qué te he enseñado todos estos años?

LA MUJER ORIENTAL. – Todo lo que sé.

EL HOMBRE ORIENTAL. - ¿Qué te he ido dando diariamente?

LA MUJER ORIENTAL.- Todo lo que tenías.

EL HOMBRE ORIENTAL. – ¿Quién te acompañaba en la noche? ¿Quién te calmaba el llanto? ¿Quién te hacía reír cuando...?

LA MUJER ORIENTAL. – Tú. Tú. Tú.

EL HOMBRE ORIENTAL. – Si no hubiese sido por mí ¿dónde te encontrarías?

LA MUJER ORIENTAL. – Si no hubiese sido por ti quizá no existiría tal como soy.

EL HOMBRE ORIENTAL. – ¿Has conocido a otro hombre?

LA MUJER ORIENTAL. – Si te miento lo sabrías porque entre nosotros no cabe la mentira.

EL HOMBRE ORIENTAL. – ¿Por qué te vas entonces?

LA MUJER ORIENTAL.— Se encuentra lo que se busca. Se pierde aquello de lo que uno se despreocupa. Yo quiero buscar y encontrar lo que quiero. Quiero... llegar a ser.

EL HOMBRE ORIENTAL. – (Alza la voz.) ¿Qué es lo que quieres llegar a ser?

(Silencio.)

LA MUJER ORIENTAL. – «Va persiguiendo / pétalos de cerezos / la tempestad.»

(El hombre oriental ase el mango del rastrillo y lo eleva para golpearla, ella inesperadamente lo detiene con un golpe de sombrilla. El hombre arroja el rastrillo sobre el mar de arena y se lleva las manos al rostro. El viento sopla con más fuerza.)

EL HOMBRE ORIENTAL.— Perdona, perdóname... (Silencio) Anoche soñé que vestiste tu mejor kimono para atravesar el puente e irte hacia el occidente. Soñé que no pude hacer nada para impedirlo. Soñé que mi miedo devoraba mi cordura e intenté golpearte y que tú me detuviste. Entonces lloré por haber perdido la conducta en la que me había educado. Soñé que yo observaba cómo te alejabas. Soñé que finalmente eras un simple punto en el horizonte. Y supe que no volvería a verte más porque una vez que se ha iniciado una acción no cabe marcha atrás.

(Quedan en silencio. Ella lo observa unos instantes para después dirigirse al puente con pasitos cortos y rápidos. En el centro del arco del puente una ventolina la acaricia suavemente la espalda para ayudar a atravesarlo. Él queda en mitad del mar de arena. Las linternas de papel de arroz navegan por el arroyo.)

IV

UNA CARRETERA EN MITAD DE LA ESTEPA

(Una carretera atraviesa un paisaje sin límites. Las hileras de viñedos recién cortados alcanzan un infinito roto por encinas y por una fortaleza alzada sobre una desgastada colina. Las perdices corren sobre la tierra rojiza. El sol cae. La mujer oriental camina hacia poniente con pequeños pero cansados pasos.)

LA MUJER ORIENTAL.— (Susurra.) «Este camino / ya nadie lo recorre. / Salvo el crepúsculo. Este camino / ya nadie lo recorre. / Salvo el crepúsculo. Este camino / ya nadie lo recorre. / Salvo el crepúsculo. Este camino / ya nadie lo recorre. / Salvo el crepúsculo...»

(Tras ella aparece un ciclista. Conduce su bicicleta a pie; la sujeta por el manillar. Supera a la mujer mirando al suelo.)

LA MUJER ORIENTAL. – «Este camino / ya nadie lo recorre. / Salvo el crepúsculo. (Al paso del ciclista) Perdón. Discúlpeme. Perdón. Espere...»

(El ciclista continúa su andadura pensativo. La mujer acelera sus pasos, le alcanza y se coloca delante de él.)

LA MUJER ORIENTAL. – Perdone. (*Le saluda con una inclinación de cabeza*.) Disculpe.

(El ciclista se paraliza al verla.)

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Por aquí se llega a occidente?

EL CICLISTA. - ¿...? ¿Cómo?

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Este camino me conduce a occidente?

EL CICLISTA. – ¿Occidente? ¿...? ¿Qué occidente?

LA MUJER ORIENTAL.- Occidente.

(El ciclista no responde. El ciclista continúa su andadura.)

LA MUJER ORIENTAL. – (Camina a su lado) Por favor... Quiero ir a occidente y no sé si me he perdido.

EL CICLISTA. - ¿Qué occidente?

LA MUJER ORIENTAL. -... Occidente.

EL CICLISTA. – Ningún pueblo se llama Occidente en este área, al menos que yo sepa.

LA MUJER ORIENTAL. - ... Occidente. Occidente de los mapas.

EL CICLISTA. – ¿El de los mapas?

LA MUJER ORIENTAL. – Occidente, de los atlas.

EL CICLISTA. – ¿De los atlas?

(El ciclista se detiene. La mira de hito en hito.)

EL CICLISTA. - ¿Hay fiestas cerca de aquí?

(La mujer se encoge de hombros.)

LA MUJER ORIENTAL. – En oriente yo también suelo montar en bicicleta.

(El ciclista retoma la marcha.)

LA MUJER ORIENTAL.— (*Le acompaña*.) Recorro el Jardín del Paraíso por el sendero reservado para bicicletas. Debería haberla traído conmigo. Me hubiese sido útil. (*Silencio. Continúan andando. Ella contempla el paisaje*.) ¿Este paisaje es un inmenso jardín seco? ¿Dónde termina este jardín? ¿Allá? ¿En aquella montaña? ¿Es la casa del señor del jardín? ¿Qué lengua se habla en occidente? ¿Qué comen en occidente? ¿Qué se bebe? ¿Hace frío en occidente? ¿Cómo se viste? No quisiera dar una mala impresión al llegar.

EL CICLISTA.- (Se detiene.) ¿Me estás tomando el pelo?

LA MUJER ORIENTAL. – Solo quiero saber, y tú no quieres decírmelo. ¿Queda lejos occidente?

EL CICLISTA .. - ¿Quién te envía?

LA MUJER ORIENTAL.— Nadie. Yo misma me envío. He decidido partir, pero no sé si he llegado. Fui arrastrada por una corriente de aire, pero el aire es caprichoso y se detiene donde le place. ¿He llegado a occidente?

(El ciclista permanece largo tiempo observándola en silencio. Se compadece y le acaricia la cara.)

LA MUJER ORIENTAL. - ¿He llegado a occidente?

EL CICLISTA. – Acabas de llegar; mira... (*Traza una simulada línea en el suelo con la punta de su zapatilla de montar*.) Aquí es donde empieza.

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Cómo lo sabes?

EL CICLISTA. – Porque siempre reconocemos donde vivimos.

LA MUJER ORIENTAL.- ¿Se es feliz en occidente? Yo he venido para intentar llegar a ser.

EL CICLISTA. – ¿Llegar a ser?

LA MUJER ORIENTAL. – Llegar a ser.

EL CICLISTA.- Yo acabo de dejar de intentarlo.

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Tú no eres ciclista?

(Silencio.)

LA MUJER ORIENTAL. – ¿No eres tú ciclista?

EL CICLISTA. – He renunciado a continuar fingiendo.

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Fingir significa ser ciclista?

EL CICLISTA. – He renunciado a fingir que soy ciclista.

LA MUJER ORIENTAL. – Pero tú no finges. Tienes una bicicleta. Tú eres ciclista.

(El ciclista calla.)

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Eres tú ciclista?

EL CICLISTA. – No lo soy, lo finjo. Finjo que no tengo miedo.

LA MUJER ORIENTAL.- Que no tienes miedo. ¿A qué tienes miedo?

EL CICLISTA. – A montar en bicicleta.

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Tienes miedo a tu bicicleta?

EL CICLISTA. – Tengo miedo a cualquier bicicleta. ¿No es vergonzoso? Un ciclista con miedo a montar.

LA MUJER ORIENTAL. – Te compadezco. Tener miedo a uno mismo es terrible.

EL CICLISTA. – ¿Verdad que es vergonzoso?

LA MUJER ORIENTAL.— Yo no he dicho que sea vergonzoso. He dicho que es terrible. El temor no es vergonzoso. El temor nos hace renunciar a las cosas. Eso es lo terrible del temor: Tener que renunciar a lo que más nos gusta.

EL CICLISTA.- Tengo que renunciar a lo que más amo...

LA MUJER ORIENTAL.- Lo que más amas...

EL CICLISTA.— Pedalear es lo que más amo. Antes de caminar ya pedaleaba. Antes de aprender a hablar, aunque las bicicletas fuesen más altas que yo, montaba en ellas; ganaba etapas, ganaba carreras. Un día...

LA MUJER ORIENTAL.- Un día...

EL CICLISTA.— Supe cuánto me gustaban. Supe lo importante que eran las bicicletas en mi vida. Supe que con ellas podría ser alguien... Y fue entonces...

LA MUJER ORIENTAL.- ¿Entonces?

EL CICLISTA. – Cuando imaginé... Es vergonzoso.

la MUJER oriental. -¿Imaginar? ¿Vergonzoso? No entiendo...

EL CICLISTA. – No me dejé...

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Llegar a ser?

EL CICLISTA.— ¿...? Quizá... puede que sea eso. Imaginé... Empecé a imaginar que pedaleaba hacia atrás...

LA MUJER ORIENTAL. – Es imposible pedalear hacia atrás en una bicicleta.

EL CICLISTA. – Cierto. Cuando comprobé que era imposible entonces imaginé que me caía.

LA MUJER ORIENTAL.- Todo el mundo se cae de las bicicletas.

EL CICLISTA.- Imaginé que me caería en el momento de traspasar la meta

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Y te caíste?

EL CICLISTA.- No.

LA MUJER ORIENTAL.- ¿Ganaste?

EL CICLISTA. - Sí. Pero también ganó el miedo.

LA MUJER ORIENTAL.- ¡Qué extraño!

EL CICLISTA. – Este miedo no se vence venciéndolo. Es un miedo muy valiente. ¿No es vergonzoso?

LA MUJER ORIENTAL. – No lo es. La imaginación es terriblemente poderosa.

EL CICLISTA. – Ese día imaginé que me caería delante de todo el mundo que había acudido para aclamarme.

la MUJER oriental. - ¿Y te caíste?

EL CICLISTA.- No.

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Y venciste?

EL CICLISTA. – Sí. Pero con mucho esfuerzo.

LA MUJER ORIENTAL.- ¿Y te aclamaron?

EL CICLISTA.— Sí. Pero sentí mucha lástima por mí. Desde entonces tuve que emplear la mitad de mi esfuerzo en llegar el primero a meta mientras la otra mitad intentaba no caer. No merece la pena. He desistido. Llevo años con esta doble batalla. Es agotador. He sido derrotado. Hoy lo he decidido.

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Qué has decidido?

EL CICLISTA. – Perder.

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Quién ha perdido?

EL CICLISTA.- Yo.

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Quién ha ganado?

EL CICLISTA. – El miedo.

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Tu miedo?

(El ciclista no contesta.)

LA MUJER ORIENTAL. – Es agotador, pero no vergonzoso.

EL CICLISTA.— Hoy en mitad de la carrera, me derroté y tomé esta carretera para dejarme vencer. Ya no tengo fuerzas para ganar etapas y ganarme a mí.

LA MUJER ORIENTAL. – Ganarte a ti y ganar etapas ¿no es la misma cosa?

EL CICLISTA. - (Silencio.) No estoy seguro. Toma. Te regalo mi bicicleta.

LA MUJER ORIENTAL. – Te lo agradezco. Pero no sabría conducir bicicletas ajenas.

EL CICLISTA. – Te entiendo. (Silencio.)

LA MUJER ORIENTAL. – Podrías... Podrías regresar sobre tus pasos y continuar la carrera; podrías llegar el último a la meta, y cuando estés

OI) APPARTAR)

a punto de perderla... podrías dejarte caer. Podrías... Mañana, en una nueva etapa, podrías intentar llegar el primero, y si así sucede, podrías dejarte caer de nuevo pero antes de ganarla. Llévate la contraria. Déjate vencer definitivamente a ti por ti mismo. Al fin y al cabo la victoria siempre será tuya: tanto si vence tu miedo como si no. Podrías dejarte hacer esto, aunque solo sea por jugar.

(El ciclista se detiene algo confundido. La deja avanzar sola a pasitos cortos, cansados pero ilusionados por haber llegado a occidente. Lleva la maleta en la mano. Una brisa bonacible la empuja hacia delante. El ciclista monta en su bicicleta y parte con los ojos muy abiertos en sentido opuesto.)

V

EN UN SQUARE

(Un square arbolado. Farolas de luces mortecinas. Anochece. Un señor elegante con maletín y paraguas habla con la mujer oriental. Ambos están sentados en un banco bajo un gran olmo.)

EL SEÑOR ELEGANTE.- ... y los panaderos con sus manos enharinadas, aparecieron; y los cerveceros y los bodegueros de pómulos y narices rojas; los aserradores alzando sus muñones al aire junto con los carpinteros que, amenazantes, sujetaban grandes estacas, avanzaban. Fruteras de mandiles blancos y carniceras de mandiles rojos; ferroviarios y mineros de pieles hollinadas; los hijos de las empleadas de las fábricas textiles llevando su armamento de juguetes rotos. Actrices de cine porno, funambulistas, alcohólicos. Los emigrantes documentados de pieles cetrinas; los emigrantes indocumentados con sus ojos de miedo, salían de sus escondites. Y avanzaban, y avanzaban, y avanzaban. En silencio pero firmes, formando un único bloque, avanzaban. Albañiles y poceros; conductores y chóferes con sus oídos llenos de conversaciones estúpidas, de órdenes caprichosas. Más tarde llegaron los linotipistas con ojos de sueño crónico; y los barrenderos de uniforme naranja; y los jardineros con la tierra entre las uñas; y las viudas de los albañiles con los retratos de sus maridos sobre el pecho; codo con codo prostitutas y misioneras; los campesinos, portaban azadones; las madres de desaparecidos, con pañoletas blancas que enmarcaban sus caras cansadas por la espera; tenderos, curtidores, oficinistas, empleados y costureras, pensionistas y enfermos, pobres

de pedir, tullidos, ciegos, excluidos; y más y más; y más y más; y más y más y más y más y más y más, fueron saliendo de casas, de tiendas, de fábricas, de talleres, de oficinas, de túneles y de las alcantarillas... para tomar la calle. Todos formaban un todo. En el frente les esperaban los estudiantes de las cinco universidades de la capital enarbolando banderas y becas. Y al frente de todos ellos...

LA MUJER ORIENTAL.- Tú.

EL SEÑOR ELEGANTE.— Yo, con mi jersey de cuello vuelto y mi gorra de lana. Yo, subido a un coche atravesado en la calle a modo de barrera. Yo, con mi libro verde que sacudía rítmicamente cortando el aire; yo, que los animaba con la fuerza de mi silencio, la ira en mis ojos, mi mandíbula apretada, y el golpear del libro en el aire; controlando sus pasos como un director controla una orquesta. Mi «yo» de veinte años...

LA MUJER ORIENTAL.- ¿Tu «yo»?

EL SEÑOR ELEGANTE.— Yo, que a mis veinte años me mantenía como estatua imbatible dirigiendo cientos, miles, millones de personas, con la sola fuerza de mi mandíbula, de mis ojos, de mi libro verde, de mis ideas, de la verdad. Y entonces...

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Entonces...?

EL SEÑOR ELEGANTE.— Entonces... cuando finalmente llegaron todos, se hizo el silencio. El más absoluto de los silencios. Me volví lento, pausado, sereno hacia el lado opuesto donde se encontraban los catedráticos tocados con sus birretes, los jueces con sus pelucas, los ministros con sus carteras, los banqueros con sus cabellos engominados, los altos cargos de la jefatura con sus sombreros de ala corta, los proxenetas con repletas billeteras, y los doctores en medicina con sus impolutas blancas batas...

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Doctores en medicina?

EL SEÑOR ELLEGANTE.- ... Y demás mandatarios. Y enfrente...

LA MUJER ORIENTAL. – Tú.

EL SEÑOR ELEGANTE.- Enfrente, subido al coche: Yo.

LA MUJER ORIENTAL. – Con tu jersey de cuello vuelto, tu gorra de lana, tus veinte años, tu mandíbula apretada y tu libro verde que golpeaba el viento.

EL SEÑOR ELEGANTE.— Yo, que en lo único que pensaba era en dar la vuelta a todo para crear un orden nuevo.

(Un trueno.)

EL SEÑOR ELEGANTE. – Alcé mi libro verde para emitir una señal inequívoca, entonces la masa humana empezó a avanzar rítmicamente, primero...

LA MUJER ORIENTAL. – Despacio...

EL SEÑOR ELEGANTE.— Despacio. Pero a medida que yo sacudía el libro más y más, los pasos de todos los descamisados del mundo avanzaban a ritmo de mi puño: Más deprisa, más aprisa, más aprisa... y en silencio... en silencio, aprisa, en silencio, aprisa... hasta que yo, yo...

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Tú?

EL SEÑOR ELEGANTE.— Yo, con un grave y prolongado grito desanudé toda su furia. Desaté toda su ira. Abrí la caja de las injusticias que salieron dispuestas a pisotear pelucas, romper cetros, rasgar túnicas, vaciar carteras, quemar edificios, y poner fin a los viejos iconos...

LA MUJER ORIENTAL. – Tú.

EL SEÑOR ELEGANTE. – Yo. Yo. Yo. Yo. Yo. Y fue entonces cuando en medio de la confusión se oyó el disparo.

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Un disparo?

EL SEÑOR ELEGANTE.— El disparo. La masa de desarrapados silenció y siguió con su mirada el recorrido de una bala que, saliendo del cañón de una pistola, se dirigía contra mi pecho para atravesarlo. (*Lleva la mano de ella a su pecho*.) Fue el precio a pagar por mi osadía. Siempre cae alguien para que el resto de la humanidad se salve. Ese día fui yo. Mi caída sacó de ellos toda la ira contenida desde generaciones. Y así vencimos. Y el espíritu de esperanza se instaló definitivamente en esta tierra... Todo había merecido la pena.

LA MUJER ORIENTAL.— ¡Esto es lo más parecido a llegar a ser! EL SEÑOR ELEGANTE.— Déjame enseñarte algo.

(La conduce hacia el centro del square donde hay un pequeño monolito. Señala con la punta del paraguas.)

EL SEÑOR ELEGANTE.- Lee.

LA MUJER ORIENTAL.— (*Leyendo*.) A la revolución que cambió la vida de este pueblo y a su máximo héroe... ¿tú?

EL SEÑOR ELEGANTE.- Yo.

(Silencio.)

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Y ahora?

EL SEÑOR ELEGANTE. – Ahora me he hecho mayor. Ahora hago cosas calmadas; los objetivos cambian.

LA MUJER ORIENTAL.- ¿No echas de menos liderar revoluciones?

EL SEÑOR ELEGANTE. – Ahora sigo ayudando a la gente, pero de forma distinta.

LA MUJER ORIENTAL.- Eres un buen hombre.

EL SEÑOR ELEGANTE. – Yo simplemente soy yo ¿Pero tú? ¿Quién eres tú? ¿Qué haces aquí?

LA MUJER ORIENTAL. – Llegó el otoño, decidí mudar; el otoño es tiempo de mudas, dicen. Yo siento que esta es mi última oportunidad para...

EL SEÑOR ELEGANTE.- ¿Para?

LA MUJER ORIENTAL. – Para llegar a ser.

EL SEÑOR ELEGANTE.- ¿Para qué?

LA MUJER ORIENTAL.- Llegar a ser

EL SEÑOR ELEGANTE. – ¿Qué quieres llegar a ser?

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Por qué nadie lo entiende...?

EL SEÑOR ELEGANTE. – Quizá no sepas explicarlo.

A MUJER ORIENTAL.- Quizá me dé miedo.

EL SEÑOR ELEGANTE. – Yo nunca he tenido miedo. Yo siempre he sabido lo que buscaba y lo he ido encontrando.

LA MUJER ORIENTAL.— ¿Qué has ido buscando? ¿Qué has encontrado? Dímelo, por favor. Yo no sé nada y tú tienes la experiencia del héroe.

EL SEÑOR ELEGANTE. – Deseé hacer la revolución y lo conseguí. Ahora, en la edad adulta, decidí seguir ayudando a la gente y lo logro todos los días.

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Cómo ayudas a la gente? ¡Ayúdame a mí!

EL SEÑOR ELEGANTE. – Siendo filántropo.

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Filántropo? ¿En qué consiste ser filántropo?

EL SEÑOR ELEGANTE. – Observa este maletín. ¿Sabes lo que contiene?

(La mujer se encoge de hombros.)

EL SEÑOR ELEGANTE. – Dinero. Miles de billetes de mil. Conseguir billetes de mil es fascinante.

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Cómo los consigues?

EL SEÑOR ELEGANTE.- Ayudando a la gente.

LA MUJER ORIENTAL.— ¿Ayudando a la gente se consiguen billetes de mil?

EL SEÑOR ELEGANTE. – Efectivamente. Pero hay que saber calcular y tener nociones de psicología para saber ponderar.

LA MUJER ORIENTAL.– λ Ponderar el qué?

EL SEÑOR ELEGANTE.- El grado de necesidad.

LA MUJER ORIENTAL. – No lo entiendo.

EL SEÑOR ELEGANTE.—Veamos: Imagina que tú necesitas dinero para comprarte otro kimono, tú vienes a mí y yo te doy, digamos... dos mil. Imagínate que necesitases dinero para operarte del corazón, tú vienes a mí y yo te doy... cien mil.

LA MUJER ORIENTAL. – No sabía que dando dinero también se podía ganar. Yo no sé nada.

EL SEÑOR ELEGANTE. – Siempre y cuando establezcas ciertos acuerdos estrictos.

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Acuerdos estrictos?

EL SEÑOR ELEGANTE.— Si yo te dejo dos mil para el kimono, tú te comprometes a devolvérmelo al mes siguiente multiplicando la cantidad prestada por diez. Sin embargo para una operación de corazón es diferente. Puesto que soy un filántropo, y sé que el corazón es más importante que un kimono, entonces te dejaría cien mil y además te permitiría que me lo devolvieras dentro de un año, multiplicado por cincuenta.

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Eso es filantropía?

EL SEÑOR ELEGANTE. – Así es. Siendo filántropo ayudo a la gente y gano billetes de mil, ya te lo he dicho.

LA MUJER ORIENTAL.— ¿Y si en un año no lograse juntar todo ese dinero? EL SEÑOR ELEGANTE.— Entonces, porque confío en la humanidad, te daría un año más de plazo y multiplicaría la cifra por cien.

LA MUJER ORIENTAL. – Eres verdaderamente generoso.

EL SEÑOR ELEGANTE.— Siempre conseguí lo que me propuse. Cuando me decidí a ser filántropo hice todo lo posible por ser el más filántropo de todos.

LA MUJER ORIENTAL. – Además, eres realmente inteligente. Yo ni siquiera me he hecho a mí misma, y el tiempo pasa...

EL SEÑOR ELEGANTE. – Me ofrezco a ayudarte. Para hacerte a ti misma podría llegar a dejarte ciento cincuenta mil. Lo multiplicas por tres-

cientos y me lo devuelves dentro de... tres años. Hacerse a uno mismo es un gran trabajo que conlleva ciertos riesgos. Hay gente que nunca lo ha logrado.

LA MUJER ORIENTAL. – Quisiera pensarlo antes. No sé todavía si hacerse a uno mismo significa llegar a ser.

EL SEÑOR ELEGANTE. – Piénsalo. Dices bien. Las grandes decisiones hay que dormirlas antes de emprenderlas. Mientras te puedo dar un libro de autoayuda, te lo cambiaría por el kimono.

(Ella se levanta.)

EL SEÑOR ELEGANTE.- ¿Te vas ya?

LA MUJER ORIENTAL. – Sí. Llevo varios días viajando y estoy algo cansada.

(Comienza a llover.)

EL SEÑOR ELEGANTE.— ¿Quieres que te deje mi paraguas para protegerte? Mañana solo tendrías que devolverme dos. Somos amigos.

LA MUJER ORIENTAL. – Prefiero viajar desprotegida.

EL SEÑOR ELEGANTE. – ¿Me dejas que te haga una fotografía? Quiero presumir de amante oriental.

(La mujer oriental ase la maleta.)

LA MUJER ORIENTAL. – Tú y yo no somos amantes. EL SEÑOR ELEGANTE. – Pero nadie lo sabe.

(El hombre saca una pequeña cámara del bolsillo de su gabán.)

LA MUJER ORIENTAL.— Un momento. Quisiera poner en práctica lo que he aprendido contigo. Me harás la foto solo si yo antes te hago a ti dos.

EL SEÑOR ELEGANTE. – Yo quizá valga el doble que tú.

LA MUJER ORIENTAL. – Pero en occidente yo soy más exótica.

EL SEÑOR ELEGANTE. – Veo que efectivamente has aprendido. (*Le entre-ga la cámara*.) ¿Qué te parezco así?

OI)APATAA)

(Adopta una pose. La mujer oriental le fotografía, el flash ilumina el square.)

LA MUJER ORIENTAL. – Ahora sonríe como si fueses muy feliz.

(El señor elegante sonríe apoyado en su paraguas.)

EL SEÑOR ELEGANTE. – ¿Está bien así?

(La mujer oriental dispara. El flash ilumina el square al tiempo que se desata un pequeño temporal. Vuelve la tenue luz de las farolas; la mujer ha desaparecido. El señor mira hacia un lado y después a otro.)

EL SEÑOR ELEGANTE.- Ladrona.

VI

EN UNA ISLA DE UN LAGO

(Atardece. Una colina en una isla de un lago rodeado de montañas. Un joven alcanza la cima llevando la pequeña maleta de la mujer oriental en una mano.)

EL JOVEN. – Encargaré que te traigan otro calzado. Esas sandalias no son apropiadas para andar por una isla tan empinada.

(Le ayuda a remontar la cuesta hasta que, finalmente, la mujer oriental alcanza la cima en la que hay un telescopio.)

LA MUJER ORIENTAL.- Nunca había visto un paisaje tan bello.

EL JOVEN.– Mañana, cuando te despierte la luz del amanecer, podrás contemplar los bosques de cedros, hayas, sauces y álamos... que rodean esta isla. Todo está teñido de rojo, naranja, amarillo, ocre... El otoño es especialmente hermoso en este lago. Mira.

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Dónde?

EL JOVEN.- Allá. Acaban de encender el palacio...

LA MUJER ORIENTAL. – Nunca había visto paisaje más perfecto. Quizá sea aquí donde encuentre lo que busco.

EL JOVEN. – Puedes quedarte el tiempo que desees. ¿Qué me has dicho que andas buscando?

LA MUJER ORIENTAL. – Todavía no te lo he dicho.

EL JOVEN. - ¿Qué andas buscando?

LA MUJER ORIENTAL.— Creo... Pienso... pienso que tiene que ver con el vacío. Quizá sea eso: Rellenar un vacío.

EL JOVEN.– El vacío. El vacío es más importante que la materia. La materia se sufre pero el vacío solo se siente, ese es el problema. Contra el vacío es más difícil luchar. Un tema interesante el vacío. Yo de vez en cuando... (*Calla*.)

LA MUJER ORIENTAL. – ¿De vez en cuando...?

(Silencio.)

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Tú de vez en cuando...?

EL JOVEN.—¡Que bello es el otoño! (Silencio.) Si necesitas tabletas para la melancolía no tienes más que pedírmelas.

LA MUJER ORIENTAL. – No. No creo que las necesite.

EL JOVEN.- Quizá estés pasando por un periodo climatérico. ¿Estás atravesando un periodo climatérico? ¿Depresivo? ¿Crítico?

(La mujer oriental se encoge de hombros.)

EL JOVEN. – Ven, mira por el telescopio. Lo traje para contemplar las estrellas.

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Eres astrónomo?

EL JOVEN. - Soy un selenita.

(La mujer oriental mira por el telescopio.)

EL MUJER ORIENTAL. – Selenita... Parece interesante. Yo todavía no soy nada.

EL JOVEN.- Me paso toda la noche estudiando el firmamento. Por el día recorro la isla descubriendo su naturaleza. Ahora busco setas. Es tiempo de setas.

LA MUJER ORIENTAL.— (Sin dejar de mirar por el telescopio.) ¿Eres biólogo? EL JOVEN.— Toco el piano.

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Eres pianista?

EL JOVEN. – Los fines de semana ni observo el cielo, ni recorro la isla, ni busco setas. Los fines de semana no trabajo, me visto de blanco y espero a mis amigos tocando el piano. Los fines de semana están hechos para descansar y disfrutar de los amigos.

LA MUJER ORIENTAL. – Hoy es domingo. ¿Dónde están tus amigos? EL JOVEN. – Estás tú. El próximo año quizá tenga veinte o cien.

LA MUJER ORIENTAL. – Entiendo. (*Le acaricia la cara.*) ¿Qué constelación es aquella?

EL JOVEN. – Déjame ver. (*Mira a través del telescopio*.) Orión. ¿Sabes quién era Orión?

LA MUJER ORIENTAL. – No.

EL ORIENTAL. – Un gigante de excepcional belleza que fue raptado por la Aurora. ¿Quieres que yo sea Orión y tú Aurora?

LA MUJER ORIENTAL. – Ser Aurora es una maravillosa manera de empezar a ser.

EL JOVEN.- Vacío..., empezar a ser...

LA MUJER ORIENTAL.- ¿A quién pertenece el palacio?

EL JOVEN. – A mi familia. Es la casa familiar. Mi familia vive allí.

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Por qué no vives con ellos?

EL JOVEN.— Es complicado. Un día decidieron construirme esta isla y que viviese en ella. La vida ahí fuera es complicada. Es complicada para mí; y si es complicada para mí lo es para ellos. Es complicada la vida; la vida se fue haciendo complicada. Empecé a sentir el vacío y el vacío solo se siente. Si hubiese tenido materia podría haber luchado pero yo solo sentía vacío... Gritaba por los pasillos del palacio y me arrancaba el cabello, eso hace la vida complicada.

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Por qué gritabas?

EL JOVEN. - Para llenar el vacío.

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Ya no lo sientes?

EL JOVEN. – No. Para eso están las tabletas. Creo que me estoy haciendo hedonista.

(Él silba. La mujer lo observa.)

LA MUJER ORIENTAL. – ¿La isla es artificial...?

EL JOVEN.— De principio a fin. Los ingenieros la diseñaron. Los obreros la construyeron. Los jardineros la poblaron de vegetación durante seis meses, mientras los albañiles levantaban el pabellón en el que vivo. Los trabajos duraron varios años. Esto así, aquello así... Está todo hecho a mi gusto. Ahora debo descansar lo que me queda de vida.

LA MUJER ORIENTAL. – No puedes descansar lo que te queda de vida.

EL JOVEN.—¡Si pudiese dormir! Si te quedas conmigo recorreremos la isla todos los días. Podrás cantar canciones orientales mientras yo te acompaño con el piano o con el koto, o con el shamisen. Soy un virtuo-

- so. Antes tocaba en los teatros. Pero empecé a gritar por los pasillos... Si te quedases te enseñaría a descubrir nuevas constelaciones y les pondríamos nombres clásicos y misteriosos. Los fines de semana nos vestiríamos de blanco y recibiríamos a los amigos. Quizá puedas ayudarme a dormir. Construyamos una vida juntos.
- LA MUJER ORIENTAL. Lo siento pero yo vengo de un mundo artificial. No creo que fuese una buena idea vivir en otro...
- EL JOVEN.— ¿Te parece poca cosa recorrer la isla, cantar, tocar el piano, el koto o el shamisen? ¿Descubrir nuevas estrellas, vestirse de blanco y recibir a los amigos los fines de semana? Puedo hacer que mi familia contrate orquestas si no son suficientes emociones. Mi familia es muy poderosa. Imagínate, hasta me ha hecho una isla para mí solo. Soy un buen partido. Lanzarán cohetes el día de nuestra boda.
- LA MUJER ORIENTAL. ¿Nuestra boda? No. Yo voy buscando...
- EL JOVEN.— Yo voy buscando, yo voy buscando... (*Gritándola*.) ¡Eres una inconformista! ¿Quieres que me tire del pelo de nuevo? ¿Quién te has creído que eres? Te estoy ofreciendo una isla y la desprecias. Yo creía que me querías. Dijiste que me querías.
- LA MUJER ORIENTAL. Yo nunca te he dicho eso. Lo siento, no sabes cuánto lo siento.

(La mujer oriental le acaricia la cara. Él le retira la mano.)

EL JOVEN.—¡No me compadezcas! ¡Detesto que me compadezcan! Te insinuaste. ¿Quieres irte y romperme el corazón? ¡Quédate! Ahí fuera el mundo es complicado. Lo sabes bien. ¿Crees que no me he dado cuenta que eres infeliz? Eres tan infeliz como lo soy yo.

LA MUJER ORIENTAL.- Creo...

EL JOVEN.— ¡Tú no crees nada! (Silencio) Perdona. Perdona. Perdóname. Fuera de esta isla hay que trabajar todos los días. Levantarse temprano. Tienes obligatoriamente que preocuparte por tus hijos, pensar en tus padres. Te pueden destrozar el corazón. Además, construyen carreteras para que te atropellen los coches. Hay coches programados para atropellar en cuanto la gente se descuida. Aquí no, aquí solo hay senderos. Fuera hay ruido. Niños que juegan a tu alrededor sin dejar de gritar un solo instante. ¿Puedes soportar todo eso? La gente se muere y tienes que asistir a los entierros. Es molesto asistir a un entierro. ¿Hay algo más absurdo que te dé la risa en un entie-

rro? ¿Hay algo más aburrido que visitar gente enferma? Si sales de aquí terminarás gritando y arrancándote los cabellos uno a uno. Enseñame como se echa una cabezadita, a mí se me ha olvidado...

LA MUJER ORIENTAL. – Eso no se puede enseñar.

(Ella recoge su maleta y se encamina colina abajo.)

EL JOVEN.— (Se lleva las manos a las sienes.) Yo no quiero visitar más hospitales. Ni que me de la risa, ni que me destrocen el corazón. Ni cruzar carreteras. Yo quiero vivir en mi isla contigo. Como lo habíamos planeado. Contemplar las estrellas. Recorrer los senderos deleitándonos con su naturaleza y tocar el piano por las tardes y el koto por las noches. Y descansar, sobre todo descansar. ¿Tú piensas que porque vienes de oriente vestida con un kimono puedes juzgarme de esa manera? ¿Piensas que porque te haya traído un rayo de luz eres superior a mí? Te caerás de la barca, caerás al lago y ya no habrá nadie que te pueda sacar de sus aguas. ¿Te estoy ofreciendo ser feliz el resto de tu vida y lo desprecias? (Llora) ¿Por qué no quieres quedarte a mi lado? (Llora) Yo te recitaría poesías de tu país acompañado un shamisen.

(Los remos de una barca baten las aguas del lago.)

«Cuando la voz del remo bate el mar / se hielan mis entrañas / de noche. Lágrimas.» ¿Te ha gustado?

LA MUJER ORIENTAL. – (Desde la lejanía.) ¡Lo siento! ¡No sabes cuánto lo siento!

VII

BAJO EL PUENTE DEL ESTUARIO

(Noche cerrada. La mujer oriental sentada en una barca. A ambos lados las luces de una ciudad en torno a un estuario. Calma chicha.)

LA MUJER ORIENTAL. – (Dirigiéndose a alguien que se encuentra por encima de ella.) ¡Si no dejas de llorar terminaré empapada!

VOZ.- ¿Teniendo todo el estuario para pescar por qué tienes que ponerte justo debajo de mí?

LA MUJER ORIENTAL.- No estoy pescando.

VOZ.- ¿Qué haces entonces?

LA MUJER ORIENTAL. – Ir a la deriva \cite{L} Se puede saber por qué lloras?

VOZ.– Antes de suicidarse hay que llorar y pronunciar una sentencia dramática.

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Te vas a suicidar?

VOZ.– Es de noche, lloro desconsoladamente, estoy sentado en el borde de un puente y debajo de mí hay un enorme río. ¿Qué voy a estar haciendo si no? Soy un suicida en toda regla. ¡Retírate hacia un lado! Estás justo en mi trayectoria.

LA MUJER ORIENTAL.- No te creo. No me creo que seas un suicida.

LA VOZ.— ¿Por qué? ¿Por qué no he pronunciado ninguna sentencia grave? Ya la oirás cuando me lance. Cada cosa a su tiempo.

LA MUJER ORIENTAL. – Los suicidas transmiten desesperación y tú hablas como si tal cosa.

VOZ.- ¿Yo? ¿Yo hablar como si tal cosa?

LA MUJER ORIENTAL. – No sé... Te expresas demasiado coloquialmente para dar un paso tan definitorio.

VOZ.– Está bien... Ya oirás mi última frase. A la de una, a la de dos y a la de...

LA MUJER ORIENTAL. - ¡No! ¡No te arrojes, por favor!

VOZ.- Ahora sí me crees, ¿eh?

LA MUJER ORIENTAL. - Sí, sí, sí. No te arrojes.

LA VOZ.- ¿Por qué no?

LA MUJER ORIENTAL. - Porque yo te lo pido.

VOZ.– ¿Y quién eres tú para pedírmelo?

LA MUJER ORIENTAL. – Alguien que ha venido de muy lejos para llegar a ser...

VOZ.– Sé tú lo que quieras y déjame a mí dejar de ser. Tú lo que pretendes es convencerme para que no me suicide. Así te condecorarán y volverás a tu país presumiendo de medalla. ¡Bonita manera de llegar a ser!

LA MUJER ORIENTAL. – No. No es por eso. Juro que no es por eso. Es que hasta ahora solo he visto desgracias y estoy un poco cansada.

VOZ.– Este es mi suicidio, no es ninguna desgracia. Mira el puente colgante sobre el estuario iluminado. ¿Hay mejor escenario para quitarse la vida?

LA MUJER ORIENTAL. - ¡Por favor! ¡No lo hagas!

VOZ.- Dame un argumento.

LA MUJER ORIENTAL.— No sé... No te conozco, pero seguro que hay alguien que te quiere y te echaría de menos... Porque... porque mañana no sabemos lo que nos espera... Porque no solo tú eres dueño de tu vida...

(La voz ríe.)

VOZ.- ¡Eres muy poco original! ¡Aparta!

LA MUJER ORIENTAL.- ¡Por favor... no!

VOZ.– ¡Qué pesada!

LA MUJER ORIENTAL. – Te lo ruego.

VOZ.- «¡Te lo ruego! ¡Te lo ruego! Aparta.» Solo dices frases hechas.

LA MUJER ORIENTAL.— Está bien. Estás en tu derecho... en mi país la gente también se quita la vida. Suicidio ritual, lo llaman. De esa manera demuestran su inconformidad hacia...

VOZ.- ¿Pretendes ganar tiempo?

LA MUJER ORIENTAL. – ¡Sí! Lo que vas a hacer es triste. Lo irreversible es triste siempre.

VOZ.- Me voy a tirar en la postura del ángel. Seguro que tienes una cámara fotográfica.

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Para qué?

VOZ.– Para que me fotografíes justo cuando mi cuerpo choque contra el río. Esto está muy alto. Va a ser un gran golpe.

LA MUJER ORIENTAL.- ¡Espera! ¿Y si no hubiese nada más?

VOZ.– Tus argumentos no están de moda.

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Habrá algo que dejes detrás?

VOZ.- Cien pares de zapatos.

LA MUJER ORIENTAL.- Dame un minuto.

VOZ.- Si lo tuvieses claro no te harían falta ni dos segundos.

LA MUJER ORIENTAL.- ¡Espera!

VOZ.- ¡Adiós!

LA MUJER ORIENTAL. - ¡Por favor!

VOZ.- ¡Adiós!

LA MUJER ORIENTAL. – Dime al menos por qué lo haces.

VOZ.- Por estética. Una... dos... y... ¡Escucha y fotografía!

LA MUJER ORIENTAL. – (*Llora.*) ¡No!

LA VOZ.- ¡Tres! (Grita.) ¡Ahí os quedáis!

(La mujer rema rápidamente. Un estruendo de un cuerpo que choca contra el agua. Una gran ola empuja la barca.)

VIII

AL BORDE DE UN ACANTILADO

(Acantilado. Hileras de cipreses. Los reflejos de la luna proyectan su luz sobre blancas lápidas. Una vieja teje una bufanda sentada sobre una de ellas. La bufanda pende por el acantilado. El viento silba con fuerza. Se oyen unos gemidos procedentes del precipicio. La vieja se aproxima al borde. Una mano asoma. La vieja ayuda a la mujer oriental a alcanzar tierra firme.)

LA ANCIANA. – ¿Cómo se denomina este deporte?

(Llegando a la cima.)

LA MUJER ORIENTAL. – Venía en barca y una fuerte ola me ha lanzado contra el acantilado.

LA ANCIANA. – ¿A quién se le ocurre navegar en mitad del temporal?

LA MUJER ORIENTAL. – La corriente me empujó desde un océano hasta este otro. ¡Hasta un canal he atravesado! No sé cuantos días llevaré navegando sin siquiera remar.

LA ANCIANA.— Últimamente ocurren extraños sucesos. Hace un par de horas empecé a hacer una bufanda y ya llevo ciento cincuenta metros tejidos. Asómate. Es justamente lo que mide este acantilado; mira como las olas mueven el extremo de la bufanda. ¿Vienes del mar de China?

LA MUJER ORIENTAL.— Llevo recorridos tres cuartas partes de la tierra. LA ANCIANA.— ¿En barca?

LA MUJER ORIENTAL. – Me dejo llevar por las corrientes, por el viento...

LA ANCIANA.— En medio del tejado de mi casa hay una veleta con forma de gallina. Ella también se deja llevar por el viento. Pero solo da vueltas sobre sí misma. Creo que por eso no para de chirriar. Aún no se ha debido dar cuenta de que es una gallina y de que no puede volar.

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Dónde estoy?

LA ANCIANA.— En la costa oeste del oeste. Uno de los extremos del mundo. Aquí lo lógico es venir por tierra. Yo vine por tierra. Me trajo mi enamorado en carreta desde mi pueblo. Había ido a comprar madera para construir su nuevo barco. Donde yo soy hay inmensos bosques. Los marineros de todo el mundo van a buscar madera para fabricar sus barcos. Él sí que era el auténtico marino: cabellos rizados como las olas, dentadura de tiburón, brazos tatuados como mascarones de proa y un tórax tan fuerte como una fragata. (Suspira.) Yo me aburría junto a mi marido y él era un auténtico marinero. Yo le atraje con mi canto de sirena de tierra firme.

LA MUJER ORIENTAL.- Y se enamoró de usted.

LA ANCIANA.— Me raptó y mi marido nos maldijo. En otras épocas hubo héroes que raptaban princesas, y los pueblos se declaraban guerras que duraban eternamente. Pero yo no soy princesa, ni él era un héroe, ni esta es aquella época. Ya no hay guerras de amor. Ahora solamente se maldice. A los siete días se lo llevó el mar.

(La anciana calla. La anciana, se sienta sobre una lápida y observa de cabo a cabo a la mujer oriental.)

LA ANCIANA. – Puedes caminar hacía allá. (Señala con la mano.)

(La mujer oriental camina hacia la dirección que la anciana le ha indicado.)

LA ANCIANA.— ¿Por qué las mujeres orientales dais pequeños saltitos cuando andáis? ¿Descendéis de los pingüinos?

LA MUJER ORIENTAL. – El kimono nos impide dar grandes pasos.

LA ANCIANA.- Ven. Te voy a ayudar.

(La mujer oriental se acerca. La anciana saca unas tijeras de un cesto de mimbre y da dos cortes a ambos lados del kimono.)

LA ANCIANA. – Prueba ahora. (*La mujer oriental anda a grandes pasos*.) Así recorrerás el mundo en cuatro zancadas. Aunque vayas por el ecuador.

(La mujer oriental se sienta a su lado.)

LA MUJER ORIENTAL. – Estoy muy cansada.

LA ANCIANA. – Pues descansa. Túmbate sobre la lápida. ¿Llevas más kimonos en la maleta?

LA MUJER ORIENTAL.— La maleta está vacía. La traje para llenarla de recuerdos de mi viaje aunque aún no he encontrado nada que merezca la pena.

(La mujer oriental se incorpora.)

LA ANCIANA.- ¿Ya no quieres descansar?

LA MUJER ORIENTAL.- Prefiero estar sentada.

LA ANCIANA.— Eres muy inquieta. Hay que aprender a permanecer. Si te pasas el día de acá para allá no aprenderás nada. Si no te mueves no aprendes, pero si no permaneces, tampoco. Todo en la vida requiere un punto medio.

LA MUJER ORIENTAL.- Yo quisiera llegar a ser.

LA ANCIANA. – Lo mejor para eso es empezar por las cosas concretas.

LA MUJER ORIENTAL. – ¿Cómo cuáles?

LA ANCIANA.— A cada uno le toca encontrar las suyas. Pero lo que no hay que hacer es moverse sin sentido. Busca las cosas pequeñas, persíguelas, pero no a tontas y a locas. Como son pequeñas, las cosas cogen miedo, y salen huyendo.

(Sonido de una ola. La anciana se levanta y se dirige hacia el acantilado. Mira hacia el fondo.)

LA ANCIANA. – En ocasiones las olas traen marineros muertos. En cincuenta años ya habré limpiado y vestido a más de mil.

(Vuelve al lado de la mujer oriental.)

LA MUJER ORIENTAL. - ¿Sigue esperando a su enamorado?

LA ANCIANA. – Los desaparecidos deben ser siempre esperados.

LA MUJER ORIENTAL. – (*Da grandes zancadas*.) Con estos cortes recorreré fácilmente lo que me queda de occidente.

LA ANCIANA. – Aquí es donde acaba occidente. En estos acantilados.

(La mujer oriental se asoma al acantilado. Mira hacia el horizonte.)

LA MUJER ORIENTAL.- ¿Ya no hay nada más?

LA ANCIANA.- Quizá algún islote, poca cosa. Y después otra vez el oriente.

(La mujer oriental llora.)

LA ANCIANA.— ¿Lloras por la emoción de volver a ver las pagodas? LA MUJER ORIENTAL.— Lloro por el tiempo perdido.

LA ANCIANA.— ¿Se pierde el tiempo buscando lo esencial? Qué extrañas sois las mujeres orientales. Andáis a pasitos cortos como si no tuvieseis prisa y después resulta que queréis conseguir lo esencial en un minuto. Mírame a mí, llevo cincuenta años esperando que el oleaje me devuelva un cuerpo. Es una tarea importante. Cada tarea importante requiere de un tiempo importante. ¿Qué dejaste en oriente?

LA MUJER ORIENTAL. – A alguien que me quería.

LA ANCIANA.- Y ¿tú a él?

LA MUJER ORIENTAL.- Creo que sí.

LA ANCIANA. – ¿Se lo dijiste?

(La mujer oriental niega con la cabeza.)

LA ANCIANA.— Pues cuando regreses díselo. Es una fabulosa manera de empezar a ser.

LA MUJER ORIENTAL. – Yo no sé apenas nada.

LA ANCIANA.— Quizá quien te quiere no haya querido que aprendas. Al otro lado de este océano está oriente. Este océano es inmenso pero no te costará encontrar una corriente que te conduzca a tu país. Mañana hay luna llena. Son noches para no perderse. Seguramente hayas descubierto más cosas de las que piensas y esas cosas no caben en las maletas. (La anciana coge la maleta y la arroja al océano.) Mañana no ven-

OI) APPARTAR)

dré, mañana es domingo y no llegan marineros ahogados. Es día de descanso. Debo irme.

LA MUJER ORIENTAL. – Adiós.

LA ANCIANA.– iMe harías un favor?

(La mujer oriental asiente.)

LA ANCIANA. – Llévate la bufanda y arrójasela a una ballena cuando la veas pasar. Se dirigen al Polo norte y allí hace frío.

(La anciana se aleja, la mujer oriental se sube sobre una lápida y otea el horizonte.)

LA MUJER ORIENTAL.- «Por esta senda / no hay nadie que camine, / fines de otoño.»

(La anciana le grita desde la lejanía.)

LA ANCIANA.- ¡Si no dejas de decir sandeces van a pensar que estás loca!

IX

ORIENTE

(Fines de otoño. Primeras luces del día. Jardín del Paraíso. Los arces han perdido sus hojas. El sonido del agua del canal discurre mansamente. La mujer oriental atraviesa el puente de madera. De una de las ramas del pino de copa en forma de nube cuelga el traje de un guerrero oriental: una malla metálica, una catana y un casco. La mujer se detiene al verlo.)

LA MUJER ORIENTAL.— (Silencio.) ¿Una tragedia debe ser sufrida en silencio? (Silencio.) Voy a crear un jardín en el que podrás contemplar las cuatro estaciones del año. Podrás viajar por el mundo sin salir de él. Es mejor no atender los vulgares pensamientos mundanos —decías—. Contempla el jardín —decías—. ¿No son acaso esas rocas las montañas donde habitan los dioses? Mira la arena rastrillada. ¿No parecen sus ondas más reales que las del mismo mar? ¿Escucha las emociones de todos los hombres a través de las hojas del bambú? — decías—. Es más prudente conocer otras realidades sin haberlas vivido—decías—. Está prohibido atravesar al otro lado del puente— decías—. Lo manda la tradición —me decías.

(Silencio.)

Crucé el puente y viajé siguiendo la ruta hacia occidente a lo largo del otoño; porque el otoño es tiempo de mudas y yo quería llegar a ser, aunque no supiese bien lo que esta frase significaba.

Crucé el puente y viajé siguiendo la ruta prohibida hacia occidente para intentar entender lo que significaba llegar a ser.

Llegar a ser.

Llegar a ser... Es una frase que no termina en el verbo sino en mí misma.

Llegar a ser.

Para comprender algo tan sencillo necesitaba viajar hacia occidente... Hacia occidente.. Hacia occidente... Occidente queda lejos, y en un camino tan largo terminaría preguntándome por qué si la vida es sencilla es tan difícil entenderla.

Viajé hacia occidente con una maleta para llenarla de recuerdos; he regresado sin la maleta pero con la frase completada. Con la frase completa.

Llegar a ser...

He viajado hacia occidente para entender que las piedras son piedras y no la morada donde habitan los dioses, que la arena rastrillada no es sino la metáfora del mar océano. Que los juncos de bambú no me traen los lamentos de los hombres, que el sonido del viento es el simple silbido del viento.

Para escuchar los vulgares pensamientos mundanos he viajado hacia occidente.

Puede ser que sea más prudente conocer otras realidades sin haberlas vivido pero yo quería completar la frase.

Llegar a ser...

Y creo haberlo hecho porque he entendido la paradoja.

La muerte es algo natural y glorioso —decías—. Pero yo he conocido a alguien que deseaba derrotarse y al mismo tiempo triunfar... Conocí a un héroe larvado por la usura. Entendí que los paisajes idílicos pueden albergar crueles fantasmas y que las decisiones irreversibles a menudo se rigen por vanas veleidades.

¿Cuál es el camino más sencillo, la desesperación o la fe?

He completado la frase por que he sabido que puedo expresarme con más de las diecisiete sílabas del haiku.

Que los kimonos están hechos para ser rasgados.

Que la ceremonia del té durará el tiempo que yo desee.

Que el paraíso no termina en los confines de este parque.

Que el paraíso quizá no exista porque el mundo está hecho de paradojas y las paradojas suelen ser tristes: el ciclista que quería ganar pe-

OI) APPATAR)

ro no se dejaba, el filántropo usurero, el terror idílico, el frívolo suicida. La única muerte heroica llegará en la batalla de la guerra —decías. Y eso no es cierto: La muerte heroica llegará en la batalla de la vida. Una tragedia debe ser sufrida en silencio —decías.

Y eso no es cierto:

Una Tragedia / debe ser simplemente / solo sufrida.

(La mujer oriental camina hacia el pino de copa en forma de nube. Descuelga el traje de guerrero oriental. Lo abraza. Dirige su mirada al cielo, y emite un grito tan prolongado, profundo y triste que deja paralizado del susto al mismísimo sol naciente.)

FIN DE OTOÑO





BLANCA DOMÉNECH CASARES, Premio Borne: una cita anual con la nueva dramaturgia ISABEL DÍAZ, Ciclo Autor PEDRO M. VÍLLORA, La noche de los teatros

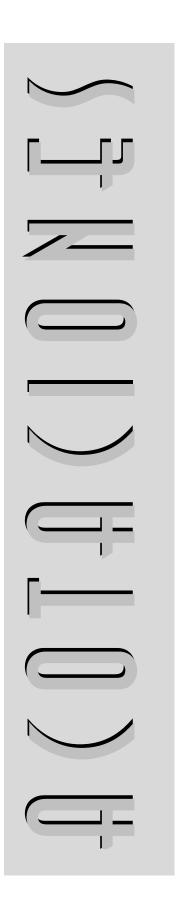
LIBROS

EDUARDO PÉREZ-RASILLA, Compendio llamado El Deleitoso de Lope de Rueda seguido del Coloquio Prendas de amor, de Santiago U. Sánchez Jiménez y Francisco J. Sánchez Salas (eds.)

SOL GARRE, Lecciones para el actor profesional, de Michael Chéjov

F. DOMÉNECH, Primer Acto







PREMIO BORNE: UNA CITA ANUAL CON LA DRAMATURGIA



No es una fórmula perfecta, pero lo cierto es que los premios teatrales se han convertido en la vía que muchos de los autores dramáticos siguen con el fin de divulgar sus criterios artísticos y de alcanzar el prestigio necesario para conseguir ver sus textos publicados y estrenados.

En la actualidad hay sesenta y dos certámenes que galardonan la creación de textos dramáticos, según recoge la guía de Premios y Concursos Literarios en España 2006—2007. Ente todos ellos hay uno que destaca especialmente tanto por su prestigio como por su dotación económica: el premio Borne de Teatro. Este galardón se ha convertido en el concurso literario para obras teatrales con la mayor cuantía de España, alcanzando los dieciocho mil quinientos euros. La dotación de los premios más significativos oscila entre los dieciocho mil euros para el Tirso de Molina y los once mil para el Premio Ciudad de San Sebastián. El Premio Nacional de Teatro está dotado con treinta mil cincuenta euros, pero no ha de tenerse en cuenta, ya que en realidad galardona una obra publicada o estrenada.

El Premio Borne nació en Ciutadella de Menorca en el año 1970 como iniciativa de la entidad cultural Cercle Artístic, instaurada en la isla desde 1881 y fundada como centro donde se podía jugar a las cartas, leer el diario, hablar de política, realizar conferencias, veladas musicales o disponer de una biblioteca, entre otras ofertas culturales y sociales. Así y todo, la creación de esta entidad ya guardaba una relación muy personal con el ámbito teatral, puesto que su gestación tiene mucho que ver con la construcción del Teatro del Borne en el año 1873. Este proyecto vio la luz dos años más tarde, cuando en 1875 finalizó la construcción del teatro inspirado en algunos de los ya existentes en Barcelona. Una vez

inaugurado el teatro comienza a gestarse el Cercle Artístic, creándose una junta organizadora encargada de poner en funcionamiento la sociedad. Pese a que el objetivo primordial de sus fundadores fue el de procurar la creación de un centro con «la aglomeración fraternal de todas las clases¹«, finalmente no fue posible y el Cercle acabó convirtiéndose en una entidad clasista siguiendo el modelo que operaba en toda España, cuya denominación más convencional era la de «casino».

En sus inicios la sociedad se situó en el segundo piso del teatro, donde se distribuyeron mesas en los pasillos que rodeaban los palcos. Estas malas condiciones se mantuvieron hasta que en 1881 se elige la primera Junta Directiva y se inaugura el edificio del Cercle, situado al lado del teatro y cuyas funciones principales estaban íntimamente ligadas a la realización de representaciones dramáticas o líricas.



Entrega del XXXI Premio Borne.

Esta dedicación del Cercle Artístic a las artes escénicas no paró de crecer hasta culminar en la decisión que más transcendencia tendría dentro de la entidad: la convocatoria, el 14 de abril de 1970, del I Premio Borne. La entidad pretendía establecer un concurso literario con el objetivo

¹ J. Cavaller Piris, Teatre del Borne —1875— Círculo Artístico — 1881—, Ciutadella, 1947.

de fomentar la cultura. En esta primera edición premiaban un texto literario y contaban con una asignación de cinco mil pesetas. Sin embargo, enseguida se optó por modificar su enfoque y al año siguiente presenta el carácter de textos teatrales bilingües (catalán y castellano) con una dotación inicial de treinta mil pesetas. A partir de 1975, y en vista de la escasa participación y que se había declarado desierto, las convocatorias se hacen bianuales hasta 1987, fecha en la que el premio toma un fuerte impulso y vuelve a convocarse anualmente con una dotación de quinientas mil pesetas, cantidad que ha ido creciendo hasta situarse en los dieciocho mil quinientos euros actuales, gracias a las aportaciones económicas de las instituciones (Ayuntamiento de Ciutadella, Consell Insular de Menorca, IBATUR del Govern de las Islas Baleares y el Ministerio de Cultura) y de dos fundaciones, la de «Sa Nostra» y la «Rubió Andrómaco». Además, desde el año 1994 se entrega a cada uno de los galardonados una estatua de bronce, obra de la escultora Joana M. Olives Martí.

También a partir del año 1987 se edita la obra ganadora. Primero en edición propia del Cercle Artístic; después, a partir de 1993, se encargará la editorial valenciana 3i4; el premio de 1996 fue editado por editorial Bitzoc. Desde entonces hasta la actualidad, la edición de la obra ganadora corre a cargo de la revista *Primer Acto* en edición bilingüe (castellano / catalán) y también de ediciones Arola en la lengua original del texto premiado. Con la publicación de las obras ganadoras, el Premio Borne comenzó a entrar con más fuerza dentro de los circuitos del teatro catalán y nacional. De esta forma, la obra premiada se aseguraba una difusión mucho más amplia.

La participación a lo largo de las convocatorias se ha ido incrementando. En la primera etapa (1970-1975) no se recibieron más de veinte originales. En la segunda (1977-1987), cuando el premio era de carácter bianual, la participación máxima llegó a los veintinueve. Pero a partir de 1988, el número de títulos no dejó de crecer hasta el año 2003, con un récord de ciento treinta.

Desde sus comienzos — cabe recordar que ha tenido una fase bianual desde 1975 a 1987— se han publicado textos nuevos, catorce en catalán y diecisiete en castellano, además de haber estado declarado desierto en tres ocasiones.

En su fase inicial, el jurado tan solo contaba con expertos del ámbito local menorquín, aunque posteriormente se invitó a personalidades de la crítica, de la dirección de escena o la creación dramática a nivel nacional.

Actualmente, el jurado del Premio Borne se distingue por su apuesta por una dramaturgia diferente, nada convencional, con la intención de sacar a la luz pública nuevos planteamientos teatrales. Quizá esta sea la causa de que entre los galardonados destaquen nombres tan emblemáticos como Jorge Díaz (A imagen y semejanza, 1990, y El jaguar azul, 1992), Marco Antonio de la Parra (El padre muerto, 1991), Sergi Belbel (Un moment abans de morir, 1994), Jordi Galceran (Paraules encadenades, 1995), Antonio Álamo (Los enfermos, 1996, y El instructor, 2005), Juan Mayorga (Cartas de amor a Stalin, 1998), Lluïsa Cunillé (L'aniversari, 1999), Raúl Hernández (Si un día me olvidaras, 2000) y Luis Miguel González Cruz (La negra, 2001), entre otros.

El premio se entrega en noviembre, mes que se convierte en toda una celebración del teatro para la isla de Menorca, con distintos actos conmemorativos y montajes teatrales. Además, a partir de 2005 el Cercle Artístic se embarca en la creación de las Jornadas de Teatro. Estas surgieron ante la necesidad de formación de los grupos de teatro de la isla. Los primeros cursos se enfocaron hacia la parte técnica del teatro: iluminación y vestuario. Complementados con dos conferencias: «Recorrido por la historia del teatro en Menorca» y «Antropología del Teatro».

La última edición del Premio Borne ha coincidido con la celebración del ciento veinticinco aniversario del Cercle Artístic y con los actos conmemorativos del mismo. En este caso, las segundas Jornadas de Teatro han tratado de ampliar los conocimientos ofertando cursos de «Construcción corporal del personaje» y de «Introducción a la dramaturgia» y con la convocatoria de dos mesas redondas que abarcaron los temas de «Los espacios escénicos en Menorca» y otra en torno a la figura de Samuel Beckett.

Este año el Premio ha afianzado su trayectoria de crecimiento con la recepción de ciento doce obras, un veinte por ciento más que el año anterior, de todo el territorio nacional y de lugares tan dispares como Argentina, Israel o EE. UU.

En esta XXXI edición, el escritor Carlos Be (Vilanova i la Geltrú, 1974) se hizo con el preciado galardón teatral por la obra *Origami*, un texto escrito en catalán y cuyo título significa en japonés papiroflexia. El autor confesó que había abandonado su carrera de medicina cuando se encontraba cursando quinto curso con la única intención de dedicarse completamente a la escritura y explicó que la obra es algo parecido a la papiroflexia humana, en donde en cada doblez hay un nuevo mundo por descubrir.

Pese a haber sido finalista del premio en dos ocasiones con las obras Eloísa y el domador de mariposas y Noel Road 25: A gemius like us, fue Origami la que conquistó a los miembros del jurado, compuesto por Jordi Boixaredas, actor de teatro, cine y televisión; Antonia Bueno, directora teatral, autora y actriz; Joan F. López, profesor y miembro del Institut d'Estudis Catalans; Itziar Pascual, dramaturga y directora de escena, y Marius Serra, escritor. El equipo se decantó por esta obra entre las cuatro finalistas, ya que según la portavoz Antonia Bueno, «transmite una madurez expresiva y tiene una estructura dramática de gran calidad». Además, señaló entre sus cualidades «la capacidad de enganchar al lector y tratarse de una obra que no deja indiferente. Su alto nivel con ideas nuevas e interesantes y su aportación al panorama teatral. Su arquitectura espléndida y su riqueza en símbolos potentes y polisémicos sobre la sociedad actual y la agilidad mostrada por el autor para manejarlos. Y al mismo tiempo su acercamiento al planteamiento de las grandes obras clásicas».

Por su parte, Be se mostró reacio a desvelar demasiados detalles sobre la historia que se relata en la obra, «ya que, en principio, el texto se tiene que defender por sí mismo», aunque sí explicó que la esencia de *Origami* versa en torno a «las dobleces a las que puede llegar una persona en situaciones determinadas» y resumió el texto como «una indagación sobre la potencialidad que tenemos los seres humanos. Una búsqueda de libertad controlada y la exploración de nuevos límites. En definitiva, un juego».

Por primera vez, y debido al cierre temporal del Teatro del Borne en Ciutadella, pendiente de la ejecución de un proyecto de remodelación, la ceremonia se trasladó de un extremo a otro de la isla, al Teatre Principal de Maó. El evento, precedido por la representación de la obra de Harold Pinter Vella Tempa, comenzó con un reconocimiento a la labor de la revista teatral Primer Acto. Su redactor jefe, Pepe Henríquez, señaló que «su complicidad con el premio se debe a la buena relación establecida gracias a la coincidencia de pensamientos y objetivos con respecto a la difusión del teatro contemporáneo» y destacó el nivel de compromiso por parte del Cercle Artístic de Ciutadella ya que «hay que reconocer que se han premiado obras que no son fáciles de consumir y que exigen una reflexión al mismo tiempo que están ofreciendo una poética».

El Cercle Artístic fue también testigo de un paso más en el crecimiento del Premio, cuya obra ganadora será publicada este año en la *Revista Galega*

de Teatro, tal y como acordaron en esta última edición con la firma de un convenio el director de la publicación, Antón Lampereira, y la actual presidenta de la entidad, Esperança Pons. Las dos partes consolidan así una relación que ha llegado más allá, puesto que la presentación del Premio Borne 2007 se realizará en tierras gallegas, concretamente el 21 de abril en el Centro Dramático Galego de Santiago de Compostela. Con la publicación de la obra en lengua gallega, el premio consigue que los textos sean traducidos a tres de las cuatro lenguas oficiales del Estado.

Esperança Pons recalcó que el premio «se encuentra en un momento bonito debido a las múltiples ramificaciones que está adquiriendo» y recordó «la importancia que tiene el hecho de que lo otorgue una entidad civil frente a las dificultades de las instituciones».

Respecto a este último punto, cabe señalar que se trata de un premio que ha sobrevivido gracias al esfuerzo de una generación de «amantes del teatro» que apostaron por este arte como un lugar de debate para los grandes problemas sociales de las distintas épocas, y que dicho empeño ha sido heredado por los habitantes de una pequeña isla del Mediterráneo que actualmente no alcanza los veintisiete mil habitantes.

Desde este punto de vista, resulta paradójico que uno de los premios más importantes de España se haya gestado en una población tan pequeña y aislada; distanciada de los grandes montajes de Madrid y Barcelona. Y que, además, haya sido a cargo de una entidad privada que, pese a estar amparada por las subvenciones, no depende de las instituciones, manteniéndose así inalterable a los caprichos de la burocracia.

Finalmente, me atrevo a decir que quizá sea esa paradoja la que permite que el Premio Borne mantenga la humildad y la coherencia que necesitamos para el próspero desarrollo del teatro contemporáneo.

Blanca Doménech Casares

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV., Historia del Cercle Artistic, Publicacions des Born, 17-18 de diciembre de 2006.

AA. VV., 25 anys Premi Born de Teatre, Cercle Artistic, 1995.

Diccionari del Teatre a les Illes Balears, bajo la dirección de Joan Mas i Vives, Lleonard Muntaner, editor i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Palma/Barcelona, Volumen I, 2003.



XI CICLO AUTOR ELFRIEDE JELINEK: EL LENGUAJE Y LA COHABI-TACIÓN DE REGISTROS



Del 7 al 17 de febrero, en el marco del Teatro Pradillo y la Escuela Superior de Arte Dramático, hemos tenido la fortuna de resarcir nuestra expectación ante una autora cuya producción dramática nos sitúa en el mapa de la escena postmoderna: Elfriede Jelinek. Especialistas en su obra, germanistas de solvencia y traductores de alto nivel, así como tres montajes de excelente profesionalidad, nos han acercado a la compleja escritura de esta escritora austriaca.

El Ciclo se inició con una conferencia a cargo de la crítica literaria Sigrid Löffler, directora de la revista austriaca *Literaturen*. Bajo el epígrafe: «Las máscaras de Elfriede Jelinek», Löffler hizo una introducción sobre la vida y la obra de la autora, que el público asistente acogió con interés y sorpresa, y ello porque la figura de Jelinek es deliberadamente escurridiza.

Sigrid Löffler nos presentó a mujer que sistemática y paradójicamente tiende a ocultarse a causa de su fobia social. Pues, si Jelinek siente pánico a mostrarse ante el público, su imagen nunca ha dejado de estar presente a través de entrevistas, fotos, etc., y esto se explica porque la autora construye escenificaciones a partir de sí misma, recreándose en su propia estilización, la cual está destinada al consumo de los medios de comunicación y a la opinión pública.

Jelinek, con sus afirmaciones vertidas en innumerables entrevistas, es la principal responsable de que el lector tienda a confundir vida y ficción. Sus declaraciones han fomentado un sinfín de especulaciones en torno a su persona, que le han servido para reforzar las ventas literarias. Sin embargo, cualquier intento de psicologizar su obra encuentra su lí-

mite en el lenguaje. En sus textos se impone una verborrea maliciosa y sarcástica que impide cualquier empatía con el lector. A través del lenguaje, Elfriede Jelinek se burla, distorsiona, parodia, disecciona, rompe y fusiona, provocando una cohabitación de fuentes y registros encadenados.

En lo que al teatro se refiere, sus obras rompen con el modelo tradicional. Si bien es cierto que en sus primeros textos, como *Clara S.*, aún era posible seguir el rastro de una escritura convencional, con el tiempo sus dramas se transforman en montañas de texto que suponen un reto permanente para la escena.

Por todas estas razones, la recepción de las obras de Jelinek ha provocado diversas reacciones en los lectores y en la crítica, que van desde quienes buscan un escándalo mediático en sus textos, hasta los que consideran a la autora una «enemiga del Estado», y la califican de pornógrafa y de roja, pasando por la exégesis de cualquier corriente de pensamiento en boga.

La segunda de las conferencias fue impartida por Brigitte Jirku, profesora de filología alemana de la Universidad de Valencia, y llevó por título: «El plural discurso feminista de Elfriede Jelinek». Se trató de una brillante exposición centrada en la producción dramática de Jelinek y construida desde un análisis feminista.

Señaló que en la producción literaria de Jelinek se rastrea la influencia teórica del discurso feminista de los años setenta y ochenta. En su creación está presente el pensamiento de Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Sarah Kofmann o Monique Witting. El dominador común de estas pensadoras fue la «común crítica al orden simbólico». Un orden que no admite una representación de la mujer distinta a la establecida. Pero estas fuentes de pensamiento no son absorbidas sin más por Jelinek, sino que —a su vez— hallamos la crítica de esos principios teóricos.

Por lo que respecta a las mesas redondas, la primera de ellas se tituló: «Adaptar al teatro los textos de Elfriede Jelinek (construcción de sus textos para teatro, dramaturgia de sus piezas y problemas que surgen en su puesta en escena)», y estuvo constituida por: Pia Janke, directora del Centro de Investigación de la obra de Elfriede Jelinek (Universidad de Viena), Eva Brenner, directora de teatro, y Daniela Kranz, directora del montaje de *Jackie*, que tuvimos ocasión de ver en el Ciclo. La mesa la moderó Vicente León.

En primer lugar, tomó la palabra Pia Janke. En su opinión, las obras de Jelinek no se construyen a través de diálogos / conversaciones, sino que estas son diálogos entre sí. Por ello, es necesario buscar en la música los principios de su teatro. A partir de ahí es posible comprender la polifonía de voces que se cruzan en sus textos, materializada en melodías, significados, dichos y contrarréplicas.

A la intervención de Pia Janke, le siguió la de la directora Eva Brenner. Insistió la directora austriaca en que Jelinek deconstruye los modelos literarios tradicionales, como una protesta contra el sistema burgués, y construye una crítica contra el patriarcado y el fascismo. Ese proceso deconstructivo se hace patente en la estructura fragmentaria de sus obras y en la incorporación de citas procedentes de campos no literarios, como la prensa amarilla, la publicidad o la televisión. En opinión de Brenner, la hipérbole se convierte en un recurso habitual para la denuncia. La directora entendió que Jelinek concebía el teatro como un lugar de absoluta artificiosidad, en el que no se ha de imitar la vida.

Por último, Daniela Kranz cerró el turno de intervenciones en esta mesa. En su exposición destacó que, a la hora de abordar el montaje de *Jackie*, tuvo en cuenta la significación de la musicalidad y, a partir de ahí, descodificó la partitura para leerla de una manera correcta.

La segunda mesa redonda se centró en las dificultades de la traducción de las obras de Elfriede Jelinek y la recepción de las mismas. Su título fue: «La recepción de los textos de Jelinek y —con referencia a esta— la importancia que reviste la traducción de la obra de la autora». La mesa estuvo moderada por Georg Pichler (profesor de filología alemana en la Universidad de Alcalá de Henares) y constituida por: Yasmin Hoffmann (germanista, traductora de Jelinek en Francia), Jordi Jané (traductor de Jelinek para El Aleph), Carmen Gómez García (traductora de la pieza de teatro *Macht nichta*) y Ela Fernández-Palacios, traductora de *La Pared*.

En esta ocasión, todos los componentes de la mesa coincidieron en la hostilidad receptiva de su obra, y en la necesidad de crear un código, por parte del traductor, que arriesgue y ponga de relieve la complejidad de su estilo, obligando al lector a trabarse allí donde tropieza ese otro lector del texto original.

Por lo que respecta a los montajes, hemos tenido ocasión de presenciar tres dramas de Elfriede Jelinek: Clara S., Jackie y La Pared.

Clara S. fue una producción de la Compañía Siglo XXI, una agrupación de jóvenes profesionales del teatro, titulados en la Real Escuela de Arte Dramático. El montaje de *Clara S.* estuvo dirigido por Óscar Miranda¹, y fue un trabajo lleno de frescura y energía.

Dividida en dos actos y un epílogo, la puesta en escena fue fiel al texto y mostrarnos un montaje capaz de revelar la riqueza formal y de contenido del mismo.

La obra nos presentó el encuentro entre la pianista Clara Schumann y el escritor Gabriele D'Annunzio. Este anacronismo nos adentró en una ficción que nos descubrió dos trayectorias vitales y profesionales muy diferentes. Ambos personajes fueron el significante de una crítica feminista a la dominación patriarcal. En *Clara S*. no percibimos un discurso lineal ni descriptivo del drama porque el propio texto lo impidió, y eso se resolvió escénicamente con una interpretación que se condujo entre lo grotesco y lo real.

El sexo, como territorio de dominación, estuvo presente a lo largo de todo el montaje y por ello —acertadamente— se recurrió a una hipervisibilidad escénica del mismo, en la que D'Annunzio expuso sus genitales durante prolongado tiempo. Es ahí donde se supo captar la intencionalidad de una escritura que, permanentemente, muestra la hipocresía de una sociedad burguesa, que esconde sus obscenidades.

En la puesta en escena se percibió con claridad dos partes: la primera de ellas, en la que la decadencia de un D'Annunzio en batín, nos mostró su lado más frívolo y pueril; y una segunda parte, en la que el vestuario del escritor volvió a convertirse en un signo cargado de significado. En este segundo tiempo, D'Annunzio apareció con el uniforme fascista. Todo cuanto se podía decir de él, se construyó a través del gesto, la palabra y el vestuario. Sin embargo, en el epílogo, con la muerte de Clara y Robert, se produjo un sustancial cambio de ritmo, presente en el texto, que en la puesta en escena no consiguió mantener la atención.

Tampoco pasó desapercibida la importancia de la escenografía: su esquematismo potenció el significado.

La música estuvo presente a lo largo de toda la representación. Desde el principio, nos sorprendió una bella imagen: Marie se arrastraba dentro

¹ El equipo estuvo compuesto por el siguiente reparto: Garbiñe Insausti, Andrés Ruiz, Marta Calzada, Juan Ceacero, Paloma Sánchez de Andrés, Delia Vime, Violetta Brázhnikova, Azahara Madolell y Fernando Valdivieso. El elenco lo completaron: Elena Martínez-Blanco (ayudante de direcció), Jesús Laiz (dramaturgia), Marta Hernáez (escenografía), Nuria Manzano (vestuario), Antonio Crespo (diseño gráfico), Mía Alves (diseño de iluminación), Paloma Sánchez de Andrés (coreografía) y Karmen Abarca (sastrería).

del armazón del piano, un metrónomo medía el tiempo y la música fluía en escena. No fue este el único momento en el que el espacio se inundó de música, ya que la puesta en escena estuvo salpicada de momentos en los que se escucharon composiciones de Schumann, Clementi, etc. Recordemos que, no en vano, la obra se subtitula: «una tragedia musical».

El segundo montaje fue *Jackie*, una producción del Burgtheater (Teatro Nacional de Austria). La obra estuvo dirigida por Daniela Kranz e interpretada por Petra Morzé. ² *Jackie* forma parte del conjunto de las obras tituladas por Jelinek *Dramas de Princesas*. La pieza es un monólogo, cuya protagonista se construye a partir de la figura de Jackie Kennedy.

La obra comenzó con la entrada de Jackie en una sala de conferencias. La disposición del espacio fue la siguiente: sobre una tarima, una mesa rodeada de micrófonos y una silla; atrás, una pared de cristal; ocupando la escena, alrededor de la tarima, el público se halla al frente, a la derecha y a la izquierda del personaje.

En el discurso de Jelinek encontrábamos un posicionamiento ideológico feminista, en el que se nos mostraba a una mujer privada de su identidad como sujeto, pues Jackie aparecía como un objeto social condenado al fracaso. En escena, Jackie se construía a través del traje o, para ser más exactos, era la forma la que le otorgaba presencia.

Ahora bien, el discurso de Jelinek no es lineal ni subordinado, sino que se caracteriza por la frase corta, vertida en ráfagas que empujan al espectador a una rápida asociación conceptual. Eso quiere decir que su crítica no se construye siguiendo la normativa de un discurso racional, sino que la condensación oracional, la ironía, el humor y los juegos de palabras se entrelazan provocando un efecto de cabriola para el oído. En esa depuración y abstracción del lenguaje, en la que el sonido de la palabra se transforma en partitura, se muestra al espectador un contenido crítico, que pugna contra los falsos moralismos.

El modo en el que el discurso textual fue llevado a escena se tradujo en una brillante interpretación, en la cual se exploraba la sonoridad de cada palabra. Cada inflexión, cada modulación de voz de la intérprete,

² El equipo estuvo integrado por: Johanna Grilj (dirección adjunta), Bettina Graus (espacio escénico), Heinz Filar (dirección técnica), Ernst Meiss (dirección de escena), Friedrich Rom (director de iluminación), Christian Venghaus (director de sonido), Bernhard Buttmann / Manfred Widmann (escenografía / técnica), Gerlinde Höglhammer (diseño de vestuario), Dagmar Zach (regidor), Monika Brusenbauch (apuntadora), Helmut Mollik (iluminación), Jürgen Leutgeb (sonido), Michael Tippel (vídeo), Herbert Zehetner y Margit Hadrawa (maquillaje), Gerlinde Höglhammer (vestuario).

guiaba el interés del receptor. Hubo momentos en los que la actriz imprimía una velocidad de vértigo a sus palabras y, sin embargo, conseguía que al receptor le llegaran esas palabras con una asombrosa claridad auditiva. A ello se sumaba el valor del gesto. En todo momento estaba presente esa imagen de Jackie como icono, como maniquí que, además, se apoyaba en las proyecciones que tenían lugar en la pared de cristal, en las cuales se mostraban tanto fotos de la propia Jackie como de la actriz caracterizada como tal. Y, a su vez, estas imágenes estaban sincronizadas con el ritmo del monólogo.

Así, Jackie salió de escena como entró, saludando amablemente al público en un gesto estudiado. Pero, durante el tiempo que estuvo en el escenario, no dejó de vomitar una realidad innegable.

El último montaje del Ciclo fue *La Pared (La muerte y la doncella)*, cuyo título también forma parte de los *Dramas de Princesas*. Su puesta en escena corrió a cargo de la Compañía de Teatro de la Esquirla y fue dirigida por Vicente.³

Hablamos de un bloque de texto en el que no hay personajes, ni caracteres, ni acción, ni coordenadas espacio-temporales, ni es posible fijar una estructura y resulta difícil precisar un tema. Solo hay palabras cuya dramaturgia es preciso esculpir, lo cual nos conduce a diversas interpretaciones de un mismo texto, en función del conocimiento y la subjetividad de quien afronte el reto de montar dicha obra. Todo ello quiere decir que Jelinek dinamita cualquier modelo dramatúrgico tradicional. Por tanto, no queda rastro de convencionalismos y eso provoca un replanteamiento escénico. Llegados este punto, cobra plena significación las declaraciones de la autora, cuando afirma que considera al director un co-autor. La escritura de Jelinek evoluciona hacia una abstracción cada vez mayor, y eso potencia las dificultades escénicas.

Sumergirnos en un texto como *La Pared* es bucear en un entramado intertextual, pues se funden distintas fuentes literarias, que van desde los clásicos griegos, con la utilización del Libro XI de *La Odisca*, y los versos 155 y siguientes de la *Teogonía* de Hesíodo, hasta autoras contemporáneas como Marlen Haushofer, Sylvia Plath e Ingeborg Bachmann.

⁵ Intérpretes: Eduardo Cárcamo, Paco Gallego, Marta Gómez, Elena Sánchez Nevado, Rebeca Martínez Hernanado y Carlos Martínez-Merón. Además contó con la traducción de Ela Fernández-Palacios, el trabajo de escenografía de Lola Barroso y Vicente León y el de vestuario de Teatro de la Esquirla. La dramaturgia fue colectiva y la producción conjunta del Teatro Pradillo y Teatro de la Esquirla (con la colaboración de Escena Contemporánea).

La Pared es un texto polifónico en el que se entrelazan varias voces femeninas, entre ellas la de la propia Jelinek. Un texto en el que apenas existen acotaciones, y en el que el diseño del espacio escénico constituye un elemento fundamental, del que prescinde la autora, y que —en esta ocasión— ha sido creación de Lola Barroso y Vicente León.

El espacio fue un elemento que, en esta puesta en escena, dio forma a la palabra, un medio para materializar la abstracción del discurso. La sencillez y esquematismo de dicho espacio fue uno de los grandes aciertos de este montaje. En escena: dos grandes paneles transparentes que representan un muro invisible y, en el foro, un gran muro acolchado. El público estaba situado en las gradas, entre ese muro transparente y la pared del propio teatro, y allí permaneció en silencio y envuelto en la oscuridad.

Al iniciarse la obra, estaban en escena Sylvia e Inge⁴. Ambas «están descuartizando juntas a un animal macho (un carnero). Le arrancan los testículos y se restriegan con sangre». En el montaje, Vicente León sustituyó al carnero por un cuerpo masculino que, tras ser emasculado, apareció en la segunda parte, transcendido en figura apolínea. Partimos, así, de un espacio mitológico que se iba diluyendo en lo cotidiano, a través de un lenguaje irónico y descarado, provisto de una importante carga erótica.

En este espacio, delimitado por dos muros, las voces se multiplicaban y se materializaban en tres parejas. Esta aportación del director supo captar la finalidad de la autora, en tanto que esta considera que Sylvia e Inge representan las voces de muchas mujeres. Pero, al mismo tiempo, nos sorprendió el hecho de que las parejas estuviesen constituidas por tres mujeres y tres hombres. Con ello, Vicente León trató de plasmar escénicamente la permanente contradicción de una condición femenina, cuya razón de ser está ligada a la existencia del otro.

En escena aparecieron las figuras femeninas: una, vistiendo un vestido rojo; y, la otra, un vestido azul. Las figuras masculinas llevaban, respectivamente, unos mandiles del mismo color. Sin embargo, la tercera de las parejas, vestía de blanco, y ello porque esta tercera pareja, sin duda, pertenecía a un plano transcendental. De hecho, ella no tocaba el suelo y él la sujetaba en el aire.

⁴ Jelinek se refiere a dos escritoras que murieron de forma dramática: la estadounidense Sylvia Plath (1932-1963), y la austriaca Igeborg Bachmann (1926-1973).

Otro de los retos, con los que se ha enfrentado el director, ha sido el hecho de que en el texto no se sabe cuál de los personajes (figuras), Sylvia o Inge, hablan. Por tanto, la decisión de la dirección ha estado en función de las necesidades del movimiento escénico.

De la novela El muro (Die Wand, 1968), de la escritora austriaca Marlen Haushofer, Jelinek tomó la imagen de un muro transparente. Contra ese muro tropezaron las protagonistas en el escenario, por él escalaron, en él se incrustaron golpe tras golpe y, aunque pudieron subir a lo alto, no consiguieron escapar porque existía otro muro que las emparedaba. Ese era el muro del fondo que, al ser desprendido del material acolchado, nos devolvió al público una imagen distorsionada de nuestra presencia.

Sin embargo, la pared invisible era el «muro del conocimiento» que estas escritoras (mujeres intelectuales) trataban de escalar, y en cada intento fracasaban. De este modo, fue aflorando la discusión entre las emociones y el pensamiento, y dicha discusión descendió desde lo filosófico al absurdo, porque ese era el resultado de sus intentos: la imposibilidad social de traspasar el muro sin hallar la muerte. Un muro que también hacía referencia a la imposibilidad de una relación entre la hembra y el macho más allá del sexo.

En su escalada, Sylvia e Inge llevaban unas mochilas con «tupperwares». Los recipientes contenían sangre. Las mujeres cocinaban una sopa de sangre con la que alimentan a los hombres. El ceremonial era un juego, cargado de dolorosa significación, que se repetía. Y aquí reapareció esa pareja mitológica del principio, componiendo una imagen de una belleza singular y de extraordinaria plasticidad. En su aparición, el gesto y la palabra se sustentaron en el movimiento, el cual se transformó en una danza armónica. Sobre esa danza, la actriz (en este momento ya tocando el suelo) sostuvo su intervención, recitando los versos de la *Teogonía* de Hesíodo, en los que se contaba cómo Cronos, por mandato de su madre Gea, castró a su padre, Urano. Con ellos, y en ese movimiento circular, se cerró la obra.

Si por algo ha destacado esta undécima edición del Ciclo Autor ha sido por la osadía y la profesionalidad de unos hombres y mujeres que, desde distintos campos, han contribuido a oxigenar la escena teatral madrileña, arriesgándose con una autora tan compleja como Elfriede Jelinek, que destaca por su virtuosismo en el lenguaje y por la destreza en el manejo de distintos registros.

Isabel Díaz



LA NOCHE DE LOS TEATROS¹



MUJER.- La noche de los teatros

MUCHACHO.- ¿De qué?

MUJER.- De los teatros.

MUCHACHO.- ¿La noche?

MUJER. – De noche. Los teatros de noche. La noche del teatro. El teatro y la noche. La noche y los teatros. Los teatros. La noche.

MUCHACHO.- ¡La noche!

MUJER.-; De los teatros!

MUCHACHO.- ¿Qué es...?

MUJER.- ¿La noche? O más bien ¿qué son...?

MUCHACHO.- ¿Los teatros?

MUJER.- ¿Lo sabes?

MUCHACHO.- ¿Lo sé? Sí, claro que lo sé. ¡Lo sé!

MUJER.- ¿Qué son?

MUCHACHO.— ¿Los teatros? Edificios extraños llenos de gente que aplaude el trabajo de otras gentes que se muestran para ellos.

MUJER.- ¿Y después?

MUCHACHO. - ¿Después?

¹ El 29 de marzo de 2007, la Comunidad de Madrid celebró la primera edición de La Noche de los Teatros. El escritor Pedro Víllora fue el encargado de escribir el texto oficial, que fue leído en la mayoría de los teatros que participaron en esta actividad así como en la presentación del proyecto a los medios de comunicación. La Noche de los Teatros incluyó un espectáculo titulado «¡Jugad, jugad! Esto es un escenario», con dramaturgia y dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente, representado en la Real Fábrica de Tapices. Tanto «La noche de los teatros» como «El fin de la noche» sirvieron para abrir y cerrar este trabajo en el que «se recogen las voces salpicadas de autores y directores de este último siglo», el que va desde la noche del estreno de «Electra», de Benito Pérez Galdós, en enero de 1901, hasta la actualidad.

MUJER.- Después. Cuando no queda nadie. Tras los aplausos, si los hay; las risas, si se han producido. ¿Qué son los teatros cuando el público se marcha, cuando los actores ya no están, cuando los acomodadores se han ido con las propinas tintineando en sus bolsillos? ¿Qué son los teatros durante el día, cuando por ninguna ventana penetra la luz y las butacas permanecen a oscuras? Edificios al margen del tiempo; interiores ajenos al sol, a las nubes, al arco iris que en la ciudad no se muestra, a la lluvia, a las tormentas. ¿Qué saben los teatros del día o de la noche?

MUCHACHO. – La noche es lo que hay cuando acaba la función o incluso lo que ya estaba fuera antes de iniciarse.

MUJER. – Pero en la calle saben que la noche termina cuando empieza el día. En cambio los teatros no distinguen el día de la noche. Los teatros son ciegos a todo lo que no sea el momento de la representación.

MUCHACHO.-; Ciegos!

MUJER.-Y fríos.

MUCHACHO.- El frío.

MUJER.– Inertes. Los teatros están muertos. Sin gente, los teatros están muertos. Sin espectadores, sin artistas, sin autores. Sin aquellos que bailan, que cantan, que inventan o expresan palabras, sin aquellos que ven, sin aquellos que escuchan.

MUCHACHO.- Aquellos que hablan.

MUJER.- Oue hablamos.

MUCHACHO.- Pero yo amo el teatro.

MUJER.- Y yo. Y, además de amarlo, lo conozco. Y el teatro es conflicto, confrontación, testimonios enfrentados, protestas cara a cara o penas sin forma que se dan la espalda.

MUCHACHO.- ¿Eso es el teatro?

MUJER. - Eso son los teatros. ¿Es a eso a lo que quieres dedicarte?

MUCHACHO. - Sí... O no. No sé.

MUJER.- ¿No sabes?

MUCHACHO.- Ya no.

MUJER.- ¿Y antes?

MUCHACHO.- ¿Antes?

MUJER. – De saber lo que son los teatros. De escuchar lo que te he dicho que son los teatros.

MUCHACHO.— Antes sí. Me gustaba la idea de estar ahí, donde otros te miran. O de sentarme allá abajo y ser yo el que mira a los otros.

MUJER.- ¿Los otros?

MUCHACHO. – Los artistas, los cantantes. También los que bailan y los que hacen acrobacias. Los que dicen muchas cosas. Los que no dicen nada. Los actores.

MUJER.- Los actores. ¿Como tú?

MUCHACHO.- Como yo... algún día.

MUJER.- ¿Y los músicos? ¿Los autores? ¿Directores? ¿Y los técnicos?

MUCHACHO.- Como ellos, sí. Como ellos, yo, algún día.

MUJER.- Como el público.

MUCHACHO.- Como el público, sí.

MUJER.- Como todos los que viven el teatro.

MUCHACHO. – Las comedias del presente.

MUJER.- Las tragedias del pasado.

MUCHACHO. – El drama de lo que no ha sucedido.

MUJER. – La farsa de lo que nunca termina.

MUCHACHO.- De lo que siempre se repite.

MUJER.- Y tú quieres ser uno de ellos.

MUCHACHO.- Uno de vosotros.

MUJER.- Jugar a ser otro sin dejar de ser tú mismo.

MUCHACHO.-;Jugar!

MUJER.- Jugar a sentir lo que nunca sentirías.

MUCHACHO.-; Jugar!

MUJER.- A abrirte a los demás, a mostrar lo que ocultas, a descubrir en ti miedos que ignoras, deseos que reprimes.

MUCHACHO. – Ser objeto de placer.

MUJER. - Ser causante del placer ajeno.

MUCHACHO.- Gustar a los demás.

MUJER.- Servir de entretenimiento.

MUCHACHO.- Hacerles disfrutar.

MUJER.- Estimular su ira.

MUCHACHO.- Su risa.

MUJER.- Provocar y provocarles.

MUCHACHO. - Causarles extrañeza.

MUJER.- Emocionarlos.

MUCHACHO.- Descubrirles la belleza de la noche.

MUJER.- Los misterios de la noche.

MUCHACHO. – Los secretos de la noche.

MUJER.- Trabajar de noche en los teatros.

MESA DE REDACCIÓN

MUCHACHO.- De noche, sí, y a todas horas en los teatros.

MUJER.- Devolverlos a la vida.

MUCHACHO.- Vivir en ellos y para ellos.

MUJER.- Llenarlos de ideas, de palabras, de hechos.

MUCHACHO. – Llenarlos de entusiasmo.

MUJER.- Para que sean únicos.

MUCHACHO.- Lo son.

MUJER.- Y se sientan importantes.

MUCHACHO. – Indispensables.

MUJER.- Necesarios.

MUCHACHO.- Necesarios, sí, ellos, los teatros.

MUJER.- ¿A ellos quieres acceder?

MUCHACHO.- ¿Me llevarás contigo a los teatros?

MUJER.- Si quieres...

MUCHACHO. - ¿Los abrirás para mí?

MUJER.- A ningún teatro le gusta estar cerrado.

MUCHACHO.- ¿Actuarás en ellos para mí?

MUJER.- Jugarás conmigo, actuarás a mi lado.

MUCHACHO. - ¿Contigo, sí? ¿Es eso posible?

MUJER. – Sí. Lo es si tú quieres. Todo es posible cuando se hace de noche en los teatros.

MUCHACHO.-; Los teatros!

MUJER.-; La noche!

MUCHACHO.- La noche...

MUJER.- ... de los teatros.

El final de la noche

Jugad, dicen unos. Jugad, repiten los otros. Jugad. Jugar. La noche es juego, el teatro es noche, los teatros juegan cuando se hace de noche, la noche de los teatros empieza como un juego cuando aún es de día y termina cuando los teatros ya han cerrado... porque es de noche. Juguemos al teatro más allá de la noche. Juguemos a vivir, vivamos jugando, soñando tal vez.

La noche, el sueño, la vida, el teatro, el juego... El juego de palabras, que no es otra cosa sino palabras, palabras, palabras, y el resto es silencio.

El silencio es el del patio de butacas, roto si acaso por risas, aplausos y hasta algún bostezo inoportuno aunque no completamente injustificado. El silencio es también el de los técnicos allá, detrás del escenario, dirigiendo los focos, controlando el sonido, dando la entrada a los actores, ejecutando los cambios de escenografía, y siempre vestidos de negro para no ser vistos y en total silencio para no ser oídos. De negro y en silencio: los técnicos, la noche.

El silencio rodea al escenario pero no penetra en él. Donde está el intérprete está el sonido, la música, la palabra. Cuando habla el actor el público calla, calla el regidor, calla el acomodador, el escenógrafo, el figurinista... hasta el director se calla cuando habla el actor. Pero cuando habla el actor es el autor quien habla. Dos artistas para una única palabra: la palabra del teatro que uno crea y recrea el otro. Recrea, recreo, el juego una vez más. El juego... de palabras.

En la noche de los teatros hemos oído actores que por una vez lo son y autores que lo serán por siempre. Juguemos por un momento a pensar que todos somos actores, que sabemos jugar con palabras ajenas cuando no se nos ocurren las propias. Juguemos también, por qué no, a pensar que las palabras que hemos oído son todas las palabras, que las obras aludidas son todas las obras, que los autores que aquí han sido convocados son todos los autores. Juguemos a creer que esta sala es un teatro y que este teatro son todos los teatros. Juguemos a que nadie se ha quedado fuera de este juego del teatro en el que todos ganan y ninguno pierde porque el teatro, en el fondo, es solo un juego.

Juguemos a que la noche de los teatros termina, a que los actores que no son actores vuelven a su lugar entre el público y a que los espectadores que suelen actuar se preparan para volver a sus escenarios. Juguemos a que todo regresa a la normalidad. Juguemos a decirnos adiós, a despedirnos con un beso y un abrazo. Juguemos a que somos felices si jugamos al teatro. Juguemos a vivir. Juguemos a soñar. Juguemos a ser otro. Juguemos.

Редго Víllora



Compendio llamado El Deleitoso de Lope de Rueda seguido del Coloquio Prendas de amor, Santiago U. Sánchez Jiménez y Francisco J. Sánchez Salas (eds.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2006, 245 págs.



Los profesores e investigadores Santiago U. Sánchez Jiménez y Francisco J. Sánchez Salas han preparado esta cuidada edición del Compendio llamado El Deleitoso de Lope de Rueda seguido del Coloquio Prendas de amor, que recupera la que se publicó en Logroño en el año 1588, y de la que se han conservado dos ejemplares completos, uno en la Biblioteca Nacional de Madrid y otro en la Biblioteca de El Escorial, y otro muy incompleto en la Hispanic Society, de Nueva York. La recopilación de los pasos de Lope de Rueda bajo el título de *El Deleitoso* había sido editada en Valencia por Juan Timoneda, e impresa por Juan Mey, en el año 1567, cuando ya había fallecido el escritor. (Se ignora la fecha exacta de la muerte de Lope de Rueda, pero esta debió de acaecer entre 1565 y 1566.) Timoneda consiguió así que estos textos teatrales de Lope de Rueda no quedaran en una mera referencia, sino que pudiésemos leerlos siglos después y analizar los diversos mecanismos de comicidad empleados por el actor y dramaturgo en sus pasos, cuyas representaciones habían fascinado a Cervantes en su juventud. Embebido en sus tareas estrictamente teatrales, Lope de Rueda no se había cuidado de la publicación de sus textos y fue el librero, editor y también escritor valenciano quien advirtió el valor de su obra y la conveniencia de recogerla en un libro. Los editores del presente trabajo aventuran además, a partir de los comentarios del propio Timoneda, que el escritor valenciano introdujo modificaciones en los manuscritos de Lope de Rueda, debidas a la necesidad de dotar de carácter literario a unos papeles escritos para su uso inmediato en los

escenarios, precisamente por el actor que los escribía y su compañía, pero, sobre todo, a la suspicacia de las autoridades eclesiásticas, que, obsesionadas en los años inmediatamente posteriores al Concilio de Trento con cortar de raíz cualquier atisbo de luteranismo u otras formas de heterodoxia, extremaban la vigilancia ante las publicaciones de libros. A esta circunstancia atribuyen Sánchez Jiménez y Sánchez Salas la ausencia de expresiones procaces o de ciertas tipologías de personajes —por ejemplo clérigos con perfiles burlescos— en situaciones que parecían demandarlas y que, con toda probabilidad, no faltarían en las representaciones de Lope de Rueda.

Veintiún años después de la editio príncepa, aparece en Logroño una segunda publicación de El Deleitoso, acompañada ahora por otra obra, considerada anónima por algunos y atribuida por otros a Lope de Rueda, el coloquio titulado Prendas de amor, que no figuraba en la edición de 1567, aunque había sido ya editada por el propio Timoneda en 1570, en el Registro de representantes. La publicación en Logroño y en 1588 de este pequeño volumen constituido por cinco pliegos, es decir, ochenta páginas, adquiere además un valor añadido, puesto que representa la recuperación de la actividad editorial en la ciudad, que contaba entonces con unos ocho mil habitantes, tras algunas décadas sin que funcionaran las prensas en ella. Un impresor de origen francés, Matías Mares, tras ejecutar su trabajo en las ciudades de Salamanca, Burgos y Bilbao —ciudad esta última en la que Matías Mares permanece durante diez años—, se instala en Logroño y en 1588 imprime El libro de la albeitería, de Pedro López Zamora, y El Deleitoso. Seguirán otros libros impresos, hasta que en que en 1597 abandona definitivamente la ciudad para seguir trabajando en Pamplona, donde permanece hasta su muerte, acaecida hacia 1609. No es Mares, sin embargo, un impresor demasiado escrupuloso. Se han advertido abundantes erratas en sus trabajos y su calidad tipográfica deja mucho que desear, como reconocen Sánchez Jiménez y Sánchez Salas, pero, en cualquier caso, entre sus libros impresos figuran títulos como El patrañuelo, de Timoneda, el Examen de ingenios, de Huarte de San Juan (Ambos en Bilbao, en 1980), el Orlando furioso, de Ariosto (Bilbao, 1583) o la edición de *El Deleitoso* de la que nos estamos ocupando. Y, como recuerdan los editores, no constituye Mares el único caso de impresor francés en España —fueron muchos los que llegaron, atraídos, al parecer, por los elevados sueldos— ni de impresor itinerante, situación muy común en el Renacimiento.

Santiago U. Sánchez Jiménez y Francisco J. Sánchez Salas además de editar y anotar pormenorizadamente el texto de la impresión logroñesa de 1588, han redactado un amplio y pormenorizado estudio preliminar en el que explican los avatares editoriales del libro, que inscriben en un panorama sobre la situación cultural y educativa de la ciudad y de la incipiente actividad teatral que se desarrolló en ella durante el siglo XVI y comienzos del XVII. El estudio ofrece una puesta al día y una síntesis ordenada y didáctica de trabajos y aportaciones muy diversas reelaboradas con acierto por los editores. A esta labor informativa, se añade en el prólogo un análisis ambicioso de los textos publicados. Interesa singularmente el estudio de los mecanismos humorísticos empleados por Lope de Rueda en los pasos que componen El Deleitoso, que abordan desde la hipótesis de transgresión de los principios de cooperación (Grice) y de cortesía como procedimientos de eficacia cómica, o desde la distorsión del proceso de inferencia por parte del interlocutor, según el modelo ostensivo-inferencial que proponen Sperber y Wilson.

Hay que destacar además el amplio aparato crítico que acompaña al texto de Lope de Rueda y la esmerada edición que presentan los preparadores y el Instituto de Estudios Riojanos, que se ha encargado de materializarla.

Едиагдо Pérez-Rasilla



Michael Chéjov, Lecciones para el actor profesional. Barcelona, Alba, 2006



Michael Chéjov (1881-1955) no solo revolucionó el arte del actor a través de unas técnicas novedosas para la época, sino que también modificó la forma de transmitir o, mejor dicho, de adquirir el propio arte. Ha sido, y sigue siendo para muchos, un gran «maestro» de la interpretación, en su teoría y en su práctica, y ha pasado a la historia por su genialidad como pionero de un aspecto indudablemente crítico del hacer del actor: su imaginación.

Actualmente encontramos dos de sus obras editadas en castellano: Al Actor, de la editorial argentina Quetzal, del año 1993, y Sobre la técnica de la actuación, publicada en 1999 por la editorial Alba. Leer un sistema de actuación, de M. Chéjov o de cualquier otro maestro, puede plantear problemas de compresión al lector, dependiendo del conocimiento previo del autor, o de distintas formas y procesos de trabajo en la interpretación del actor. También le puede hacer pensar al actor si realmente entiende lo que entiende cuando lee una propuesta o explicación de un ejercicio. A veces, simplemente aleja al actor, porque puede resultarle difícil establecer sus propias conexiones en un plano práctico. Otras veces, resulta absolutamente esclarecedor. Y es que verdaderamente, solo «haciendo», el actor «entiende». Solo «probando», el actor «encuentra» y «(re)conoce». Solo valientemente, el actor decide lo que le funciona y lo que no. El sistema que Chéjov plantea es aquel que funciona para el actor, no para la técnica. Le ayuda a entender su propio trabajo, y a comprometer su ser en ello, tocando distintas capas, no ya de su personalidad, sino de su modalidad de ser en el mundo. De alguna forma, así lo dice el mismo Chéjov al hablar de

la concentración: «Es una cuestión de su propia cocina interna, de lo que estén persiguiendo» ¹.

Lecciones para el actor profesional es la segunda publicación de Alba dedicada a Michael Chéjov. Aparece en 2006, y pone de relieve el aspecto práctico del conocimiento, o, mejor dicho, re-conocimiento, del proceso de la imaginación que sucede en el actor. Es esta una fiel y bienvenida traducción al español de Lessons for the professional actor, publicada originalmente en Nueva York, en 1985. Contiene la trascripción de catorce clases que Michael Chéjov impartió en su Estudio de Nueva York en 1941. En ellas introduce su método, de una manera concentrada, a 32 actores profesionales, procedentes principalmente de Broadway, y del Group Theatre, con un entrenamiento previo en las técnicas de Stanislawski, conocedores de las de Vajtángov o Meyerhold, y mayoritariamente con una formación basada en el método de Strasberg, por aquel entonces tan criticado como de moda. En aquellos años, compaginaba su trabajo como director del Teatro Estudio en Ridgfield, Connecticut, donde mantenía vivo el espíritu y la formación de su teatro, con las clases en Nueva York, en su Estudio de la calle 56. Deirdre Hurst había acompañado a Chéjov, como asistente, secretaria, estrecha colaboradora, editora y profesora de su técnica, desde que le conoció en el año 1935. Se había trasladado a Inglaterra para conocer y estudiar las maravillas de este genio ruso de la interpretación que tanta impresión le había causado y, desde entonces, no le abandonó. Es mucho lo que le debemos hoy día a esta mujer, que con paciencia fue dejando constancia, durante todos estos años, de las clases de su maestro. Es gracias a ella que leemos a Chéjov, durante estas clases magistrales, desenvolviendo los entresijos de su trabajo, introduciendo gradualmente sus pilares, los mismos que sirvieron para construir el programa de estudios en Dartington hacía 20 años, y haciéndolo, además, con una claridad y precisión extraordinaria.²

Lo que más podemos apreciar de esta reciente publicación es la capacidad para fascinar al joven lector. Fundamentalmente por la naturalidad con la que, preguntas tras respuestas, se equilibran dos principales fuer-

¹ Michael Chéjov, Lecciones para el Actor Profesional, Barcelona, Alba, 2006, p. 86.

² Destaca, además de esta, otra trascripción de Deirdre Hurst du Prey, también muy valiosa para el estudio de la técnica. Es una trascripción de las sesiones que Michael Chéjov dedicó a sus profesores ayudantes Deirdre Hurst y Beatrice Straight en su estudio en Inglaterra, Chekhov Theatre Studio (1935-1939), de abril a junio de 1936. Michael Chéjov, Lessons for Teachers of his Acting Technique, Ottawa, Dovehouse Editions, 2000.

zas motoras del aprendizaje en el teatro: el joven actor buscando su propia verdad, y siempre aspirando a mejorar; y la maestría del conocedor de esa experiencia profunda que conmueve al actor. Chéjov no impone, propone. Aborda de forma llana y directa los peligros que en aquel momento sentía que estaban corrompiendo el proceso de la creación del actor. Y se acerca a sus oyentes sus técnicas por medio de ejercicios, ejemplos y consejos. Los actores, por su parte, pueden reconocerse fácilmente en las dudas y dificultades que la técnica plantea una vez en marcha, y que tienen más que ver con el punto de partida del actor, es decir, con «dónde» se sitúa el actor, o desde dónde puede empezar a hacer uso de esa técnica, que con la problemática real que esa técnica pueda plantear.

Sabemos que es difícil hablar de la profesión del actor. Reducir en palabras una experiencia vital, efímera, y difícilmente objetiva para el que se ve implicado en ella. Desde que Stanislawski comenzó a sistematizar este campo de conocimiento, humano y artístico, que es el de la creación del actor, se han utilizado distintas formas de abordarlo: la del diálogo profesor-alumno del mismo Stanislawski y Bolewslawski, el lenguaje metafórico de Eugenio Barba, el metafísico de Artaud, el poético-filosófico de Decroux, etc. Es realmente difícil trasladar al papel una experiencia que se escribe con carne. El libro que nos ocupa, en forma de preguntas y respuestas, descubre la maestría del profesor, que convierte lo particular en la esencia del trabajo del actor, lo subjetivo en el objetivo de su arte, la técnica, en algo que le compete exclusivamente a cada actor.

Aunque puede dar, en ocasiones, la impresión de ser un «recetario de la actuación», son, curiosamente, ciertos aspectos, en principio, «ocultos» del sistema, los que parecen dejarnos entrever que la técnica va más allá de servir de píldora que, tras una dosificación correcta, le resuelve a uno la caracterización o la escena. Una lectura responsable debe poner de manifiesto la superación de la comprensión de la idea de «técnica» como poción mágica, que con mayor o menor inmediatez, transforma a quien la toma en un «buen» profesional. No es buena la ansiedad con la que muchos actores, incluso los ya profesionales, buscan esa fórmula perfecta para interpretar.

Lecciones para el actor profesional, al mismo tiempo que registra, con sencillez y naturalidad, la facilidad de su «fórmula», reconoce, y así lo hizo Chéjov explícitamente en más de una ocasión, que la libertad con la que

el actor debe experimentar sus técnicas o consejos debe estar por encima. La actitud correcta, abierta y relajada, ese «cruzar el umbral», del que el autor habla, son necesarias para el aprendizaje, de esta, y de todas las técnicas. Pero lo que es aún más importante, se hace imprescindible el reconocimiento interno que el actor hace de su propia forma de trabajar, de su proceso interno, a través de las técnicas que plantea. Cualquiera de ellas, Gesto Psicológico, Centro y Cuerpo Imaginario, Irradiación, Arquetipo, Atmósfera..., sirve para convertir el instrumento del actor experimentado en catalítico por donde se destila su elaboración final. No es tan importante el proporcionar una técnica para elaborar el producto. El producto final ya está realizado, por la imaginación, el subconsciente, la capacidad de síntesis y de abstracción propia del poeta que el actor lleva dentro. El cuerpo del actor es un vehículo para que dicha elaboración, esa imagen resultante, se haga «presente» ante el espectador. Y es ahí donde radica la naturaleza del proceso, y por tanto, de la técnica; en que es más artística que científica.

Eugenio Barba nos recuerda hoy que: «Decir que un actor está habituado a controlar su presencia y a traducir en impulsos físicos las imágenes mentales, quiere decir, simplemente, que un actor es una actor.³ Chéjov había dicho lo mismo 50 años antes, reconociendo que el actor ya utiliza, intuitivamente, en su profesión, esa «técnica». Chéjov no inventa «algo» que el actor hace, sino que lo descubre. La experiencia personal y única del actor es la que se encarga de descifrar la «fórmula» que está utilizando, reconocerla y darle forma. Lo que Chéjov sí inventa, es el dar nombre a esos procesos. Lo que crea es un lenguaje adecuado, propio del imaginario que el actor necesita. No hay un resultado preestablecido que se busca, o que supone un referente de lo que está bien o mal. Principalmente, porque es muy difícil, o al menos controvertido, considerar el teatro, o cualquier otra terminación artística, en términos de bien y mal. El actor se plantea si le funciona, o no le funciona, una técnica o ejercicio para una finalidad determinada, y, sobre todo, para lograr una satisfacción artística que en última instancia solo debería depender de él mismo.

Sol Garre

³ Eugenio Barba, La canoa de papel, Buenos Aires, Catálogos, 1994, p. 40.



Para quitarse el sombrero.

Primer acto. Cuadernos de investigación teatral. N.º 316. V / 2006.



Es una lástima que los rojos no usemos sombrero. Porque hay momentos en que sería utilísimo llevarlo para quitárselo con ese gesto de respeto que era tan usual en otros tiempos. Y esta es una de esas ocasiones.

En abril de 1957, hace ya la friolera de cincuenta años, salía el primer número de una revista de teatro que incluía —buena carta de presentación— el texto íntegro de Esperando a Godot, de Samuel Beckett. Era, por supuesto, Primer acto.

Medio siglo después, cuando por el camino han ido quedando publicaciones tan gratas a la memoria como Pipirijaina, El público o Teatra, sigue en pie esta revista que ha sido el referente de todo el mundo teatral español durante estos años. Y, de acuerdo con lo que se puede leer en el número que reseñamos, seguirá siéndolo muchos más. Primer acto sigue fiel a un modelo de revista que combina la información acerca de la escena (estrenos, festivales, simposios...) con el análisis y la investigación. No es, evidentemente, una publicación dedicada a la información diaria, ni a la crítica de espectáculos a pie de estreno, tarea que deberían cumplir otros medios de información (no es seguro que la cumplan) y que está fuera de las posibilidades de una revista bimensual. Sin embargo, el lector de *Primer acto* puede tener la seguridad de que estará bien informado acerca de los grandes eventos teatrales y de iniciativas minoritarias, poco publicitadas por los grandes medios. En el número que comentamos no menos de veintitrés artículos de diversa extensión se ocupan de este aspecto de la actualidad escénica española: entrevistas con Arrieritos Danza, con Senza Tempo, con Lee Breuer, con Mauricio Celedón y con Agnés Limnbos; información sobre espectáculos como 13 rosas, La canción de Margarita, Homo políticus, Federico, La ópera de tres centavos, Antígona, Grita

SIDA... el laberinto...; crónicas de festivales como el Festival de Otoño de Madrid, Almagro, Cádiz, Bayona-Biarritz, Madrid-Sur; información de la actualidad teatral en Baleares, Cataluña, Castilla y León, Galicia y Madrid. La cantidad de información y la amplitud del campo reseñado es evidente.

Esta faceta informativa incluye aspectos como el de la celebración de los 175 años de existencia de la RESAD, en donde Ignacio Amestoy recorre la historia de esta centenaria escuela y muestra los caminos del futuro.

Primer acto incluye, fiel a su tradición, una obra dramática de actualidad. Se trata de Johnny cogió su fusil, de Dalton Trumbo en versión de Antonio Álamo, que se pudo ver en Madrid con dirección de Jesús Cracio, del que se publica una entrevista «a pie de obra» y una completa biografía teatral. La elección del texto no es casual: el número 316 de la revista lleva el expresivo título de «Paz y memoria», y sus contenidos se organizan en gran parte alrededor de estas dos palabras de triste actualidad por el intento de borrarlas a cargo de una partida de desmemoriados guerreros de taberna que solo recuerdan —y con la lección mal aprendida— que España (su España) fue invadida por la infame morisma y que todavía los musulmanes no han pedido perdón.

El editorial de *Primer acto* es bien expresivo a este respecto:

El mundo de hoy, con sus víctimas, sus riesgos y sus beneficiarios, ya no cabe explicarlo y justificarlo con principios un día sacralizados y situados por encima del bien común. Quizá porque su custodia estaba reservada a los que salían ganando con su aplicación y, siglo tras siglo, confeccionaron los manuales de moral y patriotismo para el resto de los mortales. Hoy la situación es otra, y cualquier político, por mucho que celebren sus bromas o sus insultos sus acólitos, debería saber que cada vez son más los millones de seres anónimos que los escuchan y se avergüenzan. Como lo son los que saben que la sociedad civil es la que pone los muertos en las guerras y otros los que reciben sus beneficios. [pp. 5-6]

Es difícil destacar algo dentro de este número de *Primer acto*, denso e incisivo. Es difícil, pero voy a hacerlo. En las páginas 7-13 se publica un artículo de José Monleón, creador y director de la revista. Se llama «Las vanguardias y la dictadura franquista» y recoge una ponencia en el centenario de Samuel Beckett celebrado en la Univesidad Autónoma de Madrid. En este precioso artículo recuerda el maestro Monleón, que

afortunadamente conserva una memoria privilegiada, el rechazo, el desprecio y el insulto que acompañaron a Samuel Beckett, hoy en el limbo de los intocables, en el pantanoso mundillo teatral del franquismo. Entre otras lindezas, el autor reproduce las de Alfredo Marqueríe, que pasa por ser el mejor crítico de la posguerra, al estreno de *Días felices* dentro de un ciclo de teatro universitario:

Días felices, como las anteriores piezas del autor, es exponente de un antiteatro pesado, aburrido, tartamudo, fatigoso, reiterativo, sin emoción, sin interés, sin belleza, sin pensamiento ni galanura formal. Si algo significa, puede ser, a lo sumo, un delirio demencial, un texto psiquiátrico, con alguna alusión sucia y muy fisiológica, o con alguna palabrota para salpimentar turbiamente la repugnante receta. [p. 12]

Afortunadamente, por entonces existía una revista, *Primer acto*, que en 1957 se atrevía a publicar *Esperando a Godot*. Y hoy existe la memoria y una paz que no es la de los cementerios. Gracias, entre otros, a José Monleón. Lo dicho: para quitarse el sombrero que no llevamos.

Fernando Doménech Rico

ORAMONATIS DE ESTE NÚMERO



Julio Escalada es autor dramático, director, productor y actor. Ha publicado o estrenado más de una decena de obras entre textos originales y adaptaciones o versiones. Como director de escena, ha codirigido *Pato A La Naranja*, de Douglas-Home y Gilvert Sauvajon. Es productor de *Una Mujer Sin Importancia*, de Oscar Wilde, y coproduce *Sois la Bomba*.



Pedro Manuel Víllora Gallardo (La Roda, 1968) es profesor de Teoría de la Literatura (U. Complutense) y de Teoría Teatral (RESAD). Ha publicado estudios sobre Terenci Moix, Ana María Matute, Adolfo Marsillach, Rafael Mendizábal, David Lindsay-Abaire, etc. También ha escrito narrativa (Por el amor de Ladis) y poesía (Aprendizaje de la mezquindad, Premio Sial), además de las memorias de Sara Montiel, Imperio Argentina y María Luisa Merlo. Entre sus obras destacan La misma historia (accésit Lope de Vega), Las cosas persas (Premio Rojas Zorrilla), Amado mío o la emoción artificial (Premio Ciudad de Alcorcón), Bésame mucho (Premio Calderón) y Electra en Oma (Premio Beckett).



Ignacio Arellano Ayoso es Catedrático de la Universidad de Navarra y Director del Departamento de Literatura. Ha sido titular en la U. de León, Catedrático en la de Extremadura y visitante en universidades de todo el mundo (The University of North Carolina at Chapel Hill, USA; La Sabana, Colombia; Duke University, USA; Darmnouth College, USA; Pisa; Toulouse; Münster, Nehru, India; Delhi, India; Buenos Aires; Ottawa, Canadá; Colgate, USA; IULM, Milán....), etc. Hasta la fecha ha publicado entre estudios, ediciones críticas, actas de congresos, etc., 125 libros, más de 300 artículos científicos y un centenar de artículos de divulgación.



Jorge Saura (Madrid, 1953) es licenciado en Dirección Escénica por el Instituto Nacional de Arte Teatral (GUITIS) de Moscú. Ha impartido clases de Interpretación, Dirección, Análisis Dramatúrgico e Historia del Teatro en las academias Orfeo, TEFA, Metrópolis y Bululú, así como en las Escuelas Municipales de Toledo, Pozuelo de Alarcón y Torrelodones. Ha trabajado en el Teatro de la Abadía como ayudante de dirección, profesor de Interpretación y asesor literario de 1994 a 1999. Es miembro fundador de El Tapete (Taller Permanente de

(OLABORADORES DE ESTE NÚMERO

Teatro) dirigido por Luis d'Ors desde 1997 hasta 2003. Ha publicado traducciones del ruso de obras teatrales (El bijo mayor de Vampílov, Don Quijote y Los días de los Turbin de Bulgákov, La desgracia de ser inteligente de Griboyédov, El jardincito de los cerezos de Slapóvsky y otras) y obras teóricas (Vajtángov. Teoría y práctica teatral, El último Stanislavsky y La palabra en la creación actoral de María Knébel). Desde 1998 es profesor de Dirección Escénica en la RESAD.



Raquel García Pascual (Logroño, 1979). Doctora en Filología por la Universidad Complutense después licenciarse en la Universidad de La Rioja, tiene un contrato postdoctoral en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas bajo la dirección de la Profesora M.ª Francisca Vilches de Frutos. Tras cursar estudios de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Complutense, ha impartido clases en la misma universidad y ha sido profesora visitante en la Sorbona. Sus líneas de investigación son la historia, crítica y teoría de la literatura española, el estudio del género y de las artes escénicas en el ámbito hispánico.





Glosas a La gran Cenobia de Calderón

de Ignacio Arellano

Este artículo examina el drama calderoniano de *La gran Cenobia*, desde el sustrato histórico y legendario, fuentes, mitificación de la protagonista, hasta el diseño de la trama, en la que Calderón reflexiona sobre los límites del poder y los casos de fortuna, enfrentando a dos modelos de gobernantes: la reina Cenobia y el emperador Aureliano, ejemplo de injusticia y violencia.

Calderón elabora sobre los sucesos fundamentales un drama con partes sombrías y denso de violencia y destrucción, que ahonda en las pasiones ciegas de la ambición y la soberbia —Aureliano, Libio, Irene—, enfrentadas a otras actitudes estoicas de sufrimiento de las caídas de fortuna —Decio, Cenobia—, con amplio desarrollo de los elementos simbólicos que sirven a la lección moral de la pieza, pues si la fortuna juega con todos, en ese juego el individuo puede elegir una u otra actitud: la digna aceptación de los azares de la vida y de la gloria humana, o la rabia desaforada.

This article analyses the calderonian drama *La gran Cenobia* from its historical and legendary basis, sources and the process of idolizing the protagonist to the design of the plot, where Calderón considers the power limits and the examples of Fortune confronting two models of rulers: the queen Cenobia and the Emperor Aureliano, example of injustice and violence.

Over essential events, Calderón writes an intense drama pervaded with violence and destruction that tries to analyse ambition and arrogance (Aurelio, Libio and Irene). These attitudes differ from other stoical postures characterised by the suffering from the falls of misfortune (Decio, Cenobia). There is a great development of symbolic elements that helps to the moral lesson of the play. If Fortune can play with everybody, there will be only two choices: the acceptation of fate and human glory or outrageous anger.



La evolución del sistema pedagógico de Konstantin Stanislavsky de Jorge Saura

En 1922 la actriz norteamericana Stella Adler, miembro del Group Theatre, compañía experimental dirigida por Lee Strasberg se encontró en un hotel de París con Konstantin Stanislavsky, quien durante dos semanas le estuvo enseñando los ejercicios y análisis que se practicaban en el Teatro del Arte. La conclusión que la actriz sacó de este encuentro fue que Lee Strasberg engañaba a sus actores, pues lo que enseñaba no era el sistema de Stanislavsky. En este artículo se hace un breve

repaso histórico de los acontecimientos que hicieron comprender a Stanislavsky sus errores y reformar su método de enseñanza, dando más importancia a los impulsos instintivos que a la memoria emocional. El nuevo método de trabajo, sin embargo, no fue fácilmente aceptado por los actores más veteranos del Teatro del Arte, que no entendían la necesidad de cambiar un sistema que les había proporcionado grandes éxitos y prestigio. Fueron dos jóvenes actores llamados Evgueni Vajtángov y Mijail Chéjov los que proporcionarían el ímpetu necesario para cambiar la forma de trabajar la obra y el papel en el Teatro del Arte.

In 1922 the american actress Stella Adler, member of Group Theatre, an experimental ensemble directed by Lee Strasberg, was in a hotel of Paris with Konstantin Stanislavsky, who was teaching her during two weeks the exercises and analysis that were practiced in the Moscow Art Theatre. The conclusion that the actress reached of this encounter was Lee Strasberg deceived its actors, because the system what taught was not the system of Stanislavsky. In this article a historical brief review of the events is made that made to understand Stanislavsky its errors and to reform its teaching method, giving more importance to the instinctive impulses than to the emotional memory. The new work method, however, was not easily accepted by the most veteran actors in the Moscow Art Theatre that didn't understand the necessity to change a system that had provided them big successes and prestige. They were two called young actors Evgueni Vajtángov and Mikhail Chéjov those that would provide the necessary impulse to change the form to work the play and the part in the Moscow Art Theatre.



Cronicón del medievo, de Lauro Olmo: bacia el neorrealismo por la reteatralización burlesca De Raquel García Pascual

Cronicón del Medievo es quizá la obra con la comicidad más corrosiva a la que Lauro Olmo ha sacado partido. La cuestión que nos ocupa en este ensayo es estudiar desde este punto de vista la representación de imágenes femeninas que el autor despliega en esta obra.

Cronicón del Medievo is perhaps the main caustic comic play written by Lauro Olmo. In the case which we're dealing with in this essay is to study from this point of view the representation of feminine images developed in this play.



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:

- La extensión del artículo debe ser de alrededor de los 15 folios a doble espacio (30 líneas).
- 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.
- 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



A(OTA(IONES

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Deseo suscr U n año (2 n Dos años (4 Deseo recib	números) a Í números)	partir del Ì a partir de	N.º Pr N.º I	Precio 23,00	euros.	olar.
N.º 1 N.º 8 N.º 15	N.º 2 N.º 9 N.º 16	N.º 3 N.º 10 N.º 17	N.º 4 N.º 11 N.º 18	N.º 5 N.º 12	N.º 6 N.º 13	N.º 7 N.º 14
DATOS						
Nombre y A	Apellidos					
Domicilio	~ 					
Código Post	tal					
Pobloción						

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