

ACOTACIONES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN TEATRAL

JULIO - DICIEMBRE DE 2008

Portada: Luis Sánchez de Lamadrid

© RESAD, 2008. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

© Asociación José Estruch, 2008. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

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

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

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

IMPRIME: Omagraf, S. L.

DEPÓSITO LEGAL: M-56929-1998

ISSN 1130-7269

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 21,
JULIO-DICIEMBRE DE 2008.

CONSEJO EDITORIAL

Ángel Martínez Roger (Director de la RESAD), Eva Lara (Jefa del Departamento de Movimiento), Pablo Iglesias Simón (Jefe del Departamento de Dirección de Escena), Yolanda Pallín (Jefa del Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales), Juan José Granda (Jefe del Departamento de Interpretación), José Vicente Torrejón (Jefe del Departamento de Plástica Teatral), Miguel Tubía (Jefe del Departamento de Voz y Lenguaje)

DIRECTOR FUNDADOR	RICARDO DOMÉNECH
DIRECTOR	PEDRO VÍLLORA
CONSEJO DE REDACCIÓN	SOL GARRE
	ANA ISABEL FERNÁNDEZ VALBUENA
	NIEVES MATEO
	ITZIAR PASCUAL
	JORGE SAURA
REDACTOR JEFE	EMETERIO DIEZ
DISEÑO	LUIS LORENZO LIMA



SUMARIO

ARTÍCULOS	7
HELENA S. KRIÚKOVA, <i>Historia del traje escénico: Grecia</i>	0
CÉSAR DE VICENTE HERNANDO, <i>Noticia del director de escena Víctor Jara</i>	0
DIANA I. LUQUE, <i>Re-membrando la historia del teatro: The American Play de Suzan-Lori Parks</i>	0
CARTAPACIO	0
RICARDO DOMÉNECH, <i>Acercamiento a La última cena</i>	0
IGNACIO AMESTOY, <i>La última cena</i>	0
MESA DE REDACCIÓN	0
MARGARET LITVIN, <i>Actuar para Occidente: el Teatro Árabe en el «mercado» internacional</i>	0
LIBROS	
NIEVES MATEO, <i>Proyecciones</i> , de Pedro García Cabrera	0
MIGUEL ÁNGEL ZAMORANO, <i>As comédias de António José da Silva, o Judeu</i> , edición de Paulo Roberto Pereira	0
FERNANDO DOMÉNECH, <i>Latin American Theatre Review</i> , 41 / 1 (Fall 2007)	0
COLABORADORES DE ESTE NÚMERO	0
ABSTRACTS	0

S
T
K
O
I
J
U
T
O
J
U

ARTÍCULOS



HELENA S. KRIÚKOVA
Historia del traje escénico: Grecia

CÉSAR DE VICENTE HERNANDO
Noticia del director de escena Víctor Jara

DIANA I. LUQUE
*Re-membrando la historia del teatro:
The American Play de Suzan-Lori Parks*



S
T
K
O
I
D
H
T
O
H



HISTORIA DEL TRAJE ESCÉNICO: GRECIA

Helena S. Kriúkova



Somos aquí una mezcla: sirios, griegos, armenios, medos.
C. P. Cavafis, *En una ciudad de Osroene* (1917)

La historia del traje escénico empieza en un espacio en el que todavía es imposible trazar la frontera entre Oriente y Occidente y en un tiempo cuando las acciones de sentir el mundo y de imaginarlo aún no están separadas.

Entre el «cuando regrese» de Ulises y el germen de la democracia, en un período de transición, el vestuario escénico fue inventado por una variedad de tipos raciales que compartían lengua y religión y ocupaban una geografía fragmentada, emplazada a lo largo de la rocosa línea de costa del mar Egeo. Los habitantes de este territorio, que no tenía ningún nombre genérico, se autodenominaban «helenos» en honor de Helena, la jefa de una antigua tribu de Tesalia. Fueron los romanos quienes aplicaron a las reducidas llanuras, montañas de altitud media y dispersas islas el nombre de «Graecia».

La fecha de la primera victoria de Tespis —un icariense que enriqueció las Grandes Dionisiácas, en las que a lo largo del siglo v a.C. habían participado ciento veinte autores con más de mil obras dramáticas, o qui-

zás un ateniense que aprendió de los icarienses e introdujo en la polis sus logros dramáticos— está situada entre los años 536/5 y 533/2. Se sabe que el Estado ateniense protegió la tragedia a partir de 534,¹ en la época de Pisístrato (c.600-527 a.C.), el tirano que continuó la obra social de Solón (c. 640-c. 558 a.C.). El último había abandonado ostensiblemente una de las representaciones teatrales anteriores a la instauración de los concursos dramáticos porque para un sabio y un hombre de estado que pretendía proteger su patria de la *hýbris*² el diálogo con el pasado todavía demasiado próximo a los espectadores podía hacer peligrar sus esfuerzos por fundar el orden en la ciudad-estado. Como años más tarde Platón (428/7-348/7 a.C.), tampoco Solón tenía mucha confianza en la naturaleza humana y también él pensaba que existía una conexión directa, esencial entre el *lógos*³ y la cosa simbolizada, es decir, que había una identidad básica entre parecer y ser y entre decir(se) y ser. Para ambos, la fascinación y los efectos que el «terror divino» —la imaginación inspirada— causaba en el ánimo del hombre eran tan grandes que serían capaces de destruir el fundamento mismo del sistema institucional.⁴

Cuenta Plutarco (siglos I-II d.C.) que...

comenzaba entonces Tespis a alterar la tragedia, de cuya novedad eran muchos atraídos, aunque todavía no había llegado a ser materia de contiendas y certámenes, y Solón (...) asistió a un drama en que, como entre los antiguos era costumbre, representó el mismo Tespis. Acabado el espectáculo, saludó a éste y le preguntó cómo no se avergonzaba de haber acumulado tanta mentira; y como le respondiese éste que nada había de malo en que aquellas cosas se dijese por entretenimiento, dando Solón un fuerte bastonazo en el

¹ Al introducir la «*coregia*» dentro de los *λειτουργιαί*. Por *λειτουργιαί* los atenienses entendían aportaciones especiales para su Estado realizadas por ciudadanos pudientes. A partir del año 534 se consideró también la *coregia*, la provisión de un coro dramático, como *ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΙ*. La comedia no recibió este apoyo «hasta más tarde», nos dice Aristóteles (*Poética* 5,2), a saber, a partir del 488-487». M. Frank, *Dios en el exilio. Lecciones sobre la Nueva Mitología*, Madrid, Akal, 2004, p. 50.

² Inmoderación, insolencia, desmesura; la ausencia o la transgresión —debida a la arrogancia en el habla, en los hechos y los pensamientos— de los sentimientos morales, políticos y religiosos que regulan la vida de los hombres y sus correspondientes papeles en la sociedad.

³ Cuando un griego llamaba *lógos* a una tragedia, comedia u oda, no se refería únicamente al texto sino también a la melodía, el ritmo, los gestos y los movimientos, que pertenecían inseparablemente unos a otros en la unidad del *lógos*. Cf.: F. Martínez Marzoa, *El decir griego*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2006.

⁴ Una de las leyes promulgadas por Solón prohibía hablar mal de los muertos, y de los vivos en los templos, tribunales, oficinas de magistrados y durante la celebración de espectáculos públicos [Plutarco, *Solón* VIII, *Vidas Paralelas*]; con el desarrollo de la comedia la ley cayó en desuso.

suelo: «Pronto —repuso—, aplaudiendo y dando aprecio a este entretenimiento, nos hallaremos con él en nuestros negocios y contratos.»⁵

Karl Kerényi ha explicado así el enfado del estadista:

[Solón] censuró a Tespis por la presencia en sus obras de lo que deberíamos llamar arte dramático —la *hypokrisis* todavía en el sentido de la verdadera evocación—, cosa que las producciones de los coros de ditirambos aún no poseían. Para Solón se trataba de una enorme mentira, tal vez porque hacía surgir de los infiernos a los muertos en carne y hueso. Se sabía de los experimentos de Tespis para enmascarar a los actores. En las Leneas⁶ aún se recurría a la levadura, excelente método para pintar las caras. Tespis utilizó la tiza blanca, una pintura muy adecuada para los espíritus de los muertos cuando éstos reaparecían, y usó por último máscaras de lona, quizá más dignas de los héroes. Para coronarlos eligió una planta también dionisiaca: la *andrachné*, las ramas del arbusto de la fresa salvaje [el llamado madroño oriental —HK], que en Grecia se llama también *kómaros* y cuyos frutos servían para hacer más fuerte el vino. De un árbol así nació, según tradición beocia, Hermes, el cual había de ejercer, tácitamente, su oficio de guía de almas en esta ocasión, la de la evocación de los héroes. Allí donde desde tiempos remotos se asentaba el poeta de ditirambos (...), es decir, en la «apertura» dionisiaca del mundo, allí se instaló también Tespis, el dramático nato (...). Su *tragodia* era todavía un drama con un único actor, con una persona enmascarada que ocupaba el lugar del enemigo animal. No es una hipótesis demasiado arriesgada hablar de una «tragedia originaria» que se creó de este modo. Existía, por así decir, una intersección entre la religión dionisiaca y la adoración de los héroes. La conciencia de este contacto (...) pervivió en Tespis y actuó también en Esquilo cuando adoptó de la suntuosa vestidura del propio Dionisos la vestimenta de sus actores, los intérpretes de los héroes: en todos los detalles «tal como imaginaban al dios» [según la arqueóloga Margarete Bieber].⁷

En opinión de los griegos, Dionisos, conocido también como el Maestro de las Ilusiones Mágicas y el «dios de la máscara», era un extranjero de origen oriental. Procedente de Egipto, de la isla Icaria, de

⁵ Plutarco, *op.cit.* XIX.

⁶ De *lénos*, lagar, el sitio donde se pisaba la uva y fermentaba el vino. En Atenas las Leneas se celebraban en el mes más frío del año, nuestro enero, duraban de tres a cuatro días y no incluían el concurso de ditirambos.

⁷ K. Kerényi, *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*, Barcelona, Herder, 1998, p. 226.

Tracia, Frigia, Etiopía o de India, y cuyo nombre se encuentra en Creta del siglo XIV a.C., había llegado al Peloponeso por mar en el siglo XIII y ha sido venerado a menudo bajo la forma de una máscara sujeta a un árbol, un capitel o un pilar, de la que colgaba una túnica larga, a veces una exterior y otra interior. Las túnicas, realizadas en un tejido pesado, rodeaban el árbol o la columna a modo de hiedra: uno de los nombres del dios era «Dionisos, la hiedra». Al principio, el Extraño ejerció como δαίμων⁸ y alástor (espíritu vengador o atormentador). Los primeros en aprobar oficialmente el culto a Dionisos fueron, entre los finales del siglo VII y la primera mitad del VI a.C., los tiranos Clístenes de Sición, Perianandro de Corinto y Pisítrato de Atenas. Según lo imaginario heleno, precisamente en aquel período la Soberana de las Márgenes, Artemisa, había introducido al nuevo dios en el grupo de los Doce Grandes. Al poco tiempo, el Indiviso y el Híbrido, que, como Afrodita, era un dios bisexual reflejo de «un mundo no dividido en espíritu y materia, en imaginal y real, en cuerpo y consciencia, en loco y sano»,⁹ pasó a reinar en el espacio del teatro griego, allí donde se hablaba una lengua que no coincidía con aquella otra, política, de la infranqueable taxonomía de roles y lugares.¹⁰

El poeta latino Horacio (siglo I a.C.) le atribuye a Esquilo la introducción de la máscara en el teatro:

se dice que (...) Tespis paseó en carros sus poemas, que cantaban y representaban gentes con los rostros untados por heces [sedimentos, levadura — HK]. Tras él, Esquilo, inventor de la máscara y de la ropa de gala, montó estrados sobre pequeños maderos, y enseñó a hablar en tono elevado y a subir en el coturno.¹¹

Otras fuentes¹² afirman que la máscara escénica había sido inventada

⁸ Démon: ser divino, destino. Originaria de Mesopotamia la creencia en los démones fue heredada por los griegos. Se consideraba que el démon o δαίμων estaba situado en el pecho o en el diafragma, sede de la consciencia emocional, desde donde operaba como instigador/inhibidor: la bestia irracional y el démon controlador. La idea acerca de los orígenes ambivalentes de la consciencia aparece en la obra de Homero y continúa en los escritos platónicos.

⁹ J. Hillman, *El mito del análmis*, Madrid, Siruela, 2000, p. 337.

¹⁰ N. Loraux, *Las experiencias de Tiresias. (Lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*, Barcelona, El Acantilado 91, 2004, pp. 21-22.

¹¹ Quinto Horacio Flaco, *Epístola a los Píones (Arte poética)*, 270-280.

¹² *Suda* o *Suidas*, una obra entre un diccionario gramatical y una enciclopedia moderna en diez libros y con 30.000 entradas, que fue escrita en griego en el siglo X por eruditos bizantinos. Cf.: G. Rachtel,

por Tespis,¹³ quien durante los primeros años de su carrera se cubría el rostro con una capa de cerusa, el tóxico blanco de plomo,¹⁴ sustituyendo más tarde este nocivo maquillaje por una máscara realizada en algodón o en lino, sostenida quizás por una carcasa de madera e inventada ex profeso para el actor, es decir, para sí mismo. Era un invento técnico fabuloso y un elemento puramente dramático: el papel de la máscara ya no era ritual sino estético, y su función consistía en individualizar al personaje principal en relación al grupo anónimo del coro y en ayudarle al *hypocrités* (respondedor, replicante, actor) a transformarse en los héroes del pasado cuyas pasiones estaba representando.¹⁵



Máscara cómica cartaginesa
(actual Túnez). Siglos VI-V a.C.



Máscara cómica ateniense.
Período helenístico.

Como todo poeta, Tespis era el autor y el imitador de fantasmas. La diosa Mnemosina les concedía a los aedos y a los adivinos el privilegio de contactar con el otro mundo, entrar en él y salir luego libremente. Y aunque alejada ya de los comportamientos religiosos y las expresiones mitológicas y próxima a los rudimentos de la psicología y la metafísica,

Tragedia greca, București, Editura Univers, 1980 [edición original: *La tragédie grecque*, Paris, Payot, 1973] y E. Stehliková, *Antické divadlo*, Praha, Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2005.

¹³ En griego clásico, θεσπις [théspis], adjetivo m. y f.: de palabras divinas, inspirado; divino, maravilloso.

¹⁴ El albayalde (del árabe *al-bayād*, blancura), carbonato básico de plomo.

¹⁵ No está claro cuándo aparecieron las máscaras de madera, y su introducción en el teatro se le atribuye tanto a Tespis como a Sófocles.

la práctica poética y teatral inspirada por las hijas de Mnemosina, las Musas, del que pensamos ha sido el primer actor profesional de la historia tenía que ver con la invocación a los muertos y con el *descensus ad inferos* —las operaciones que se llevaban a cabo en Grecia para mantener la memoria—.¹⁶

La evocación de los muertos formaba parte de la magia llamada «indirecta». En la vida diaria de los helenos la religión, la magia y la medicina no estaban aún separadas en esferas diferentes, y en Atenas lo normal era consultar, si se quería ganar un juicio, al hechicero tanto como al abogado. Se trataba de una cultura y de una sociedad «en las que aquellas personas que no oían voces y nunca habían visto un fantasma eran consideradas extrañas». ¹⁷ Ulises invocaba a las almas de los difuntos «espolvoreando todo con blanca harina». Y en los misterios de Sabasios, el dios traco-frigio homólogo de Dionisos, que se celebraron en Atenas cuanto menos hasta el siglo III a.C., los candidatos se cubrían sus rostros con ceniza ¹⁸ o el polvo de yeso para parecerse a los fantasmas, sufrir la muerte ritual y renacer después a un nivel superior de existencia. Los griegos, que han inventado la filosofía, la ciencia, la moral, la política y habían sido los primeros en reconocer la posición privilegiada del ser humano en el mundo, eran muy supersticiosos y a la vez pragmáticos. Creyendo en una multitud de fantasmas a los que había que atender al menos una vez al año, ofrecían durante las Anesteria flores y fruta cocida a los muertos y a los espíritus, incluidos los del orden inferior (espíritus malignos), porque así podrían culpar luego a estos de todo el mal que ocurría en el mundo y exculpar a los dioses y a los demonios de orden superior. Las Grandes Dionisiacas fueron una añadidura a la fiesta de las almas, las Anesteria, una fiesta de los niños y los misterios femeninos que se convirtió en un pretexto para la posterior actividad dramática. Inmediatamente después de las Anesteria empezaban las Grandes Dionisiaca-

¹⁶ Sobre el significado de este término cf., por ejemplo, J.-P. Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua* (Barcelona, Ariel, 2001), pp. 112-118; F. A. Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética* (Barcelona, Ariel Filosofía, 1994) y *El arte de la memoria* (Madrid, Siruela, 2005); J. Hillman, *op.cit.* y *Re-imaginar la psicología* (Madrid, Siruela, 1999); I. P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento* (Madrid, Siruela, 1999); G. Bruno, *Memoria y la introducción Reforma de la mente y memoria mágica* de I. Gómez de Liaño (Madrid, Biblioteca Nueva, 1997).

¹⁷ G. Luck, *Arcana Mundi. Magia y Ciencias Ocultas en el Mundo Griego y Romano*, Madrid, Gredos, 1995, p. 18.

¹⁸ Según la antropogonía griega, los primeros representantes de la especie humana nacieron de las cenizas de los Titanes mezcladas con la tierra.

cas: la fiesta de los varones que oficiaban la ceremonia y eran los únicos que podían llevar las máscaras¹⁹ durante las procesiones y actuar (interpretar y juzgar) en el espacio público de la *orchestra*.



Máscara de la comedia nueva.



Un joven serio de la comedia nueva.

La superficie de las máscaras escénicas se cubría con una capa de yeso y «se pintaba en colores vivos para los [actores] trágicos».²⁰ Las pelucas y las barbas, hechas de crines de animales y de estopa de lino o de cáñamo, se sujetaban a las máscaras y eran de quita y pon, lo cual ampliaba considerablemente las posibilidades de uso de cada una de ellas. Para mostrar los cambios del estado anímico, algunos personajes disponían de varias máscaras: un rostro tranquilo, otro preocupado o riéndose, y el tercero embargado por el terror y el sufrimiento. Retirándose a la *skenotheke* (la *skené*), que servía de camerino y de almacén para el vestuario, la utilería y los trastos del decorado, el actor modificaba la expresión facial de su personaje sustituyendo una máscara por otra. En el caso de Edipo, por una con la sangre que «manaba de sus ojos y su barba teñía, mas no como un rocío de gotas encarnadas, sino flujo negruzco de sangrientos coágulos» [*Edipo rey* de Sófocles, 1275].

¹⁹ En gr. *próσωπον*: rostro, faz, cara; figura, forma, aspecto; máscara; persona. En lat. *persona*: carácter; cargo; máscara teatral, personaje de una obra teatral; persona. Ambos sustantivos tienen la misma raíz que el nombre etrusco Phersu (hombre enmascarado, portador de la máscara), posiblemente el equivalente al griego Perseus quien decapitó a Medusa, la única de las tres gorgonas que era mortal y cuya presentación plástica fue en muchos casos una máscara.

²⁰ *Suda*, cf.: G. Rachtel, *op.cit.*

En el siglo II d.C., basándose en las imágenes de cráteras y en los escritos de Juba de Mauritania (siglo I d.C.) y probablemente en *Skenografikós* de Eratóstenes de Cirene (siglos III-II a.C.), el gramático Iulius Polydeukēs²¹ elaboró el catálogo de máscaras utilizadas en el teatro helenístico.²² Según Pollux, había cuarenta y cuatro máscaras cómicas,²³ veinticinco trágicas (diecisiete masculinas y ocho femeninas) y cuatro asignadas al drama satírico²⁴ que, al representarse siempre después de las tres tragedias, echaba mano de las máscaras trágicas. Cada máscara estaba archivada bajo alguna de sus características: «el sombrío», «el bello», «la vieja gorda», «la virgen de pelo ondulado», «el de la nariz chata» o «la de la tez pálida y el cabello liso».



Máscaras de los personajes de campesinos. Siglos V-IV a.C.

En la vida real, las mujeres griegas cubrían sus cabellos con colores ébano, miel, rubio dorado, rojo o castaño rojizo. En el caso de los hombres, la cabellera larga simbolizaba virilidad, victoria y júbilo, mientras que la cabeza rapada era la señal de luto y vergüenza por la derrota sufrida en el campo de batalla. En el teatro, los personajes como Hipólito, Orestes, Electra, Ifigenia, Helena, Antígona y Fedra se representaban

²¹ También Pólux o Pollux (Egipto c.138 — Atenas c.188), sofista y gramático griego alejandrino, autor de *Onomasticón*, un diccionario en diez libros editado en 1502.

²² Siglos IV-II a.C. La época llamada helenística se abre con la muerte de Alejandro Magno en 323 a.C. y concluye, en fechas muy distintas según las regiones, con la conquista romana.

²³ Nueve de ancianos y de adultos, diecisiete de mujeres, once de gente joven y siete de esclavos.

²⁴ Los sátiros barbudo, imberbe y canoso y el Gran Sileno.

siempre con pelucas de color rubio dorado o rubio cobrizo, un color de pelo inusual entre los helenos y símbolo implícito de la belleza, la juventud y la fuerza, o del carácter divino. Así era Dionisos en la descripción de Penteo: «...un extranjero, un hechicero, un encantador de la tierra de Lidia, con melena de agradable fragancia y rubios rizos, de color vino» [*Las bacantes* de Eurípides, 234-236].

No está claro que las máscaras desempeñasen la función del megáfono, puesto que ha sido en el siglo IV a.C. cuando sus bocas habían adquirido la forma de embudo vuelto hacia el exterior,²⁵ pero sí cumplían con varios cometidos de gran importancia para el teatro griego. El número de personajes en las obras de Esquilo, quien disponía de dos actores, oscilaba entre tres y siete. Introduciendo al tercer actor, Sófocles pudo aumentar este número hasta once. Las máscaras, que cubrían la cara y una parte de la cabeza, les permitían a los actores interpretar dos o más papeles y les facilitaban a los *hypocriti*, todos ellos varones, su transformación en personajes femeninos, pero había algo más. La máscara trágica, definiendo el aspecto de los héroes del pasado que eran «siempre más o menos ajenos a la condición ordinaria del ciudadano»,²⁶ establecía un muro invisible entre la representación de un relato mítico, cuestionado y colocado a distancia por los poetas (dramaturgos), y los espectadores habitantes mortales de una ciudad considerada inmortal. De este modo, se creaba una suerte de *ostraniénie*: el extrañamiento y la desubicación del sujeto vidente y oyente.²⁷ La máscara transformaba la voz de los actores en profunda y cavernosa y, subrayando lo extraordinario del evento, creaba la fusión entre lo próximo y lo lejano, lo conocido y lo extranjero, lo sedentario y lo viajero, los dioses y los mortales, la mezcla entre distintas identidades y diferentes estados de ser. La máscara era un elemento «central en la experiencia dramática, como un signo del deseo del público de someterse a la ilusión, juego y ficción y de colocar energía emocional en lo que lleva la marca de ficticio y, a la vez, de Otro».²⁸

²⁵ Sobre la máscara trágica como cámara de resonancia cf. T. Vovolis y G. Zamboulakis, *The Acoustical Mask of Greek Tragedy*, «Didaskalia», Volume 7, No. 1, Winter 2007, London.

²⁶ J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*, Madrid, Taurus, 1987, p. 16.

²⁷ Término y concepto introducidos por Víctor Shklovski (1893-1984) a través de su artículo *El arte como artificio* (1917) y que en 1936 Bertolt Brecht convirtió en el *verfremdungseffekt*, el efecto de distanciamiento.

²⁸ C. Segal, *El espectador y el oyente* en: VV.AA. (J.-P. Vernant ed.), *El hombre griego*, Madrid, Alianza, 1995, p. 232.



Izquierda: el auleto con el *aulós*, la flauta. Derecha: con la *sýrinx*, la doble flauta.

El único que no llevaba la máscara era el *auleto*²⁹ que precedía en la tragedia al *párodos*, el canto de la entrada del coro. La máscara del teatro griego, su mirada frontal y fija, eran también una forma de incorporar la presencia de la divinidad entre los hombres³⁰ y el signo material de «un anhelo del retorno, no a la identidad, porque ésta ya no era concebible (creador y criatura no eran lo mismo), sino a la presencia y la visión del dios perdido».³¹ Un dios biforme, Dionisos, el señor de los muertos relacionado con el inframundo del alma y el joven cazador oculto bajo una máscara humana que a su vez presentaba una apariencia equívoca: el vestido femenino, las pieles de corzo, una cuidada melena en forma de largas trenzas y el rostro maquillado de mujer de un «extranjero a la cabeza de una banda extranjera, asiático, afeminado, enmascarado, (...) maestro de la inquietante extranjería.»³²

El pensamiento griego era agudamente visual. El hecho de *ver* ocupaba un lugar privilegiado y el conocimiento se identificaba con la visión, así que *ver* y *saber* eran la misma cosa. También lo eran *ver* y *vivir*, y estar vivo equivalía al ver y ser visto. Así, antes de llegar a Colono, el hombre de pie hinchado (*Idípous*), el que repite triunfante «yo sé», conozco y com-

²⁹ El flautista: de *aulós*, flauta, el instrumento por excelencia del trance, los ritos y las danzas de la posesión.

³⁰ En el teatro Noh las máscaras las llevaban los personajes principales (*ute*) y sus acompañantes femeninos (*ute-azure*); cuando surgió el teatro Noh, en el siglo XIV, los primeros personajes principales eran los espíritus, las divinidades y los demonios y eran los únicos que llevaban máscaras.

³¹ J. Campbell, *Las máscaras de Dios: Mitología oriental*, Madrid, Alianza, 1991, p. 21.

³² P. Vidal-Naquet, *El espejo roto. Tragedia y política en Atenas en la Grecia antigua*, Madrid, Abada Editores, 2004, p. 72.

ARTÍCULOS

prendo (*ído*), el hombre ciego de los oídos llega por fin a verlo, a conocerlo todo y se saca los ojos con las fíbulas de su traje, se transforma en *pharmakós*³³ y en *ápolis* y deja de existir porque no ve la luz del sol y, excluido de



Máscara para un personaje masculino realizada en cuero natural y rafia sintética. Sin la barba y adornada con perlas, servía para el personaje de Cassandra. Fue utilizada en la puesta en escena de la *Orestíada* de Esquilo por la compañía Renaud-Barrault. Estreno: París, Teatro Marigny, 1955. Diseño y realización de máscaras: Amleto Sartori y Petrus Bride.



Personajes de la comedia nueva.

Izquierda: hetaira; mármol. Derecha: una vieja; terracota.

³³ Parece ser que el ritual griego de *pharmakós* había derivado de las ceremonias orientales. Un hombre, a veces un hombre y una mujer, era elegido anualmente entre los indigentes o los afligidos por una deformación física o psíquica y, mantenido por la comunidad durante un año, vivía en una habitación especial. Luego se le expulsaba de los límites de la ciudad en medio de una procesión tumultuosa procediendo en ocasiones a una lapidación hasta el fallecimiento de este chivo expiatorio quien, llevándose consigo todos los males, purificaba al grupo social del posible *miáoma* o contaminación durante un año.

la ciudad, no es visto por los demás. «Le he mirado mirarme,.. le he visto verme...», es cómo describe Dionisos su figurado encuentro consigo mismo al rey guerrero de Tebas. El Forastero va disfrazado de sacerdote ambulante de su propio culto: ropas de mujer, pelo largo, aire seductor y la apariencia de un meteco oriental. Penteo sucumbirá ante el Otro y, olvidándose de lo literalmente correcto, soltará su cabellera, se pondrá el vestido y la mitra de una ménade, se feminizará y acabará pareciéndose al asiático. Se dirigirá al Citerón, la montaña-frontera entre Tebas y Atenas. Allí, oculto entre el follaje de un altísimo pino, Penteo verá, como un *voyeur*, qué están haciendo las tebanas fuera del ordenado mundo de la ciudad. Aun sabiendo que no todos los fenómenos podían ser conocidos mediante el ojo físico, los helenos creían que las cosas se comprendían mejor si eran vistas, entre otras razones porque consideraban que la vinculación afectiva no se establecía directamente con los objetos sino con las imágenes que uno construía de ellos. Por eso, y también porque los aforos de los teatros griegos oscilaban entre los tres y los veinticuatro mil espectadores y el diámetro de la *orchestra* entre once y treinta metros, los montajes pretendían tener en cuenta a las personas que veían el espectáculo desde las últimas filas. Y este fue uno de los motivos que ha propiciado el establecimiento del código visual aplicado al vestuario escénico.

Para proyectar sobre el espacio escénico los reinos transpersonales del alma humana y los poderes que la gobernaban, era necesario inventar la fórmula que permitiría escenificar lo ficticio como si fuera realidad (ahí residía la causa del enfado de Solón). Había que producir: hacer pasar algo del no-ser a la luz de la presencia instalándolo en una forma y obteniendo así la *πίσις*.³⁴ Porque es «en la forma y a partir de una forma el modo en que lo que se produce entra en la presencia».³⁵ Y como el hibridismo producto del contacto intercultural, el mestizaje y la mezcla —el sincretismo— eran características propias de la cultura griega, han sido utilizados como procedimiento para la creación del vestuario teatral. Situado en una especie de umbral —en la frontera entre vivos y muertos, entre mundo salvaje y mundo civilizado, entre exilio e integración—, el traje escénico encontró su forma y empezó a existir desde la interacción y la combinación de muchas y distintas culturas.

³⁴ La creación, el arte, de *πίσις*: fabricar, producir la cosa.

³⁵ G. Agamben, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Áltera, 2005, p. 99.

Antes de su expansión por Macedonia, Chipre, Sicilia, Asia Menor y Siria (1450-1400 a.C.), la civilización micénica estuvo en estrecho contacto con la minoico-cretense cuya cultura se había obstinado en crear la armonía a través de la diversidad y cuyas primeras esporádicas relaciones con los egipcios remontaban al siglo XXIII.³⁶ Fue en aquella época cuando empezó a fraguarse la síntesis asiático-mediterránea que condujo al «milagro griego» con sus raíces sumergidas en las tierras de Egipto, Asia Menor y Creta.

Las guerras médicas, llamadas así porque los griegos no hacían distinción entre medos y persas, duraron de 499 a 449. En 494 Mileto cayó en manos de Darío I el Grande (Frínico hizo representar la derrota en *La toma de Mileto* dos años más tarde),³⁷ y los persas abandonaron la ciudad tan sólo después de las batallas de Platea y Micala (479). Poniendo fin a la primera guerra médica el ejército ateniense venció a las tropas persas en la batalla de Maratón (490) y, durante la segunda guerra, destruyó la flota de Jerjes I en la batalla de Salamina (480). *Los Persas* de Esquilo sobre el triunfo de Atenas, para cuyo montaje Pericles había costado personalmente la preparación y el equipamiento del coro, se estrenó en el año 472.

Los persas habían llegado al océano Índico desde Rusia meridional y el Cáucaso a finales del II milenio. Su Imperio sucedió (550) al Imperio medo, englobó India, Turquía, Asia Menor, el antiguo reino de Lidia, Mesopotamia y lo que había sido el Imperio neobabilónico, debilitándose luego bajo los ataques de Alejandro Magno (334-330). En los últimos años del siglo VII a.C., antes de que Ciro I conquistara su capital Ecbatana, los medos, que convivían con escitas, frigios y cimerios, se aliaron con los babilonios provocando así la caída del Imperio asirio. El país de Assur, que fue contemporáneo del Imperio sumerio (siglos XXIII-XXI), había iniciado su tercera y más importante expansión en el siglo XI a.C. y terminó siendo repartido entre medos y caldeos con la caída de Nínive (612). Escribe Heródoto que en la expedición organizada por Jerjes I las tropas que marchaban detrás de los persas estaban integradas por «una

³⁶ El contacto duradero con los cretenses y los micenios lo estableció la dinastía XVIII en el siglo XVI a.C.

³⁷ «Los espectadores prorrumpieron en lágrimas; el poeta fue castigado con una multa de mil drajmas por haber recordado calamidades nacionales y se prohibió terminantemente que en lo sucesivo se representara dicha obra». Heródoto, *Historia* VI, 21.

mezcolanza de todo tipo de pueblos»,³⁸ representantes de las satrapías, y les pasa revista: frigios, fenicios, egipcios, libios, asirios, medos, caspios, bactrios, partos, armenios, etíopes, indios, tracios, macedonios, colcos, caucasicos, árabes..., en total sesenta y un pueblos. Pero Grecia vivió su primera fase orientalizante —las influencias procedentes de las regiones sirias, neohititas y cananeas— ya en el siglo VIII a.C. Samos mantenía relaciones comerciales con Babilonia, Egipto, Persia, India, el Cáucaso, la actual Andalucía y Asia Central desde el siglo VII. Y durante los siglos VI-V a.C., los foceos, creadores de Massalia (Marsella), fueron los primeros en adentrarse en el Atlántico y en viajar más allá de Escocia. Así que mucho antes de que los ocho caballos blancos partieran hacia el Helesponto tirando del carruaje con el trono sobre el que solamente Ahura-Mazdā (Zeus para los griegos) podía sentarse, los helenos, viajeros curiosos para con todo lo distinto a ellos, ya le habían echado atentamente el ojo a lo no-griego, a lo «extranjero» y lo «bárbaro».³⁹

Como la tragedia, el traje escénico fue una invención en pleno sentido del término. En su creación, los helenos habían utilizado los elementos del traje griego arcaico, la vestimenta de los hierofantes, los sumos sacerdotes de Eleusis,⁴⁰ y el modo de vestir oriental; y ya en los tiempos de Tespis y de Esquilo existía una gran diferencia entre el traje de calle y el de teatro. Sus prendas básicas eran un *chiton* y un manto. El primero se llamaba *pikílon*,⁴¹ llegaba hasta los tobillos e iba ceñido bajo el pecho con una estrecha faja, *masjalistýr* (de *masjalíwo*: cortar los brazos hasta las axilas). A diferencia del *chiton* cotidiano, el *pikílon* llevaba costuras laterales, tenía mangas largas hasta la muñeca o hasta el medio brazo y esta-

³⁸ Heródoto, *ibíd.* VII, 40 y 55.

³⁹ En el siglo V a.C. el término «bárbaro», aunque entendido en oposición al «heleno», designaba a los hombres sometidos a un régimen monolítico que los esclavizaba. El término adquirió un sentido peyorativo con los romanos, fue cuando apareció la idea de que *el bárbaro* era el hombre que ignoraba la civilización.

⁴⁰ Ciudad de Ática situada al noroeste de Atenas cuyos primeros habitantes fueron, según la tradición, los tracios. Se sabe que los Misterios de Eleusis, con sus revelaciones que debían ser mantenidas en secreto, empezaron a celebrarse en el siglo XV a.C. coincidiendo con la construcción del primer santuario dedicado a Deméter y Perséfone. En la época de Pisistrato el culto fue adquiriendo una importancia y un prestigio cada vez mayores. El santuario fue cerrado por orden de Teodosio I, emperador romano de 379 a 395, y devastado luego por los bárbaros (396). La supresión de los Misterios de Eleusis marcó la fecha «oficial» del final del paganismo. Cf. sobre este tema: V. Magnien, *Les Mystères d'Eleusis. Leurs origines. Le rituel de leurs initiations*, Paris, Payot, 1938; M. Eliade, *Iniciaciones míticas*, Madrid, Taurus, 1986; K. Kerényi, *Eleusis*, Madrid, Siruela, 2004.

⁴¹ De *pikílo*: pintar, bordar, hacer de diversos colores, adornar; hablar con habilidad, con arte, con astucia.

ba confeccionado con telas cubiertas de dibujos que se tejían, se estampaban o se bordaban siguiendo dos de los cuatro principios de ornamentación —la repetición y la inversión—. ⁴² Los dibujos eran grandes: siluetas humanas, animales, aves, peces, flores, palmeras, estrellas, espirales, patos sobre un mar color púrpura y grecas con formas vegetales, predominando las hojas de laurel, roble, loto, vid, madreselva, acanto y hiedra (que adornaba el *thyrsos* de Dionisos y correspondía al mes de octubre en que las ménades realizaban sus orgías). En la vida diaria, los tejidos con dibujos del período arcaico fueron sustituidos (siglos V-IV a.C.) por telas monocromas adornadas con grecas y se convirtieron en atributos exclusivos del dios Dionisos y de los sacerdotes.



Izquierda: favorita real con una túnica con mangas hasta la mitad del antebrazo y un manto colocado en espiral (dibujo realizado a partir de un bajorrelieve del siglo VII a.C., Nínive, capital del reino Asirio). Centro: Clitemnestra asesina a Casandra (adorno de un trípode de bronce, Ática, hacia el año 650 a.C.). Derecha: peinado y tocado funerarios, Wāsit (Tebas), Egipto, siglos XV-XIV a.C.

⁴² Los ornamentos griegos tenían raíces en el arte minoico (siglos XX-XIV a.C.), y los cuatro principios de ornamentación eran la repetición, la inversión, la simetría y la alternancia, especialmente entre lo vertical y lo horizontal. Los motivos geométricos y florales procedían de Asia Central, mientras que las figuras humanas y animales venían de China.

La faja o el cinturón colocado a la altura del pecho era una parte esencial de la vestimenta asiria y persa: decorado con oro, bastante ancho, sujetaba las estolas⁴³ teñidas de color carmesí, adornadas con piedras preciosas y con los bordes color oro, de los emperadores. Los helenos decían *pikoló-stolos*, «pomposamente ataviado». La llamada *kaunace* (estola asiria) llegaba hasta los tobillos y sus mangas hasta el medio brazo o hasta el codo, mientras que los guerreros persas utilizaban dos túnicas superpuestas: una interior de mangas largas y estrechas y una exterior con mangas plisadas en abanico (en gr. *kándiō*: caftán, en referencia al sobrevestido persa con mangas largas); y el teatro griego aprovechó estas prendas para crear el *piklon*.

El manto se llamaba *epílima* (cosa, prenda puesta encima) y tenía la forma ya sea de *himation*⁴⁴ drapeado, ya de clámide⁴⁵ abrochada sobre el hombro. Como en el teatro Noh y en la *commedia dell'arte*, los trajes codificados de los actores, los coreutas y los personajes mudos eran máscaras desde la cabeza hasta los pies y el elemento principal de lo que llamamos hoy «espacio escenográfico». La función que cumplía el vestuario escénico no era únicamente decorativa sino también estructural y dramaturgíca. Las formas y los colores de los trajes eran un signo que indicaba la identidad del personaje y expresaba su esencia. Los reyes llevaban el manto purpúreo, *κυστίω*,⁴⁶ y las reinas el manto blanco bordado en oro, con un ribete rojo, llamado *parapéku*,⁴⁷ y el *σyrτος*,⁴⁸ un *chiton* color púrpu-

⁴³ En gr. clásico *στολή* [*stolí*]: vestido, traje, uniforme de gala; *στολάς* [*stolás*]: pieza de la armadura; *στολιθωτός* [*stolithotós*]: plisado, lleno de pliegues.

⁴⁴ En la vida real, *himation*: un manto grande que servía, en primer lugar, para protegerse del frío, podía llegar a medir 240 por 180 cm aproximadamente y, para una mejor caída, llevaba contrapesos cosidos en los ángulos; hasta el siglo I a.C. fue utilizado a veces como prenda única.

⁴⁵ En la vida real, clámide: un manto corto procedente de Tesalia, propio de los jóvenes, los efebos y, sobre todo, los jinetes, que se abrochaba sobre uno de los hombros. A veces se llevaba como prenda única, sin nada debajo. La clámide de los guerreros era de lana gruesa teñida de color marrón rojizo para disimular las manchas de sangre y se sujetaba sobre los dos hombros cayendo por la espalda.

⁴⁶ De *κτύσιω*: fundador, creador, y de *kytor*: dueño, amo.

⁴⁷ De *para-péasma*: colgadura, tapiz y *para-púo*: persuado poco a poco, seduzco.

⁴⁸ De *σyrikón*: hecho de seda y seda, que llegaba de Sera (China). La crianza del gusano de seda (*Bombix mori*) originario de China fue introducida en el Peloponeso a mediados del siglo VI d.C. En *Investigación sobre los animales*, escrita entre 347/3 y 335/43, Aristóteles hace referencia a *bombykion* (en lat. *bombyc*□*num*: tela de seda), una larva que «produce unos capullos que algunas mujeres desenredan, hacen con ellos una madeja y luego los tejen. Se dice que la primera que tejió estos capullos fue una mujer de Cos» [551b14]. *Syrikón* (en lat. *ser*□*cum*) era de calidad superior que los finos y transparentes tejidos fabricados en el siglo V a.C. en las islas Cos y Amorgos a partir de un gusano silvestre.

ra. También púrpuras eran las clámides de los guerreros y de los cazadores, que las enrollaban alrededor del brazo izquierdo. Los viajeros se cubrían la cabeza con la *pétase*, el sombrero de Hermes (el equivalente de Thoth, el dios egipcio de la alquimia y el arte hermético), y los personajes de procedencia oriental llevaban, según su estatus social, el gorro frigio, el turbante (*mitra*) o la diadema.⁴⁹ Tiresias, el adivino que fue cegado en el monte Helicón, en pleno mediodía, como castigo por haber visto desnuda a la diosa Atenea, vestía una túnica de punto de lana con trama abierta, el *ágrenon* (de *ágrikos*: rústico, áspero, silvestre), y Dionisos, cuando aparecía, llevaba una seductora túnica femenina teñida de amarillo anaranjado: *krokotós*.⁵⁰ Los personajes de esclavos y de gente pobre utilizaban la exámide;⁵¹ a mediados del siglo V, Eurípides había introducido el uso de los harapos para caracterizar los estados de infelicidad o desgracia. La caracterización se completaba con accesorios: el tirso para Dionisos, el escudo y el casco para Atenea y las espigas para Deméter; los reyes y los adivinos llevaban cetros; los ancianos, báculos; los héroes, espadas; y el mensajero, una corona de laureles.

Tanto las prendas como los tejidos y los colores eran metáforas. Aquí se hace necesario recordar que, salvo los términos como amarillo ático, sienna claro, verde tiziano, rojo turco, rojo inglés, azul prusia, negro índigo, el color isabelino y similares, ninguna palabra en ningún idioma tiene la capacidad de expresar un color con absoluta exactitud, o dicho de otro modo: «la inmensa mayoría de los matices perceptibles no tienen nombres específicos en ningún idioma».⁵² Entre otras razones, porque no existen colores sino las tonalidades que van cambiando según los tonos vecinos, la extensión de la superficie ocupada, la textura del soporte, la iluminación, y en el caso del traje, también según el movimiento de los

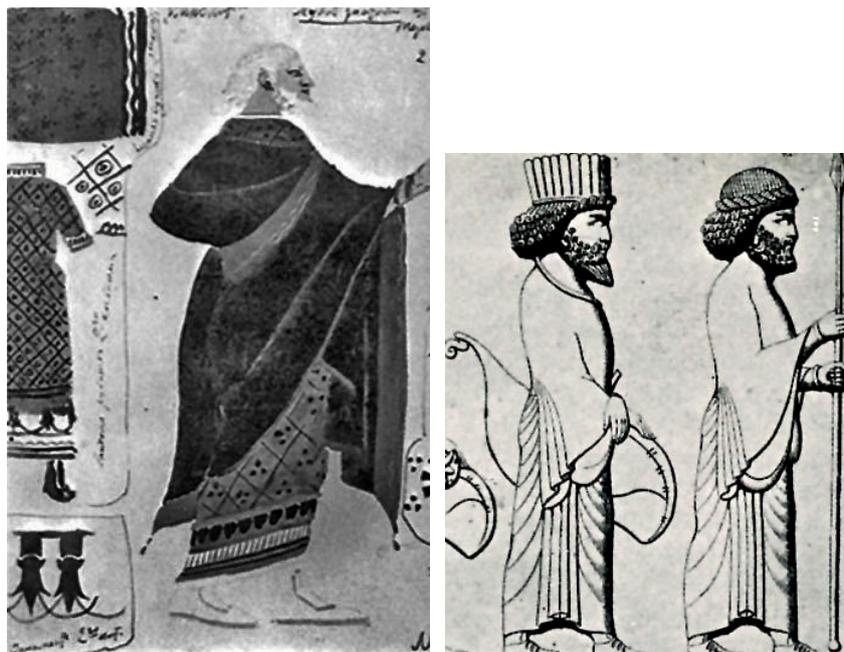
⁴⁹ *Diádima*, en la vida real era el tocado distintivo de los reyes persas: una banda de lana blanca adornada con piedras preciosas que, anudada en la parte posterior de la cabeza, ceñía la tiara.

⁵⁰ De *krókoi*, *Crocus sativus*: azafrán cultivado. Durante la época romana, «en la vida cotidiana era usada por mujeres, sacerdotes de Cibeles y por hombres con fama de afeminados. ...[en el teatro era] considerada como una prenda valiosa». C. González Vázquez, *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004, p. 62. El *crocoto* (túnica floreada, abigarrada) era una vestimenta femenina y bárbara y, en el caso de los hombres, su utilización en Grecia estaba reglamentada y permitida únicamente a los jóvenes que se iban a casar, a los sacerdotes, a los actores de teatro y a los seguidores de Dionisos. Cf.: N. Loraux, *op.cit.*, p. 285.

⁵¹ En gr. clásico *exomí*: túnica o blusa de trabajo con una sola manga. En la vida real, exámide o exómide: una de las prendas más antiguas en la historia del traje, era un rectángulo de lana sin costura, que servía como túnica y, durante la noche, como manta a los guerreros, pastores y artesanos.

⁵² P. Ball, *La invención del color*, Madrid-México, Turner/Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 35.

cuerpos humanos. A esto hay que añadir que el color no es solamente un fenómeno físico y perceptivo sino, y sobre todo, un fenómeno social y una construcción cultural compleja. Y que desde *De l'Architecture polychrome chez les grecs* de J. I. Hittorff (1830) hasta los estudios realizados a lo largo del siglo XX, las investigaciones han demostrado la existencia de una dificultad añadida, consistente en que...



Izquierda: uno de los figurines de León Bakst (1866/8-1924) para *Hipólito* de Eurípides. Estreno: San Petersburgo, teatro Alexandrinski, 1902. Derecha: guardias reales de las tropas de élite llamadas los «Inmortales», integradas por persas, medos y elamitas. Bajorrelieve de Persépolis, una de las capitales del reino persa, siglo VI a.C.

el conocimiento científico de la primitiva terminología cromática y la investigación arqueológica sobre la policromía antigua no se desarrollaron al mismo ritmo; [y] esta brecha se ha abierto aún más en nuestros días (...)./////(...) la terminología cromática sólo ha organizado el espacio del color de un modo tosco y parcial. Se ha tendido, sobre todo, a crear términos «básicos», más que a desarrollar distinciones más sutiles.⁵³

⁵³ J. Gage, *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Madrid, Siruela, 1993, pp. 79-80.

Los griegos percibían los colores de un modo distinto al nuestro. Lo más apreciado por ellos era el grado de luminosidad (el brillo y el contenido de luces y sombras) y la saturación (la capacidad del tono ser más intenso y más puro que la materia tintada). Un color bello y valorado era un color denso, vivo, luminoso y capaz de resistir a los efectos decolorantes del sol, los lavados y el tiempo. Los mejores y más caros tejidos eran los tornasolados cuyo flujo continuo se parecía a la cola del pavo real y transformaba un azul brillante bajo el sol en un verde oscuro cuando pasaba a la sombra. Antes de que en el siglo XIX Eugène Chevreul⁵⁴ abordara por primera vez sistemáticamente el metamerismo, un fenómeno por el cual los colores que poseen una tonalidad bajo un tipo de luz aparecen diferentes bajo otra, Aristóteles (384-322 a.C.), tras observar la manufactura textil, planteó el contraste cromático afirmando que...

en los tejidos y los bordados, los colores cambian profundamente al juxtaponerse unos a otros (el morado, por ejemplo, resulta distinto sobre el blanco que sobre el negro), así como al cambiar la iluminación. Por ello los bordadores dicen que suelen equivocarse con los colores si trabajan con luz artificial, ya que no utilizan los adecuados.⁵⁵

Si consideramos la relevancia que tenía para los griegos el arte de confeccionar imágenes y el hecho de que los espectáculos se representaban en Grecia a la luz del día,⁵⁶ la importancia del color y la calidad de los tejidos utilizados en los montajes se hace aún más evidente.

En el teatro, los colores eran portadores de un valor simbólico y de referencia. Gracias a ellos el público reconocía la condición social y comprendía el estado psicológico del personaje en el momento mismo de su aparición. El blanco sucio (el blanco interpretado como la ausencia del color) simbolizaba la pobreza y la miseria; el tono ceniza, el verde agrisado

⁵⁴ Químico francés (1786-1889) cuya teoría de los colores sirvió de inspiración a los pintores impresionistas y puntillistas, autor del libro *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels* (1864) donde aparecía una rueda cromática que desafiaba los límites de la tecnología de la impresión en colores.

⁵⁵ Aristóteles, *Los meteorológicos* en: J. Gage, *op.cit.*, p. 14. Cf. también Aristóteles, *Kolorezi buruz. Sobre los colores*, Vitoria-Gasteiz, Artium 4, Bassarai Arte, 2006.

⁵⁶ El *velum* o *velarium*, un inmenso techo de lona teñida o pintada en colores que, a modo de una carpa, protegía del sol y la lluvia la *orchestra* y el *κοῖλον* —*kílon*, cavidad, el espacio del espectador en el teatro griego—, fue un invento romano. Los primeros en utilizarlo han sido los teatros de Pompeya y de Capua. En Roma, un *velum* color púrpura fue instalado por primera vez sobre el teatro Pompeyo en honor al rey armenio Tirídates I durante los *ludi Apollinares* del año 66 d.C.

y el azul descolorido —éste era el color del *ágrenon* de Tiresias— designaban la vejez o la desgracia. Las malas noticias se comunicaban vistiendo de negro o de azul oscuro (la sombra) que eran además los colores asignados a los personajes desterrados. En la vida diaria, el color negro apenas se utilizaba, entre otras razones, porque hasta el siglo XV fue muy difícil conseguir teñir los tejidos de un negro denso y resistente. Por otra parte, en percepción de los griegos el azul era una especie de oscuridad, y la palabra *kiáncos* significaba tanto azul oscuro como negro. La gama de los tonos que iban del violeta oscuro al rojo sangre (el color militar que imponía respeto al enemigo, se asociaba con el dorado y era utilizado en las bodas y los funerales) estaba restringida para el uso de los personajes reales y los guerreros pertenecientes a la raza de los héroes, aquellos que no tenían tiempo para envejecer y que, después de morir en el combate, se trasladaban a la isla de los Buenaventuras donde llevaban una existencia semejante a la de los dioses. La juventud de los que no eran héroes y el atractivo físico se asociaban con los distintos tonos del amarillo y el naranja (la luz). El color blanco, relacionado con la transparencia del agua dulce, era el signo de la inocencia, aunque hasta finales del siglo XVIII (el blanqueo a base de cloro y de cloruros fue descubierto en 1774) los blancos no eran realmente blancos, contenían reflejos grisáceos, verdosos o azulados y al cabo de poco tiempo se volvían amarillentos o grises.

En el caso de las máscaras, el rostro purpúreo era sinónimo de ira; el rojo, de astucia; el amarillo verdoso con un matiz de palidez, llamado a veces «verde pálido», señalaba el malestar físico, y una cara morena representaba fuerza y salud. La peluca blanca, aparte de la vejez, significaba sabiduría (Tiresias, Edipo en Colono), los personajes con poder o autoridad llevaban barbas (Creonte, Agamenón), y cuando la barba era puntiaguda y negra o rubia, los espectadores sabían que el personaje estaba en el vigor de su vida. El cabello pelirrojo tenía connotaciones negativas: el monstruo de cien cabezas Tifón, hijo de Tártaro y de Gea, era pelirrojo, y en el teatro romano las pelucas pelirrojas y las alas rojizas sujetas a las máscaras estarían reservadas a los esclavos y a los bufones.

Uno de los grandes motores que impulsaron las innovaciones en el campo del color ha sido el comercio textil. En Grecia, fueron los artesanos textiles, y no los pintores, quienes han desarrollado el conocimiento más exacto acerca de la armonía y el contraste de los colores. En todas las casas griegas las mujeres se dedicaban al hilado y el tejido, sin embargo, en los arrabales existían talleres masculinos en las que trabajaban los

artesanos de baja condición social, casi todos ellos inmigrantes de origen asiático. Esto confirmaba la creencia de los griegos en que los materiales —tejidos, pigmentos, perfumes, especias, diferentes clases de maquillaje— que generaban el placer sensual habían llegado a Europa desde el este. A diferencia de Roma, donde el arte de la tintura era respetado y ya en el siglo VI a.C. se fundó el primer *Collegium tinctorum*, la mayor parte de la población helena desconfiaba de los tintoreros porque asociaba su trabajo con la alquimia. Y como ocurriría luego durante la Edad Media, la profesión de tintorero fue, además, objeto de discriminación. Porque los artesanos de este gremio olían mal a causa de la orina fermentada, el vinagre y el tártaro (los mordientes más económicos) y tenían ropas, manos y uñas manchadas de tintes, y porque en una sociedad machista, como lo era la griega, todas las actividades relacionadas con los tejidos y la vestimenta pertenecían exclusivamente al ámbito femenino.

Hasta 1856,⁵⁷ los únicos agentes colorantes conocidos eran las sustancias orgánicas derivadas de animales, plantas, insectos y minerales. La mayor parte del saber práctico de los tintoreros griegos procedía de los tintoreros cretenses y del arte químico egipcio. Una serie de los colorantes se importaba desde Egipto y el Cercano Oriente, entre ellos: la raíz del loto egipcio (*Nymphaea gigantea*), el lirio acuático del Nilo y el Eufrates, que proporcionaba el color amarillo vivo; la famosa púrpura de Tiro (actual Şūr en el Líbano) obtenida de los moluscos *trunculos*, *purpura* (*Murex brandaris*) y *buccinum* (*Thais haemastroma*), que era muy resistente al lavado; y para el color añil, la índigo (*Indigofera tinctoria*), una planta hindú (el índigo artificial fue inventado en 1880). Estos tintes naturales eran muy caros, además el proceso de fabricación de la púrpura era un secreto bien guardado por los tirios (fenicios), así que los alquimistas, uno de cuyos objetivos era acelerar los procesos que ocurrían en la naturaleza, se aplicaron en conseguir unos tintes y colores igual de atractivos pero más fáciles de hacer y, por lo tanto, más baratos (llegando ya los egipcios a descubrir un sustituto de la índigo). El discípulo de Aristóteles, Teofrasto (c. 372-287 a.C.), cita un pigmento azul artificial que se importaba de Egipto. Era la frita azul egipcia, el pigmento sintético más antiguo descubierto cuanto menos en el III milenio y utilizado ampliamente por los helenos, los etruscos y los romanos.

⁵⁷ Fue cuando el químico británico Sir William Henry Perkin (1838-1907) descubrió el primer colorante artificial: la púrpura anilina conocida a partir de 1859 como «malva».



Izquierda: personaje cómico griego con máscara, Tralles, antigua ciudad de Asia Menor y uno de los grandes centros artísticos en la época helenística. Derecha: un personaje trágico, posiblemente Clitemnestra; estatuilla de marfil coloreado del período helenístico hallada en la italiana Rieti, antigua capital de los sabinos, una rama de la raza samnita.

El amarillo vivo se obtenía también del jugo de la raíz de la *Thapsia garganica* que, dice Teofrasto, «crece en otros lugares, pero especialmente en África», y cuyos recolectores, según los consejos de los drogueros y herborizadores, deben «ungirse antes con aceite, porque el cuerpo se hincha si no se toma esta providencia». ⁵⁸ El cultivo de la planta herbácea bienal gualda (*Roseda luteola* o hierba lanaria) servía para dar a los tejidos mordentados ⁵⁹ un color amarillo sólido y brillante. Y la corteza del zu-

⁵⁸ Teofrasto, *Historia de las plantas* IX 8 y 20.

⁵⁹ El mordiente de mejor calidad se producía en la región de Focea (al norte de la actual Esmirna). Los mordientes son diversas sustancias intermediarias que ayudan al agente colorante a pegarse a

maque, la *Rhus coriaria* empleada por los curtidores en la tintura de los cueros blancos, proporcionaba otro amarillo, y sus hojas y ramas el color gris. Para los tonos negros se utilizaban las raíces de nogal. Una serie de azules se fabricaba fermentando la *Isatis tinctoria* (hierba pastel, hierba de san Felipe o glasto) que sustituía la costosa índigo. La gama de los verdes se obtenía del fruto de la *Punica granatum*, un árbol oriundo de Oriente y de la India, que crecía en Grecia; también de las hojas del fresno y la hiedra, de las ramas de la retama y de las hierbas como el helecho. Sin embargo, el verde no era un color especialmente querido por los antiguos griegos. Además, desde el punto de vista técnico, era prácticamente imposible fijar bien los tintes verdes en las fibras del tejido que se agrisaba rápidamente. Y aunque los pintores y los tintoreros sabían fabricarlo, hasta los descubrimientos de Newton en 1665 o 1666 y la impresión a todo color por el pintor Jacob Christoph Le Blon a principios del siglo XVIII, el verde no fue interpretado como un color secundario, intermedio entre el azul y el amarillo.⁶⁰

El grupo de los rojos era el más numeroso tanto en pigmentos como en términos. Los colores grana y carmesí se producían, dice Teofrasto, a partir del fruto de una coscoja silvestre (*Quercus coccifera*) procedente de Lidia.⁶¹ En realidad, no era un fruto sino un insecto sin alas del género *Kermes* (cochinilla, quermés) que se incrustaba en las ramas del árbol formando una especie de racimos de bayas. Más barata resultaba la rubia de tintes (fue sustituida por la alizarina artificial en 1868), pero el bonito tono rojo violáceo que se obtenía de ella era poco sólido. La escala de los rojos representaba el fuego, la luz y era afín al color dorado muy apreciado, igual que el púrpura, ya por los egipcios y los babilonios. Las civilizaciones de Asia Menor y la Grecia micénica empezaron a utilizar la púrpura tiria a partir del siglo XVI a.C. En griego clásico *porfúreos* designaba purpúreo, rojo oscuro, brillante, esplendente o sangriento.⁶² Se trataba de un color celestial que podía incorporar en su interior la oscuridad y la luz.

las fibras del tejido a modo de un enlace entre los compuestos de las fibras del tejido y los del tinte. El mordiente habitual era el alumbre, una sal minera derivada del sulfato doble del aluminio y de potasio, cuyo empleo en el proceso de la tintura data cuanto menos de principios del II milenio.

⁶⁰ Los tres colores básicos eran el negro, el blanco y el rojo. Timeo de Locres (siglo V a.C.) añadía a estos el color *lamprós*: brillante, espléndido [Platón, *Tímico* 68b]. Según la teoría de Platón [*ibid.*, 68c], el verde azulado se obtenía mezclando el azul oscuro con el blanco, y el verde suave resultaba de la mezcla entre el rojo amarillento y el negro.

⁶¹ Teofrasto, *op.cit.*, III 7, 3.

⁶² De ahí *porfíra* en ruso: el largo manto purpúreo, prenda distintiva de los zares.

Demócrito (460-370 a.C.) describía el púrpura como una mezcla de blanco, negro y rojo, y Plinio el Viejo (siglo I) hablaba de un púrpura que incluía un tono rosa oscuro y de otro, el más valioso de todos, color de la sangre coagulada, de apariencia negruzca y muy brillante. En el proceso de coloración, el *murex buccinum*, aunque de calidad inferior a la del *trunculus*, producía distintos colores: amarillo, azul, rojo, el verde azulado y la «espuma de la púrpura»,⁶³ todos ellos también muy valiosos debido a su capacidad de conservar la densidad y el brillo durante décadas y a su naturaleza flexible, móvil, ya que cambiaban espectacularmente de tono según la iluminación. El valioso colorante se generaba en una glándula que estaba cerca de la cabeza del molusco. Para extraer el líquido, los pescadores exprimían las conchas en una presa o machacaban los múrices «mientras están vivos, pues si mueren antes de machacarlos vomitan la flor [glándula]». ⁶⁴ Cada molusco proporcionaba una gota de tinte, así que para producir treinta gramos se necesitaban veinticinco mil crustáceos; parece ser que el tono más apreciado se obtenía mezclando la tinta de dos moluscos distintos. A partir de los siglos VIII-X las recetas del púrpura antiguo auténtico se perdieron tanto para el Occidente como para los artesanos de la cuenca oriental Mediterránea,⁶⁵ y a finales de la Edad Media la palabra «púrpura» se convirtió en sinónimo del color violeta o, como en España del siglo X, fue utilizada para referir exclusivamente un tejido de seda, es decir la textura y no el color.⁶⁶ Hoy, es imposible saber la apariencia —el tono y la textura— exacta del púrpura griego y romano.

Los tejidos (lana y seda) con hilos de oro, que Plinio el Viejo llama la «vestimenta de Atalo» por considerar los romanos que estas telas eran un invento de Pérgamo,⁶⁷ se fabricaban en el Oriente y se exportaban mucho antes de que Jerjes I regalara Pérgamo al ex soberano de Esparta, Demorato (c. 481 a.C.). La técnica de la fabricación de aquellos tejidos se perdió a partir del siglo XV.

⁶³ Era el color índigo que se producía probablemente cuando las tinas con el colorante púrpura se exponían a la luz.

⁶⁴ Aristóteles, *Investigación sobre los animales* V, 574a.

⁶⁵ Uno de los más antiguos recopilatorios de secretos de tintorería y artesanía, *Papyrus leydensis* encontrado en Tebas, está fechado alrededor del año 400 d.C. Los primeros manuales de tintura impresos aparecieron a partir de finales del siglo XV en Venecia.

⁶⁶ M. Pastoureau, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006.

⁶⁷ Gracias a las victorias de Atalo I, el reino de los atálidas (Asia Menor) vivió su apogeo, ya como un estado helenístico, en el siglo II a.C. La capital Pérgamo se convirtió en un centro artístico, científico y cultural y fue famosa por sus talleres especializados en telas con hilos de oro.



Mitra, la divinidad venerada en la India del siglo XIV a.C. y, a partir de finales del siglo VI, la divinidad mayor de los persas, el dios que pesaba las almas de los muertos en el más allá.

El aspecto de los pantalones que aparecen en la imagen es idéntico, según las cráteras griegas, al de los utilizados en la puesta en escena de las comedias. El tocado de Mitra es similar al tocado de «fieltro flexible» que llevaban los persas y al que los griegos llamaron «frigio».

Cuenta Heródoto que los persas, «los expedicionarios que más lujosos atavíos lucían», llevaban unos gorros de fieltro flexible, las túnicas de vistosos colores, con mangas e —igual que los medos y los sacas—, *anaxirides*.⁶⁸ Históricamente, el pantalón era la prenda propia de los pueblos nómadas y seminómadas —los ganaderos acostumbrados a superar inmensas distancias a caballo y los guerreros— que ocuparon las estepas euroasiáticas, desde Mongolia a Rumanía, entre 4500 (en Europa, a partir de 2000) y 800 a.C. Hacia 1800 uno de estos pueblos, los casitas, entró en contacto con las civilizaciones mesopotámicas, y durante el I milenio a.C. los pueblos de las estepas se convirtieron en nexos entre China, Irán y el mundo mediterráneo. A lo largo del siglo VIII a.C. otro de estos pueblos, el escita, invadió Media e intentó ocupar Urartu, el país vecino de Asiria, hasta que el rey de Babilonia, Uvajšatra, se libró de los escitas, atacó Urartu y, apoyado por el rey de Babilonia, destruyó Nínive. Las

⁶⁸ Heródoto, *op.cit.*, 61-92. En gr. clásico *anaxirides*: bragas o pantalón anchos.

túnicas y los pantalones persas estaban confeccionadas en cuero, pero en el siglo VI, después de vencer al Imperio Meda, los nobles persas habían adoptado de los medos sus túnicas y pantalones amplios, ligeros y más cómodos para el clima de Irán y la vida en la corte. A diferencia de los romanos,⁶⁹ los griegos desecharon el uso del pantalón en la vida diaria pero lo convirtieron en una de las prendas básicas para la puesta en escena de las comedias. Los dos tipos de pantalón utilizados en el teatro han sido el similar a los calzoncillos largos sueltos y otro ajustado, tipo *perizoma* largo⁷⁰ de los etruscos que, tras ser expulsados de Anatolia (actual Turquía) probablemente por la invasión cimera, habían aparecido en la Toscana a finales del siglo VIII a.C.

En el último cuarto del siglo I a.C., Horacio hacía referencia al «cecropio coturno»⁷¹ y Luciano de Samosata (c. 125-c. 192 d.C.) llamaba *embatéō* —literalmente, módulo— al calzado de los actores trágicos romanos que, junto con el *ónkos*, aumentaba óptimamente la estatura. Al principio, el teatro griego utilizó los *embatéō*,⁷² unas botas cortas de piel sueva con la punta ligeramente curvada hacia arriba y la suela plana. Eran de procedencia oriental y similares a las que aparecen en la pintura mural etrusca del siglo VI a.C. En Grecia, el término *kóthornos* designaba el calzado femenino de calle y el de Dionisos, y no tenía el mismo sentido que le habían conferido posteriormente los romanos⁷³ y que le estamos dando nosotros ahora. La tradición atribuye tanto a Esquilo como a Sófocles la introducción de los coturnos. Según otras fuentes, el calzado con la suela de unos veinte centímetros de grosor y pintada de colores había aparecido en la época helenística, cuando Licurgo hizo reconstruir todo el teatro de Dionisos en piedra transformando el *théatron* trapezoidal en el hemisférico.⁷⁴ Y parece ser que fue también en la segunda mitad del siglo IV

⁶⁹ El *fēmōrālīa* o *fēmīnālīa*, una especie de calzones cortos derivados del *perizoma* etrusco, fueron utilizados por los romanos a partir del siglo II a.C., especialmente por su caballería militar.

⁷⁰ En lat. *pērizōma*: faja, en referencia a un pantalón ajustado y con la pernera a mitad del muslo, similar al *boxer* del siglo XX.

⁷¹ Quinto Horacio Flaco, *Odas* II 1. De Cécrops, héroe civilizador de Ática y fundador de Cecropia (Atenas).

⁷² De *embátō*: zapato bajo, zapatilla. Tradicionalmente, *embasí* se llamaba un basto calzado de los beocios y, en general, el calzado de la gente humilde.

⁷³ «*Cothornos*, —i, m. (gr. κόθορνος): borceguí. (...) Es un calzado de cuero con una suela gruesa, quizás de origen asiático, y no tenía una forma especial para cada pie, sino que podía usarse indistintamente en uno o en otro.» C. González Vázquez, *op.cit.*, p. 243.

⁷⁴ Los romanos se habían inspirado en el teatro griego más tarde. Después de vencer a Cartago en la primera guerra púnica e imponer su primacía en Sicilia, Roma decidió modernizar sus *ludi scaenici*

cuando la caracterización de los personajes trágicos había incorporado el *ónkos*: una pieza parecida a la visera de un yelmo echada hacia atrás que, escondida bajo la peluca, se sujetaba a la máscara con el fin de alargar la frente.⁷⁵ Para volver a proporcionar la figura del actor, que había crecido entre treinta y cuarenta centímetros gracias a los coturnos y el *ónkos*, se introdujo el uso de los rellenos, que ya se utilizaban en la comedia. En el siglo V a.C. los actores trágicos trabajaban con el cuerpo entero: bailaban, realizaban movimientos rápidos y bruscos, inspirados en los deportes y la práctica militar, el lenguaje de sus manos era similar al de las danzas hindúes. La aparición de los coturnos limitó los movimientos del actor, que si se ponía de rodillas necesitaba luego la ayuda ajena para poder incorporarse, y cambió la técnica actoral.



PLANTAS:

teatro griego arcaico teatro griego clásico teatro helenístico

En la comedia antigua, los actores trabajaban descalzos. Las siluetas de los personajes eran achaparradas y a menudo deformes, y se exageraban aquellas partes —boca, nariz, ojos, estómago, nalgas y órganos sexuales— por donde el cuerpo salía al exterior y era invadido por el mundo. El componente principal de la comedia y su puesta en escena fue el grotesco. El término, que derivaba etimológicamente de *grotto*, apareció por primera vez en el siglo XV en alusión a las ruinas de la Casa dorada de Nerón descubierta bajo las termas de Tito. En el fondo de unas oscuras cavernas los hombres del Renacimiento se encontraron con una pintura mural repleta de fantásticas figuras híbridas de hombres, sirenas, esfinges, centauros y otras criaturas extrañas. Estos «monstruos calcula-

y le encargó la reforma a Livio Andrónico, un tarentino de origen griego, quien escribió las primeras comedia y tragedia latinas para los *ludi Romani* celebrados en 240 a.C.

⁷⁵ De *ójkos*: masa, volumen, grosor; dignidad, esplendor, pompa; tumor; y de *ónivijov*: casco. En el teatro romano, *superficies*: «peluca que usaban los actores de tragedia» y que «iba «gibosa» sobre la frente —a modo de tupé— y, al igual que ocurre con el coturno, servía para dar mayor majestuosidad al actor». C. González Vázquez, *op.cit.*, p. 243.

dos de la imaginación»⁷⁶ han recibido el nombre de *grottescas*. Se trataba de imágenes ambivalentes: cuerpos en proceso de transformación, de formas abiertas y penetrables, fusionados con el mundo exterior y situados en la zona de contacto con el presente que, dominado por la eterna duda acerca de la muerte y la esperanza de la inmortalidad, nunca es vivido como algo concluso y acabado.⁷⁷

De 488/7 a 400, en las Grandes Dionisiacas habían participado más de cincuenta dramaturgos autores de más de quinientas treinta comedias. Asociada con las Leneas, también la comedia antigua tenía que ver con los espíritus o las «almas sedientas» —así se las llamaba en las tablas de Pilos de la época micénica (siglos XVII-XII a.C.)— que atraídas por el aroma del vino, que se extendía en marzo por toda Atenas, acudían a la fiesta desde los infiernos, y con el travestismo, pero bajo una óptica distinta: la del Dionisos cómico, burlón y ambivalente. Un anciano rechoncho y barbudo, con pechos femeninos y zapatos y vestimenta de mujer, que, en una sociedad rigurosamente estratificada, transgredía manifiestamente la limitación a un solo sexo y cuyo cuerpo deformado se entremezclaba con animales, aves y plantas descomponiendo el cuadro jerárquico del mundo y escapando así no solamente a la censura exterior sino también del gran *ensor interior* [Bajtín].

Inicialmente, los *komastés* (rondadores nocturnos; los que toman parte en una fiesta) procedentes de una aldea o de los suburbios de una ciudad (*kómi*) se cubrían los rostros con levadura y, haciendo el papel de espíritus vengativos, cantaban por las noches canciones de mofa y venganza ante las casas de los ricos que les habían infligido alguna injusticia. La palabra griega *tryx* significaba hez, poso y levadura, y los comediógrafos llamaron en broma a su género *trigodia*, el canto con motivo de la levadura. Paralelamente, el *kómos* (fiesta dionisiaca rural)⁷⁸ ha querido reivindicar el papel de los varones en el culto a Dionisos entendido como un asunto exclusivo de mujeres que, en la visión oficial apolínea, eran unos seres mental y fisiológicamente inferiores al hombre. Interpretando el principio femenino en el sentido de soltarse y abandonarse, los coros

⁷⁶ E. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1997, cf.: J. Hillman, *Re-imaginar la psicología*, Madrid, Siruela, 1999, p. 481.

⁷⁷ Cf.: M. Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1998; P. O. Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.

⁷⁸ En gr. clásico κῶμος: fiesta con cantos y danzas por las calles; tropa impetuosa; festín, banquete, orgía.

de hombres se equiparaban «a las mujeres dionisiacas de una manera que normalmente no estaba autorizada o incluso estaba prohibida».⁷⁹ En las Grandes Dionisiacas atenienses la comedia ha sido admitida para el concurso tan sólo en 488/6, y el teatro se llenó de *Pájaros*, *Ranas*, *Peces*, *Hormigas*, *Grifos*, *Avispas*, *Cínifes*, *Abejas*, *Ruiseñores*, *Cigüeñas*, *Cabras*, *Animales* — la mayoría de las comedias se titulaba por sus coros— y de doble travestismo. Como en *Las Tesmoforias* de Aristófanes, donde los hombres interpretaban el coro de mujeres, o en su *Asamblea de mujeres*, representando los hombres a mujeres que se disfrazaban de hombres.



Escena de la hilarotragedia o hilarodia *Antígona*, el drama burlesco que parodiaba la tragedia. Fue elevado a categoría literaria por Rintón de Siracusa (c. 300 a.C.), autor de *Heracles*, *Medea*, *Orestes*, *Ifigenia en Aulide*, *Anfitrión* y unos treinta títulos más de los cuales se conocen solamente nueve. La farsa fliácica estuvo de moda en los siglos III-I a.C., fue apreciada por los romanos y posiblemente influyó en las atelanas y los mimos.

Las máscaras exploraban las versiones exageradas de la tipología humana y eran más realistas que las trágicas. Aunque en la comedia antigua había un grupo que representaba los rostros de mujeres jóvenes y de algunos ciudadanos reales⁸⁰ sin alterar la regularidad de las facciones, la

⁷⁹ K. Kerényi, *op.cit.*, p. 234.

⁸⁰ Como la máscara de Sócrates realizada con un parecido asombroso para la puesta en escena de *Las nubes* de Aristófanes (423 a.C.).

mayoría de las máscaras era extremadamente grotesca. Esto cambió a partir de la segunda mitad del siglo IV a.C.: la máscara escénica perdió su vinculación con el éxtasis del *kómos* y pasó a ser la representación de lo cotidianamente risible: «feo y deforme pero sin dolor», dice Aristóteles.⁸¹ Los elementos propios de la comedia antigua, como el vello púbico simulado mediante la pintura o los apliques de tela y lana y los falos rojos realizados en cuero,⁸² fueron desapareciendo conservándose tan sólo en las puestas en escena de las hilarotragedias.⁸³ El alejamiento del espíritu dionisiaco y la creciente susceptibilidad del estado a las críticas llevaron a la fijación de caracteres tipificados: el viejo avaro, el esclavo intrigante, el joven enamorado, el soldado fanfarrón, la alcahueta, el parásito, el proxeneta, la prostituta, etc.

Parece ser que a veces la expresión facial del personaje podía cambiar según el lado que se mostraba al público. Como, por ejemplo, en el caso de las máscaras del padre⁸⁴ en las que una mitad de la cara con la ceja levantada señalaba la irritación y el enfado paterno, y la otra mitad, con la ceja en posición normal, expresaba su conformidad y el buen humor. Para que el detalle pudiera ser apreciado por la mayor parte de los espectadores, las máscaras tenían que ser grandes contribuyendo así a crear imágenes risibles y humorísticas. De acuerdo con Pollux, la máscara del *páppos prótos* (el equivalente, en el teatro español del Siglo de Oro, a *primer barba*) tenía «el rostro afeitado, una sosegada expresión alrededor de las cejas, un buen bigote, la cara delgada, la mirada fija en el suelo, una tez clara y la frente de aspecto jovial», y la del *páppos δεύτερος* (*segundo*

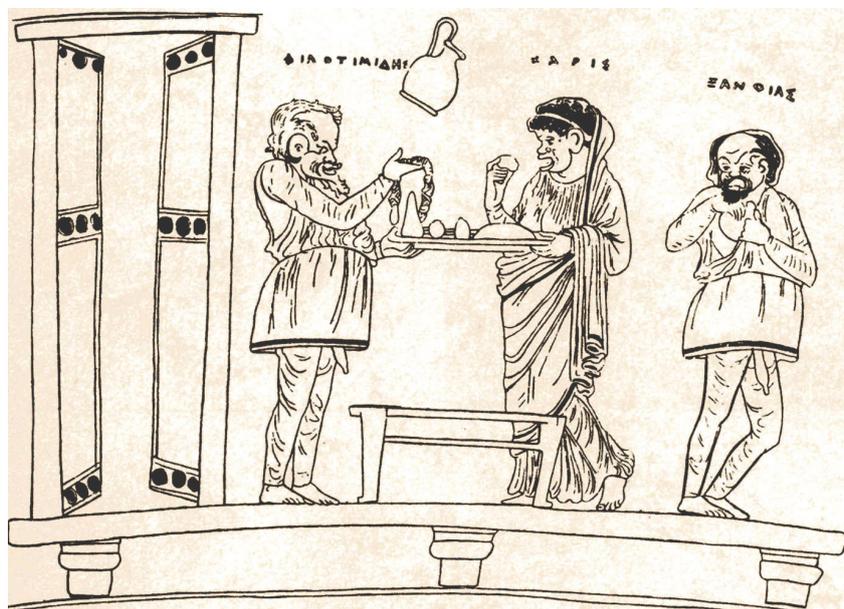
⁸¹ *Poética*, V 1449a. Aristóteles redactó la primera versión del tratado entorno al año 355 y la segunda al 334 a.C. El auge de la comedia antigua declinó hacia 400, la comedia nueva apareció a partir del año 320 a.C.

⁸² El país de origen de las faloforías era Egipto, y Creta el país mediador. En Cnosos, *silanos* se llamaban los seres fálicos, semianimales y semidivinos, que fueron imitados en Grecia como acompañantes del extranjero Dionisos por grupos de hombres que para caracterizarse de silenos y sátiros se habían inspirado en los caballos.

⁸³ Hilarodia, el drama burlesco que parodiaba la tragedia. Fue elevado a la categoría literaria por Rintón de Siracusa (c.300 a.C.), autor de *Heracles*, *Medea*, *Antígona*, *Orestes*, *Ifigenia en Aulide*, *Anfitrión* y unos treinta títulos más de los cuales se conocen solamente nueve. La farsa fliáica estuvo de moda en los siglos III-I a.C., fue despreciada por los romanos y posiblemente influyó en las atelanas y los mimos.

⁸⁴ En gr. *páppos*: papá; *páppos*: abuelo. Pappus o Papo en las farsas atelanas representadas inicialmente por los oscos, uno de los pueblos de la antigua Italia, que se asentó en Campania (la capital actual de la región es Nápoles) en los siglos VI-V a.C., fue profundamente influido por los griegos y romanizado entre los siglos IV-II a.C. La tradición suele relacionar con este personaje-máscara romano (siglo II a.C.) al veneciano Pantalone de la *commedia dell'arte* (siglo XVI).

barba) «una mirada demoledora y tensa, enojada y desagradable, el rostro pálido, un buen bigote, y era orejuda y pelirroja».⁸⁵ En cuanto al código cromático, los jóvenes llevaban mantos rojos, los colores miel y azul oscuro designaban a las viejas y las combinaciones del negro con el púrpura a los viejos. Los tonos negros y el gris azulado eran, igual que en la tragedia, los colores de la infelicidad o la desgracia, y el amarillo era el color de la seducción.⁸⁶ Las alcahuetas y las madres de las meretrices llevaban en la cabeza una cinta color bermejo.⁸⁷ A diferencia de la tragedia, aquí las actrices sí formaban parte del elenco, aunque interpretando únicamente a personajes mudos cuyo papel consistía en mostrar desde el escenario su belleza física.



Escena de una comedia. Dibujo realizado a partir de una crátera del siglo V a.C.

⁸⁵ E. Stehlíková, *op.cit.*, p. 160.

⁸⁶ En Aristófanes, según Aelius Donatus (Elio Donato), el gramático latino del siglo IV d.C. y autor del *Comentario de Terencio*. En el teatro romano el amarillo sería el color de la codicia y la mezquindad, propio de los personajes ávidos de dinero.

⁸⁷ En el teatro isabelino (1576-1642) un vestido color rojo encendido, confeccionado en tafetán y gasa estaría reservado a las «mujeres de costumbres dudosas».

En Grecia, hablar en público era «cosa propia de los hombres»,⁸⁸ por eso solamente los varones podían trabajar como actores y coreutas. Con el paso del tiempo los actores llegaron a ser venerados como las actuales estrellas de cine, y en la época de Eurípides (*Los Pelíades* 455 — *Ifigenia en Aulide* y *Las bacantes* 405) el público apreciaba a los dramaturgos mucho menos que a los intérpretes. Los actores ganaban más dinero, estaban exentos del servicio militar y disfrutaban de la inmunidad política. Durante las guerras, podían circular sin trabas y a menudo fueron empleados como embajadores por los reyes macedonios.⁸⁹ Los griegos, «lejos de sentir desprecio hacia los actores, los consideraban acreedores de los honores máximos» y «dignos del alto honor de la ciudadanía»,

y así, según nos recuerda el citado libro de *La República* (4,13), el ateniense Esquines, orador de primera talla, después de ser actor de tragedias en su juventud, tomó las riendas del Estado. Asimismo, Aristodemo, actor trágico, también fue varias veces embajador de Atenas ante Filipo [rey de Macedonia, 356-336 a.C.] para tratar los más graves asuntos civiles y militares.⁹⁰

El famoso actor Arquias de Turia (siglo IV a.C.) abandonó el teatro para dedicarse profesionalmente a la política, mientras que Tétalos, vencedor en las Grandes Dionisiacas del año 347, ejerció como embajador de Alejandro Magno en Asia Menor negociando el matrimonio con la hija del sátrapa de Caria.

Con las conquistas de Alejandro (356-323 a.C.) surgió una nueva concepción de la ciudadanía: ser ciudadano en la época helenística consistía en pertenecer a una élite cultural. Aparecieron la ciudad universal (la cosmópolis), una burguesía numerosa, cuyos medios materiales y el nivel intelectual elevados modificaron la *res publica*, y un personaje completamente nuevo para el mundo griego: el funcionario. El debate teórico griego acerca de si el estado perfecto podía realizarse y cómo, y sobre la formación del hombre verdaderamente justo, capaz de transformar la

⁸⁸ La *Odisea*, I 358.

⁸⁹ «La internacionalización de las compañías teatrales, las exenciones e inmunidades que les concedieron los monarcas helenísticos, más que una prueba de liberalismo son indicio de que las piezas de su repertorio en lo relativo a la política eran *sine aculeo*». L. Gil, *Censura en el mundo antiguo*, Madrid, Alianza Historia, 2007, p. 107.

⁹⁰ San Agustín, *La ciudad de Dios* (II, 11) a partir de Cicerón, *Sobre la república* (IV 11,13). Aristodemos de Metaponte, actor trágico del siglo IV a.C., mereció la ciudadanía ateniense en recompensa a sus actuaciones teatrales.

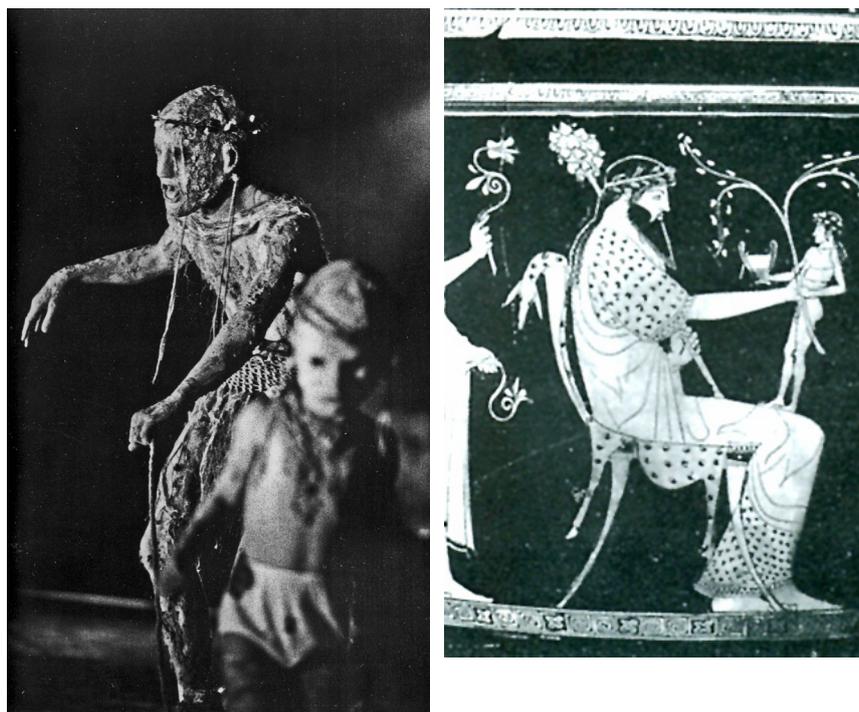
comunidad humana haciendo coincidir el poder político y el espíritu filosófico, dejó paso a una mezcla de estoicismo y epicureísmo. El espíritu democrático murió, y las ciudades-estados entraron en crisis.

Durante los siguientes tres siglos Grecia vivió una larga sucesión de guerras y usurpaciones. Atenas fue saqueada (295 a.C.) por los mercenarios del general Láceres, sometida (262 a.C.) por Antígono I Gonatas, rey de Macedonia, y medio reducida a cenizas (86 a.C.) durante la guerra de Mitrídates VI Eupátor, rey del Ponto. Desapareció la primera biblioteca pública ateniense fundada por Pisístrato y con ella la colección de textos pertenecientes a la época homérica. En el siglo I a.C. Tebas, Pireo y Megara estaban en ruinas, Epiro y Etolia eran un desierto. Lucio Mummio, el general romano y pretor de la Hispania, concluyó la conquista de Grecia arrasando una de sus ciudades más bellas, Corinto (146 a.C.). Dos años después Grecia se convirtió en la provincia romana sometida al procónsul de Macedonia hasta que Augusto le confirió el estatus de una provincia especial llamada Acaya (27 a.C.).

En los siglos IV-III a.C. las ciencias se habían independizado de la filosofía. Los descubrimientos sobre el mecanismo de la circulación de la sangre, hechos por Erasístrato de Céos, no fueron superados hasta Harvey (siglo XVII). Aristarco de Samos sostuvo que la Tierra giraba alrededor del Sol. Y mientras Herófilo de Calcedonia estudiaba la función de la médula espinal y el cerebro, el bibliotecario de Alejandría Eratóstenes de Cirene creó la geografía matemática y la cronología científica. Los tiempos habían cambiado. El helenismo se expandió llegando hasta el África negra, y al comienzo del siglo III a.C., los príncipes griegos reinaban en lo que hoy día son el Cáucaso, Afganistán, Pakistán y una parte de la India.

Fue entonces cuando han sido creadas, en Nemea y Atenas, las dos primeras asociaciones de actores profesionales: los «*tejníte* de Dionisos». Éstas, excluyendo a los mimos y los acróbatas, aceptaban entre sus miembros a los poetas trágicos, cómicos, satíricos y épicos, a los actores trágicos y cómicos, a los coreutas, rapsodas, cantantes, citaredos, flautistas con sus respectivos instructores, los músicos en general y a los *hímatiomútes* (maestros y/o cuidadores de vestuario), un grupo integrado por los realizadores de vestuario escénico y por las personas que alquilaban trajes para las fiestas y representaciones teatrales. Los nuevos *tejníte*, corporaciones profesionales con sus privilegios y derechos, surgieron también en Chipre, Alejandría, Siracusa, Nápoles, Roma, Delfos y en

Tolemaida, y a partir de los mediados del siglo I a.C. se extendieron por todo el *imperium romanorum*, el «poder romano». Cuando a principios del siglo II d.C. el Imperio alcanzó su mayor expansión, el emperador Trajano ordenó crear una única corporación de actores con sede central en Roma, transformando así todas las demás asociaciones en sucursales de la unión empadronada en la divina *Urb*. La tragedia y la comedia antiguas habían dejado de existir cinco siglos antes.⁹¹



Izquierda: fotografía del espectáculo *Edipo rey — Edipo en Colono* de Sófocles. Estreno: London, Royal National Theatre, 1996. Dirección: Sir Peter Hall. Diseño de escenografía y vestuario: Dionisis Fotopoulos. Derecha: Dionisos con su *alter ego* místico, crátera del pintor de Altamura fechada alrededor de 465 a.C.

⁹¹ El florecimiento de la tragedia concluye con Agatón, autor de la primera tragedia —*Antbos* o *Anttheos*— cuya trama no procede de las leyendas de los héroes sino que es inventada por él mismo. Agatón (446/8-401/399 a.C.) fue discípulo de Sócrates, obtuvo su primera victoria teatral en las Leneas de 416 y en 407/5 se retiró, igual que lo había hecho Eurípides en 408, a la corte de Arquelaos, rey de Macedonia, situada en Pella. El *Banquete* de Platón, compuesto entre los años 379 y 385, se desarrolla en casa de Agatón quien encarna en los diálogos a la Tragedia.

■ BIBLIOGRAFÍA

- ALBINI, U. (1991). *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*. Milano: Garzanti Libri.
- (2005). *Maschere impure. Spettri, assassini, amori e miserie nei drammi greci*. Milano: Garzanti Libri.
- ANGIOLILLO, M. (1989). *Storia del costume teatrale in Europa*. Roma: Lucarini.
- ARNOTT, P. D. (1989). *Public and Performance in the Greek Theatre*. London and New York: Routledge.
- BARBER, E. J. W. (1991). *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special Reference to the Aegean*. Princeton: University Press.
- BELLESORT, A. (1954). *Athènes et son théâtre*. Paris: Librairie Académique Perrin.
- BIEBER, M. (1961). *The History of the Greek and Roman Theatre*. Princeton: University Press.
- BROOK, I. (1973). *Costume in Greek Classic Drama*. London: Greenwood Press.
- (2003). *Costume in Greek Classic Drama*. London: Courier Dover Publications.
- BRUNELLO, F. (1968). *L'arte della tintura nella storia dell'umanità. Dizionario delle materie colorante*. Vicenza: Neri Pozza.
- BRUSATIN, M. (1997). *Historia de los colores*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós Estética.
- DAMEN, M. *Actor and Character in Greek Tragedy*. «Theatre Journal» 41 (1989), Baltimore: John Hopkins University Press.
- DETIENNE, M. (1983). *La muerte de Dionisos*. Madrid: Taurus.
- DODDS, E. R. (1999). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza.
- EFFENTERRE, H. van (1986). *Les Egéens aux Origines de la Grèce, Chypre, Cyclades, Crète et Mycènes*. Paris: A. Colin.
- FREIS, C. *Kathakali and Greek Drama*. «Didaskalia», Volume 4, No. 1, Spring 1997, London: Board and King's College.
- GENTILI, B. (1977). *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro Romano arcaico*. Roma-Bari: Laterza.
- (1979). *Theatrical Performances in the Ancient World. Hellenistic and Early Roman Theatre*. Amsterdam: Uithoorn.
- GERNET, L. (1932). *Le génie grec dans la religion*. Paris: Albin Michel.
- (1968). *Anthropologie de la Grèce antique*. Paris: Maspero.

- GILULA, D. *Types of Masks in Ancient Greek Theatre*. «Assaph. Studies in the Theatre» 9 (2003), Tel Aviv University, Department of Theatre Studies.
- GRÁDOVA, K. (1986 y 1987). *Teatrální kostium. Kníha 1: zběnski kostium. Kníha 2: Muzbškói kostium*. [El traje escénico. Libro 1: El traje femenino. Libro 2: El traje masculino.] Moskvá: Soiúz teatrálnij déiatelei RSFSR.
- GREEN, J. R. y HANDLEY, E. (1995). *Images of the Greek Theatre*. London: British Museum Press.
- GUTHRIE, W. K. C. (2003). *Orfeo y la religión griega*. Madrid: Siruela.
- HILLMAN, J. (2004). *El sueño y el inframundo*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- KERÉNYI, K. (1997). *Los dioses de los griegos*. Caracas: Monte Avila.
- KITTO, H. D. F. (1993). *Los griegos*. Buenos Aires: Eudeba.
- KOTT, J. (1975). *Manger les deux. Essais sur la tragédie grecque et la modernité*. Paris : Payot.
- LAVER, J. (1964). *Costume in the Theatre*. London: George G. Harrap & Co. Ltd.
- LESKY, A. (2001). *La tragedia griega*. Barcelona: El Acantilado 45.
- MENKE, C. (2008). *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*. Madrid: La balsa de la Medusa, Antonio Machado Libros.
- NAVARRÉ, O. (1955 y 1977). *Las representaciones dramáticas en Grecia*. Buenos Aires: Quetzal.
- OTTO, W. F. (1997). *Dionisio. Mito y culto*. Madrid: Siruela.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. (rev. J. Gould and D. M. Lewis 1988). *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: University Press.
- REHM, R. (1992). *Greek Tragic Theatre*. London: Routledge.
- (2002). *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton: University Press.
- ROHDE, E. (1994). *Psique. La idea del alma y la mortalidad entre los griegos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- ROMILLY, J. (1997). *La tragédie grecque*. Paris: Presses Universitaires de France.
- SEGAL, E. (2001). *The Death of Comedy*. Cambridge: University Press.
- STOREY, J. (1989). *Manual de tintes y tejidos*. Madrid: Hermann Blume.
- STRAUSS, L. (2006). *La ciudad y el hombre*. Buenos Aires: Katz.
- SUSANETTI, D. (2003). *Il teatro dei greci*. Roma: Carocci.
- TOVAR, A. (1961). *La decadencia de la pólis griega*. VV.AA. (1961). *Problemas del mundo helénico*. Madrid: Taurus, Cuadernos de la «Fundación Pastor de Estudios Clásicos».

ARTÍCULOS

- TOUSSAINT-SAMAT, M. (1994). *Historia técnica y moral del vestido*. Libro 2: *Las telas*. Madrid: Alianza, El Libro de Bolsillo.
- VARAKIS, A. *Research on the Ancient Mask*. «Didaskalia», Volume 6, No. 1, Spring 2004, London: Board and King's College.
- VERCOUTTER, J. (1954). *Essai sur les relations entre égyptiens et préhellènes*. Paris: Stanislas Lasalle.
- VERNANT, J.-P. y DUCROIX, F. (1999). *En el ojo del espejo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- VIDAL-NAQUET, P. (1981). *Le chasseur noir. Formes de pensée, formes de société en Grèce ancienne*. Paris : Maspero.
- VV.AA. (K. Valakis, P. Easterling and E. Hall ed. 2002). *Greek and Roman Actors*. Cambridge: University Press.
- VV.AA. (Lloyd-Jones, H. ed. 1974). *Los griegos*. Madrid: Gredos.
- VV.AA. (L. De Finos ed. 1989). *Scena e spettacolo nell'antichità*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- WALTON, J. M. (1980). *Living Greek Theatre*. London: Greenwood Press.
- (1984). *The Greek Sense of Theatre*. London: Methuen.
- (1991). *Greek Theatre Practice*. London: Methuen.
- WILES, D. (2000). *Greek Theatre Performance*. Cambridge: University Press.
- YAARI, N. *The Mask in the Ancient Theatre*. «Studies in the Theatre», n.º 9, Tel Aviv: ASSAPH.

ARTÍCULOS



NOTICIA DEL DIRECTOR DE ESCENA
VÍCTOR JARA¹

César de Vicente Hernando



■ LA MODERNIZACIÓN DEL TEATRO CHILENO Y VÍCTOR JARA

En el mes de Diciembre de 1961, en el Teatro de la Universidad de Chile, se estrenaba la obra del joven dramaturgo Alejandro Sieveking *Ánimas de día claro*. Era el último montaje teatral que Víctor Jara hacía como alumno de dirección en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, carrera que Jara había comenzado en 1960 tras terminar sus cuatro años de formación actoral en la misma.² El trabajo escénico era el resultado de todas las enseñanzas e ideas que desde comienzos de los años cuarenta habían desarrollado los responsables de la renovación del teatro chileno: por una parte, la creación de un *teatro nacional*, lo que suponía llevar a la escena la historia de Chile (pasada y presente) y las tradiciones chilenas; por otra, la *modernización* del lenguaje escénico, que significó la incorporación del último Stanislavski, el de las «acciones físicas», a la interpreta-

¹ Estoy en deuda por su ayuda en la elaboración de este artículo con Rosa San Pablo y Carolina Córdova de la Biblioteca del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile; con Quena Arrieta de la Fundación Víctor Jara, con Lorena de Vicente y Teresa García Gómez, que compartieron el trabajo de documentación.

² Durante el tiempo en que estudia dirección, Jara elige para sus exámenes obras de marcado carácter político: *La mandrágora* de Maquiavelo (1960), *Milagro en el mercado viejo* de Osvaldo Dragún (1961) y *La excepción y la regla* de Brecht (1961), además del ya citado montaje de fin de carrera: *Ánimas de día claro* de Alejandro Sievéking. Para muchos de estas escenificaciones Jara organizó seminarios y sesiones de estudio colectivas. Sobre los estudios de interpretación de Víctor Jara y la situación del teatro chileno en esa época, véase mi «Los años de formación teatral de Víctor Jara» (en prensa).

ción actoral, abandonando los engolados tonos y las maneras sobreactuadas que habían dominado durante décadas, así como otros sistemas de actuación; y, finalmente, la consideración de un *sentido global de la escenificación*, que obligaba a tener en cuenta la puesta en escena como una *totalidad* con cierta autonomía sobre el texto. La producción de Jara cumplía estas tres condiciones lo que la convertía en un destacado ejemplo del llamado *nuevo teatro chileno*. Por ello, el montaje pasó a la programación oficial del Teatro Antonio Varas (lugar en donde habitualmente, desde 1954, se estrenaban las producciones de la Universidad) y en este teatro se estrenó, como montaje profesional, el 18 de Mayo de 1962. El éxito de la obra y del montaje lo convierten en un «clásico» del ITUCH y pasa a ser inmediatamente una obra de repertorio del mismo que se mantendrá durante los seis años siguientes. Jara no sólo fue responsable de la dirección sino que también compuso, arregló y grabó la música de la pieza (Jara, 1999: 14).

En su trabajo confluían por una parte una concepción crítica del pueblo (que años después encontraría en la Unidad Popular de Allende su representación política), categoría que contra la tradición de esconder detrás de tal palabra significantes implicados en la dominación y el desprecio, Jara la concebía en términos de *forma cultural*, es decir, de una experiencia social que expresa ciertos significados y valores, no sólo en el arte sino también en la vida cotidiana (según la certera definición de Raymond Williams), de *saber* específico de las clases subalternas, aquellas que según Gramsci, tienen específicas concepciones del mundo y de la vida pero que se muestran expropiadas (de los medios de reproducción de su existencia) y disgregadas (en tanto que no han podido integrarse en una unidad histórica, como lo han hecho las clases dirigentes en el Estado)³. Por otra, el descubrimiento del actor como *máquina significante*. Así «su acceso del Teatro Municipal le permitió presenciar una función que le impresionó profundamente. Se trataba de un grupo de pantomima, recién formado por Enrique Noiswander» (Joan Jara: 45). El mimo es, por antonomasia, la *expresión del cuerpo*, la dramaturgia *relacional* de los cuerpos. En el mimo encuentra Jara la primera forma de expresión teatral. Jara se integra en la compañía. En ella participa interpretando pa-

³ Los signos artísticos que representan a ese pueblo y los soportes (la música y el teatro) se cruzan en sus obras en numerosas ocasiones: teatralidad de la composición musical en su obra musical *La población* de 1972 o en las escenificaciones de los conciertos de Quilapayún, del que fue director artístico; musicalidad de la escena teatral en *La remolinda* de 1965.

peles principales en varias obras y sale de gira. En Marzo de 1956, entusiasmado por las posibilidades que le ofrece el teatro, ingresa en la Escuela de teatro de la Universidad de Chile. Durante cuatro años (hasta 1959) estudiará interpretación. Por último el encuentro con Pedro de la Barra, Rubén Sotoconil y Pedro Orthous (entre otros), profesores suyos en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, que continuaban las tareas que se propuso el Teatro Experimental de renovación total del teatro chileno para lo cual iniciaron un proyecto sustentado en cuatro pilares fundamentales que constituirán la base formativa de Jara: a) la búsqueda de un *repertorio* adecuado, sin tener en cuenta la rentabilidad en las taquillas, justificado por su interés cultural; b) una *producción* rigurosa en todos los aspectos (desde la puesta en escena hasta el diseño de luces) con interpretaciones ajustadas a lo que llamaremos principio de *verdad* y *verdad artística* (algo básico en la dirección escénica de Jara); c) una *formación integral* de los estudiantes como profesionales, capaces de desempeñar eficientemente sus actividades escénicas; y d) la *proyección* continuada no sólo de una o más compañías, sino de numerosos grupos de teatro en las principales ciudades del país (Piga:71-72).

■ VÍCTOR JARA, DIRECTOR DE ESCENA

Parecido a la felicidad de Alejandro Sieveking fue el primer trabajo de dirección de Víctor Jara. Se estrenó en el Teatro Lex el 12 de Septiembre de 1959 y ganó el Premio Municipal de Teatro de ese mismo año. Gabriel Sepúlveda da cuenta del éxito y de la consideración de generacional que esta obra tuvo: «tal fue el éxito de *Parecido a la felicidad* que, cuando Agustín Siré, protagonista de *Macbeth* —próximo estreno del ITUCH— se enfermó, le cedieron por una semana el escenario del Teatro Antonio Vargas; algo absolutamente inédito, ya que estaba exclusivamente reservado para montajes profesionales del Instituto.» (Sepúlveda: 60-61). Pero la obra también comienza una gira fuera de la capital: «entre el 31 de Octubre y el 20 de Noviembre de 1959, ellos y las obras [la otra era *la importancia de ser constante* dirigida por Eugenio Guzmán], se embarcaron en <el vagón cultural>, que recorrió varias ciudades del sur hasta Concepción. La compañía prácticamente vivía en este carro, el cual era dejado por el tren en algunas ciudades donde eran representadas (...) En Marzo de 1960, la Compañía de la escuela fue invitada a dar *Parecido a la felicidad* en Uruguay y en Argentina (...). En Junio del mismo año y patrocinados por el Ministerio de Relaciones Exteriores, partieron en una gira (...) por

toda Latinoamérica, que duraría... ¡seis meses! Llegaron a Cuba, Venezuela, Colombia, Costa Rica, Guatemala y México» (Sepúlveda: 62-64). La obra fue transmitida por la televisión argentina y emitida por el Canal 9 de la televisión chilena ya en 1964⁴.

En primer lugar es importante decir que la primera idea de la obra es de Jara: en su biografía sobre Jara, Joan Turner señala que el cantautor «propuso a Alejandro [Sieveking] que escribiera algo que le había ocurrido a unos compañeros de curso» (Joan Jara: 56). El argumento es extremadamente sencillo, lo que hacía especialmente relevante el trabajo de dirección escénica: «Olga es una joven vendedora que, sin casarse, se ha ido a vivir al departamento de su enamorado, El Gringo, un conductor de autobús, lo que provoca todo tipo de recriminaciones de la madre de aquélla. (...) Olga anhela un <príncipe azul> (...) su enamorado es un hijo de emigrantes, trabajador y honesto, pero no posee todas las características que según el imaginario de Olga debe tener. Así, la muchacha se enamora de Víctor, un amigo de El Gringo, y cuando éste último percibe la lejanía de ella, le propone matrimonio, a lo que ella se rehúsa abandona la casa» (Piña: 11-12). En la descripción de la representación que hace Joan Turner se percibe la línea de trabajo elegida por Jara: «era la primera vez que Víctor dirigía una obra. No había tiempo para un análisis teórico intenso, pero apeló a todo su instinto y su talento para que la pieza cobrara vida en el escenario con todos los matices y sutilezas de las relaciones humanas. Fue una maravillosa experiencia para todos, incluso para Bélgica [Castro] como actriz experimentada, pues era una nueva forma de trabajar que fomentaba toda la creatividad de los actores» (Joan Jara: 56). Sieveding, por su parte, señala también algunos rasgos de la manera de dirigir de Víctor Jara: «sacaba de ti cosas que ni siquiera sabías que poseyeras. Nos rodeaba un ambiente de tranquilidad que permitía el desarrollo de la creatividad de los actores. Te guiaba sin oprimirte. No tenías la sensación de que te empujasen a hacer algo, sino de ser orientado...» (Sieveking *apud* Joan Jara: 56). En los comentarios que Sepúlveda hace en su libro sobre Jara pueden advertirse también rasgos de esa línea de trabajo: «Víctor asumió, desde este montaje, ciertas características direccionales que se transformarían en una especie de sello particular, por ejemplo, la fuerte utilización de lo visual para com-

⁴ A falta de material audiovisual de los montajes sólo nos es posible pensar en las líneas de trabajo escénico que diseñó Jara mediante las críticas de prensa y la documentación gráfica existente.

prender el texto y la aplicación del método de Stanislavsky fielmente en su contenido, pero de una forma más simple, sin tanto análisis intelectual» (Sepúlveda: 62). En realidad, a lo que se refiere Sepúlveda es al uso que Jara hace del sistema de las *acciones físicas* del último Stanislavski que será, en efecto, motor central de su práctica escénica. Como es conocido, Stanislavski, a mediados de la década de los años treinta desarrolló una serie de formas de actuación en las que se buscaba la implicación del cuerpo, la mente y las emociones de manera simultánea. Su cambio de comprensión de la práctica escénica (derivado en muy buena medida de las propuestas de su antiguo alumno Meyerhold) se sostenía en el modelo de la *línea de acción física*. Este modelo tendía a ofrecer un *movimiento escénico* altamente expresivo en relación con los demás actores. La progresión lógica naturalista no se buscaba ya en el intrincado análisis psicológico (de intenciones y voluntades) sino de los efectos que la confrontación con la *energía física* del otro actor (personaje) suponía para la interpretación de éste. Si hay algo especialmente relevante en la documentación gráfica de este montaje es, justamente, la actitud corporal de los actores en relación con los otros y con el espacio escénico. Esto cobra mayor magnitud por la utilización de la iluminación como modo de *creación de estados psicológicos* o por la búsqueda de una escenografía que presenta inmediatamente el conflicto entre los deseos de Olga y la realidad del apartamento en el que viven. Los personajes no salen, pues, de una constitución concreta definida por el autor de la obra. Al contrario, los personajes se definen *sobre la escena* en función de los encuentros o desencuentros *físicos* que se suceden. Este rasgo *materialista* (es decir, la radical desnudez del conflicto que es posible aprehender sobre la misma escena, sin requerir buscar ni indagar en un *back-ground* imaginario del personaje) hace que Jara pudiera escenificar un *mundo vivo*, que sumado a la *actualidad* de las situaciones y conflictos morales y sociales, nos ayudan a comprender el éxito que tuvo el montaje: la *atmósfera* creada por la puesta en escena revela la significación del conflicto dramático en todas sus dimensiones. Todo está, podríamos decir, *a la vista*. Esto explica algunos comentarios críticos sobre la obra que resaltan la falta de pretenciosidad del montaje y al mismo tiempo su efectividad (Gonzalo Palta *apud* Sepúlveda: 61); así como la idea de que la dirección escénica entrega el texto «comprendido y claro». El crítico de *El País* de Montevideo (Uruguay) destaca lo que aporta la labor de Jara al espectáculo: «lo enriquece a cada paso con una suerte de naturalidad cotidiana, vitalidad y tensión. En el movimiento,

en la pausas cargadas, en los silencios significativos, en el juego de las miradas y de indecisiones, apunta la presencia de un director finísimo, con sensibilidad a flor de piel para ese tipo de teatro intimista, psicológico, aparentemente sencillo» (*Apud* Sepúlveda: 63).

Tras este montaje, dirigió una comedia infantil de Sieveking, *Honorato, el caballo de circo*, de la que, sin embargo, no se encuentran datos sobre su estreno, si bien Sepúlveda menciona que «se unió al repertorio de la compañía, presentándose en el Teatro Antonio Varas y en poblaciones» (Sepúlveda: 65).

Entre 1960 y 1961 realiza las direcciones de varias obras como exámenes de curso durante sus estudios de dirección escénica, pero también comienza a trabajar como ayudante de dirección en dos de los montajes profesionales del ITUCH: *La viuda de Apablaza* de Germán Luco, con dirección de Pedro de la Barra (1960) y *La madre de los conejos* de Alejandro Sieveking (convertido ya en uno de los más importantes dramaturgos chilenos del momento), con dirección de Agustín Siré (1961). La lista de sus trabajos como ayudante de dirección será más larga y aumentarán su prestigio⁵.

Tras su estreno en el marco del final de carrera en el Teatro San Camilo Henríquez de la Universidad Católica de Chile en Diciembre de 1961, Jara entra en la programación oficial del Teatro Antonio Varas con *Ánimas de día claro* de Alejandro Siéveking el 18 de Mayo de 1962⁶. Juan Andrés Piña escribe, en el prólogo a tres obras de Sieveking, el argumento de la pieza: «cinco hermanas avencindadas en el pueblo de Talagante —característico por su artesanía y leyendas populares— han muerto, pero no han podido salir de su casa: el descanso eterno le[s] es negado porque en vida no lograron cumplir con algún deseo que fue vital

⁵ El trabajo más importante como ayudante de dirección (junto al *Marat-Sade* de Weiss, con dirección de William Oliver, ya en 1966) fue, probablemente, el que hizo en 1963 con el ITUCH *El círculo de tiza caucasiano* de Brecht, con dirección de Atahualpa del Cioppo, el director de escena uruguay e impulsor de El Galpón. El montaje fue el resultado de la política del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile de invitar a importantes figuras de la escena teatral para dar más oportunidades de aprendizaje a su alumnado. Jara, además, se hace responsable de mantener la obra en escena una vez que ha sido estrenada y Cioppo ha regresado a su país. El montaje tuvo una fuerte repercusión política debido a la radicalización que se estaba produciendo en Chile. De hecho «fue tal el furor causado por El círculo de tiza caucasiano, que la Federación de Estudiantes organizó una exposición y un debate a los que fueron invitados Atahualpa, Víctor y otros miembros de la compañía» (Joan Jara: 80).

⁶ Según Sepúlveda la fecha de estreno en el Teatro Antonio Varas es el 25 de Mayo. Por contra, en la edición de la obra hecha por Editorial Universitaria se cita el 18.

en sus existencias, probablemente una ambición reprimida. La llegada de Eulogio, un joven del pueblo interesado en comprar la derruida casona, hace que cada una vaya cumpliendo, azarosamente, ese anhelo escondido, excepto Bertina, la menor» que, enamorada de Eulogio, tienen que esperar a que éste muera para encontrarse definitivamente (Piña: 14). Si la historia es parte de un proyecto del dramaturgo de escribir, a partir del folclore y las tradiciones culturales, un teatro popular chileno; también es para Jara una forma de *representar* en el ámbito de la cultura y el arte burgueses que se están imponiendo en la sociedad chilena, el saber y las creencias populares. Si hay algo en lo que coinciden todos los críticos y estudiosos de este montaje es que Jara no hace costumbrismo sino que concibe la puesta en escena como una *creación anímica*, es decir, como un lugar en el que es posible *sentir* el cuerpo del actor *como un espíritu*. El crítico de *Mensaje* hace expresa referencia al hecho de cómo han sido tratados como *verdad* estas ánimas: «los espíritus han sido demasiado explotados en innumerables comedias. Pero «las ánimas» de Sieveking tuvieron el mérito de convencer desde la primera escena (...) El éxito o el fracaso de sus obras depende en gran parte de la sensibilidad del director y sus actores. Su material demasiado frágil, pleno de matices, puede perderse si no es tratado con la delicadeza que precisa» (*Apuñ Sepúlveda*: 75). El mismo Sepúlveda destaca que «quizás el comentario más frecuente sobre este trabajo ha estado referido al sentido poético que se logró en escena: la sublimación de personajes populares desplegados en una atmósfera volátil, fantasmal» (Sepúlveda: 74). Para conformar este espacio que pudiera integrar realidad e irrealidad Jara utiliza un concepto *plástico* de la iluminación, es decir, un modo de *pintar* la embocadura del escenario, y una especie de ciclorama en el foro que produce una impresión envolvente de toda la escena. Además, según explica uno de los actores, Eduardo Barril, la obra tenía «una composición plástica muy interesante, como de retablo, una escenografía muy realista, con elementos del campo muy presentes y al mismo tiempo, los personajes presentes, con luz, sublimados en una atmósfera mágica» (Barril *apud* Sepúlveda: 76). Joan Turner comenta la manera en que trabajó con los actores, siguiendo los planteamientos de su anterior montaje: a los actores «les proporcionaba estímulos —producto de su propio conocimiento de la vida en el campo—, los llevó en viaje de investigación a Talagante para que hablaran con las mujeres de la región, en especial con las que hacían las tradicionales figuras de alfarería. Todos trabajaron a favor de

profundos estímulos y al mismo tiempo gozaron recreando aquel extraño, tierno y agudo entrelazamiento de lo real y lo sobrenatural» (Joan Jara: 77). Por su parte, el crítico teatral de *El Mercurio* señalaba que «el ITUCH se ha visto enfrentado a una obra no habitual y Víctor Jara ha sabido comprenderlo al imprimir a su labor de director un ritmo alegre, espontáneo y suelto. Se diría que ha dejado a los actores, después de marcarles el esquema del estilo de actuación básico y estructural, en completa libertad, permitiendo la radical identificación de personaje y actor» (*Apuð* Joan Jara: 78). Entre la retórica idealista del crítico es posible vislumbrar buena parte de lo que Jara hizo con el texto de Sieveking. Éste, el autor, comenta los entrenamientos que Jara llevaba a cabo para fijar la representación de la pieza: «hacía la escena de unas tres o cuatro formas distintas. Por ejemplo, te hacía la escena llorando o muy alegre, o susurrando. Esto te posibilitaba dominar muy bien todos los climas en que se podía desarrollar la escena y elegir la mejor» (Sieveking *apud* Sepúlveda: 80). Para este montaje también usó la cueca para ayudar a los actores a buscar una manera de andar, de la misma forma que el texto de Sieveking maneja recursos estilísticos y lingüísticos populares. En 1964 el crítico de *La Última Hora* elogiaba la «excelente labor» de Jara y su «adhesión a la claridad (...) sin descuidar el gesto correlativo».

El siguiente montaje de Víctor Jara, *Dúo* de Raúl Ruiz, compuesto por dos piezas cortas del incipiente dramaturgo chileno, *La maleta* y *Cambio de guardia*, significa una incursión en un tipo de teatro vanguardista, y un cambio en la manera de plantear la producción de la obra puesto que el montaje se realiza con la Compañía de los Cuatro, un grupo de teatro independiente que aparece en el panorama teatral chileno de los sesenta como una línea de trabajo teatral desarrollada fuera del ámbito universitario. Humberto Duvauchelle, uno de los fundadores de la compañía, explica las razones de este paso: «pretendíamos alejarnos del adocenamiento del Teatro de la Universidad de Chile, un teatro muy inmóvil y burocratizado con el paso del tiempo, a pesar del maestro Pedro de la Barra, que había tenido la iniciativa de formar diversos subgrupos de teatro» (Jurado: 46). En sus conclusiones a su trabajo sobre el teatro chileno de los sesenta, Alejandra Costamagna escribe que «los teatros independientes suplieron ciertos vacíos que los universitarios no estaban llenando en los años 60. Se trata, básicamente, de algunas expresiones arriesgadas y menos convencionales que obedecían a transformaciones en el teatro mundial». Entre los grupos

que impulsaron esta renovación formal y estilística del teatro destacan Ictus (formada tempranamente, en 1956, y con quien también trabajó Víctor Jara), la mencionada Compañía de los Cuatro, Teatro del Callejón, El Aleph o Teatro del Callejón. En todo caso, el teatro universitario no podía mantener económicamente más compañías de las que ya tenía. Además, estos teatros independientes «ya no participan del eclecticismo y las intenciones culturales de los teatros universitarios: se mantenía dentro del estilo más característico de los <teatros de arte> y buscaban en la dramaturgia de última hora un testimonio del atormentado hombre contemporáneo. Era notoria su preferencia por el teatro más inquieto, más novedoso» (Fernández: 342). En este contexto Víctor Jara es invitado a dirigir un espectáculo para la Compañía de los Cuatro, dos piezas de Raúl Ruiz, entonces autor de algunas obras de vanguardia y de varios experimentos cinematográficos, y que poco tiempo después se convertiría en un cineasta de referencia para el cine político chileno y, más tarde, en un ejemplo del «cine de autor» para *Cahiers du cinéma*, cuando llegue a su exilio parisino tras el golpe militar de 1973. Orieta Escamez, miembro de la Compañía de los Cuatro, dice que «la idea de llamar a Víctor para que colaborara con nosotros fue porque sabíamos que había evolucionado mucho como director de teatro. Era muy creativo, y al haber trabajado también como actor sabía lo duro que eso era y daba mucha libertad a sus actores para crear. Él era muy exigente a la hora de dirigir, pero nada rígido en su trato con nosotros. Fue una experiencia muy enriquecedora para mí» (Jurado: 46). Las dos obras que se escogen para montar *Díu* son historias contadas «a brincos, no había ninguna coherencia, dentro de la coherencia que podía tener un teatro tan vanguardista como el de Ruiz» (Jurado: 46). La pieza se estrenó a finales de Octubre de 1962 en el Teatro Petit Lex de Santiago. El mismo Duvauchelle trata de dar un sentido a la misma: «se jugaba con Borges...con <el otro> y con el espejo. Recuerdo que conversábamos mucho con Víctor sobre todo por el trabajo con las máscaras. Por ejemplo, en *La maleta*, un criado traía a su patrón en un baúl. Y salía una pierna, un dedo, una mano, un codo. Pero no salía uno; salía el patrón con una cara, con otra cara... con cinco caras» (Duvauchelle *apud* Sepúlveda: 86). La otra, *Cambio de guardia*, era una obra inquietante: «mi personaje era siniestro. Se sentaba a ver, más que su latifundio, el universo. Entonces tú no sabes si es Dios o el Demonio: tú ves a ese latifundista que a veces parece un pobre viejo y de

pronto un chupasangre» (Gonzalo Palta *apud* Sepúlveda: 86). Jara secuencia los tiempos usando este procedimiento como base en la que insertar las intervenciones de los actores.

El 19 de Octubre de 1963 se estrenaba en el Teatro Antonio Varas un nuevo montaje de Víctor Jara y su primera obra política: *Los invasores* de Egon Wolff. Probablemente esta pieza sea una de las que mejor *condensa* el clima social e ideológico en que se encuentra la sociedad chilena del momento: la unificación del Partido Socialista y la creación, junto con el Partido Comunista y otros grupos de izquierda, del FRAP; la consolidación y avance del movimiento de pobladores y la organización del movimiento de trabajo voluntario para la campaña de Allende de 1964 pero que ya se había conformado algunos años antes, la radicalización política contra la propiedad privada y la vía hacia el socialismo, así como la interpelación a la clase media para comprometerse en una opción u otra. *Los invasores* relata una pesadilla del industrial Meyer en la que se ve enfrentado a un grupo de desarrapados que ha invadido su casa y propiedades y a los que no puede echar porque parecen conocer el turbio origen de su fortuna. Este grupo de ocupantes siguen, sin embargo, una organización precisa y esperan la movilización de otros grupos que están por llegar. La pieza termina como empezó, sólo que esta vez la pesadilla es ya una realidad. A pesar de las «ambigüedades» que Sepúlveda ve en el texto, él mismo cita unas palabras del propio Wolff que son muy claras: «mi intención fue, basándome en las ideas del terror que había en ese tiempo hacia los cambios sociales, permitir al China [el guía de los invasores] en sus diálogos, en sus conversaciones, ir desmontando las estrategias y los valores que la burguesía construye para justificar su posición egoísta» (Sepúlveda: 96). *Los invasores* cumple para la sociedad chilena y latinoamericana, es importante decirlo, la misma función que el *Marat-Sade* de Weiss para la sociedad europea de la época. El enfrentamiento entre el revolucionario y el egoísta con el fondo de una revolución francesa perdida es aquí trasladado a la lucha ideológica entre otro revolucionario (El China) y otro egoísta (Meyer) en el tiempo presente, con una revolución por venir. El recurso dramático de la pesadilla le permite plantear algo que *no ha ocurrido todavía* y que, por tanto, puede ser *interpretado escénicamente* de muchas formas. Víctor Jara aborda la dirección de este texto teniendo muy presente esta doble vertiente que presenta la obra. Amaya Clunes, la escenógrafa del montaje escribe que «el primer impulso de Víctor fue mostrar de manera realista el confort de una clase

acomodada. Pero le propuse —y aceptó— representar más bien el concepto de confort poderoso, de un confort insensible, pero temeroso. Pasamos de una ilustración iconográfica a una serie de signos indicativos y simbólicos de la clase burguesa. Propuse una escenografía que permitiera la realidad e irrealidad al mismo tiempo apoyadas por la iluminación. Para eso creé un dispositivo de bastidores gigantes que se perdían en la altura del escenario (...) Los bastidores dobles y la terraza semi-transparente al ser iluminadas desde el interior, permitían perder la noción de los límites y obtener la sensación de vértigo y pesadilla» (Clunes *apud* Sepúlveda: 99-100). La elección de una escenografía *sintética* soluciona un problema importante que aparece en la primera acotación de la obra: que el lugar de la acción dramática es «un living de alta burguesía», por tanto, que requiere de una *densa presencia* realista en su concepción escénica, y que «lo importante es que nada de lo que ahí se ve sea barato» (Wolff: 9), lo que obligaría a un énfasis en *lo material* del enfrentamiento. Joan Turner en su libro sobre Jara comenta los enfrentamientos que dramaturgo y director de escena tuvieron a propósito del significado de la obra, aunque Wolff nunca declaró públicamente nada contra la interpretación de Jara. El desencuentro, al parecer, tiene que ver con la idea de Jara de «dirigir la obra de modo que la simpatía del público se volcara del lado de los pordioseros, mientras que Egon quería que el énfasis se pusiera en los temores y en la inseguridad de los habitantes de la mansión» (Joan Jara: 81). La crítica que Yolanda Montecinos publica en *Las últimas noticias* señala que «la inconsistencia del texto le impide llegar [a Jara] a resultados más positivos. Construye una plana de movimientos llena de sutilezas, desplaza a los actores como parte de un ballet expresionista y obtiene de algunos de ellos actuaciones de un patetismo pocas veces visto en elencos del ITUCH. Todo ello aminora, en parte, la debilidad del texto» (Montecinos *apud* Sepúlveda: 100-101). Al margen de la valoración negativa que se hace de la obra de Wolff, lo importante de la crítica es que resalta positivamente la forma en que Jara resuelve la interpretación estilística de, presumiblemente, tres de los personajes de la obra: Toletole, El Cojo y Alí Baba. Jara encuentra un *registro artístico* , el expresionismo, en el que es posible comprender las dimensiones de los diálogos de estos personajes, verdaderos anclajes de China (significativo sobrenombre) con el mundo exterior (un exterior *latente*). Gracias a esa *expresión* Jara contribuye a traer al espectador el caos y la miseria que reinan fuera del ordenado mundo burgués de la casa de los Meyer, un

caos y una miseria *indecipribles* mas que mediante una visión onírica, entrecortada, gruesa.

En 1964 Jara se dedica a la docencia de interpretación actoral en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y en la Academia de Teatro de la Casa de Cultura de Ñuñoa, trabajos que mantendrá hasta 1967 y que alternará con conciertos, giras de obras teatrales y viajes. Vuelve a montar *Ánimas de día claro*.

Un año después estrena *La maña* de Ann Jellicoe con el veterano grupo de teatro independiente ICTUS. La obra, un importante éxito del teatro de los «jóvenes airados» ingleses, (convertido en película al año siguiente por Ricard Lester y ganadora como tal de la Palma de Oro en el Festival de Cannes) es un texto producido en un *registro estético* radicalmente diferente al realismo y al vanguardismo con los que Jara se había enfrentado hasta entonces. La escritura de Jellicoe es definida por John Russell Taylor analizando su primer texto, *El pasatiempo de mi madre loca*, como una partitura «de la cual un músico hábil puede arrancar su pleno sonido orquestal, o el argumento para un ballet que espera que un compositor escriba su música y un coreógrafo lo ponga en escena» (Taylor: 68). *La maña* es, entonces, una *libreto* para el director de escena. Su fundamento no es la palabra sino los *sentidos* (sobre todo la vista y el oído). Comentando su teatro a la revista *The New Theatre Magazine*, Jellicoe dice: «creo que la palabra <significado> muestra con exactitud qué hay de erróneo en la actitud de la gente. Si preguntaran ¿a qué se refiere la obra?, ése sería un mejor enfoque. Éste es un nuevo tipo de obra, que exige un nuevo enfoque. En la actualidad, la mayoría de los espectadores no están acostumbrados a tomar nada en forma directa en el teatro» (Jellicoe *apud* Taylor: 69). La autora, que había fundado en 1952 un club de teatro de *escenario abierto* (esto es, sin bastidores, en forma de arena, etc.), el Cockpit, se sumaba así a una concepción del texto teatral como elemento más de la práctica escénica. Sepúlveda ha reseñado algunos comentarios de los actores que participaron en el montaje realizado por Víctor Jara, y todos ellos coinciden en señalar que la aproximación al texto se realiza en forma *sensorial* y *corporal*, así como de los intentos por evitar las fórmulas efectistas de algunos actores. Jara ha seguido precisamente los planteamientos estéticos y estilísticos de la autora que define la expresión dramática como un específico modo de comunicación que se realiza «por todos los medios a mi alcance: trato de llegar a él [al espectador] por los ojos, proporcionándole acción visual; trato de llegarle

por los oídos, por ejemplo por medio de ruidos y ritmo. Y no se trata de efectos aislados: son introducidos para establecer comunicación con el público, directamente a través de los sentidos de éste, con el fin de reforzar el efecto total de la obra, y están siempre vinculados con el personaje y la situación. El teatro es un medio que influye sobre la imaginación y las emociones de la gente, y no sólo sobre su intelecto. Y yo trato de usar todos los efectos que pueda ofrecer para conmover al público, para llegarle por la vía de las emociones» (Jellicoe *apud* Taylor: 72). Es por ello que lo importante de la obra no es, como indica Taylor, lo que se dice sino *lo que sucede*. Y por ello Jara pone especial atención en los entrenamientos actorales, en las relaciones físicas entre los personajes, en la capacidad del cuerpo para *insinuar* y multiplicar las intenciones de los personajes, lo que diluye, en buena medida, su *carácter* en beneficio de su *presencia* como *antagonista* de los demás personajes que provoca constantemente *reacciones*. Por este montaje Jara recibe el Premio de la Crítica de ese año. En el *PEC* se reconoce su trabajo creativo: «Víctor Jara es, sin duda, el mejor director joven que posee el país en la actualidad» y destaca su extraordinario sentido del ritmo» (*PEC*).

Este mismo año estrena, el 8 de Octubre en el Teatro Antonio Varas, *La remolienda* de Alejandro Sieveking, calificado por algunos críticos de «pequeño clásico criollista», que cuenta el viaje que tres jóvenes campesinos hacen a la ciudad, un verdadero acontecimiento dado que nunca habían salido del rancho, y su encuentro con tres jóvenes prostitutas de las que se enamoran. Las situaciones jocosas (ni ellos ni la madre de los tres muchachos saben que son prostitutas) proceden no sólo de este encuentro, de los equívocos que se producen y los dobles sentidos de las palabras sino, sobre todo, de la ingenuidad y «nobleza de espíritu de los jóvenes campesinos» (Guerrero: 12). *La remolienda* vuelve a ser un motivo para Víctor Jara para traer a la escena la tradición popular. Joan Turner escribe que «habíamos recogido material visual para *La remolienda* en una expedición al sur, el año anterior. Víctor había vuelto cargado de ideas y fotografías. Estaba decidido a que el ambiente fuese lo más auténtico posible, a que, pese a su condición de comedia, su talante no fuese de condescendencia ni estuviese plagada de clichés en la representación de los campesinos». Turner llama la atención sobre el *verismo* de la situación dramática que supone la absoluta diferenciación del mundo del campo y el de la ciudad: «Si yo misma no hubiera sido testigo de aquel viaje, me habría parecido inverosímil que los campesinos se sorprendieran la pri-

mera vez que tropezaban con una carretera asfaltada o una bombilla de luz eléctrica» (Joan Jara: 81). Para el montaje de *La remolienda* Jara incorpora materiales de la misma tradición campesina que refuerzan el significado de algunas escenas: «su aporte al texto [dice el propio Sieveking de Jara] fue mucho mayor en *La remolienda* que en *Ánimas...*, a la cual casi no le hizo ningún cambio» (Sieveking *apud* Sepúlveda: 107). La dirección escénica añade numerosos detalles que enriquecen la caracterización de los personajes (tanto en lo que respeta al habla como a los gestos, etc.), ofreciendo una visión del campo chileno tan alejada del *pater-nalismo* o del *brutalismo* habituales en los teatros burgueses, como de la representación *conflictiva* de la lucha social, tan fundamental en la época. Así, el *realismo* que Jara busca para la escena se encuentra limitado por una *ilusión antropológica* que se enmarca en el proyecto que podríamos denominar de *chilenización* del teatro nacional. Por este montaje Jara recibe el Laurel de Oro.

Dos años después del triunfo electoral de la Democracia Cristiana de Frei (1964-1970), en 1966, Víctor Jara dirige *La casa vieja* del dramaturgo cubano Abelardo Estorino. La obra se estrena en el Teatro Antonio Varas el 21 de Junio. Cuba se había convertido en esta época, tras la revolución, en el centro de atención de todos los movimientos revolucionarios latinoamericanos. Buena parte del teatro cubano de esa época describe los problemas derivados del cambio radical en las estructuras sociales y políticas existentes. *La casa vieja*, considerada por Omar Valiño como una pieza en la que se cruza la precisión «que desata un mecanismo de reloj y sus atmósferas que se cargan paulatinamente» del teatro de Chejov, y «un veraz y equilibrado diseño de los personajes» que procede del teatro realista norteamericano, muestra el nuevo gesto social que provoca en los hijos la muerte del padre, la consciencia de la presión moral de la sociedad sobre las nuevas ideas de emancipación (social) y liberación (del patriarcado). La obra de Estorino es un texto *naturalista* que Jara compone siguiendo las pautas de su dirección de *Parcido a la felicidad*: lo psicológico debe proceder de la *relación* física entre los personajes. Sin embargo, el peso del texto, la incidencia de lo físico en el carácter de uno de los personajes (una cojera, que se convierte en *medio* para justificar y justificarse), y la *progresión* dramática que el diálogo impone a la puesta en escena, limitan considerablemente las posibilidades de su trabajo. El *retrato* de lo que hace el *cambio* histórico en el interior de una familia prefigura uno de los aspectos centrales de buena parte del teatro chileno de

la época. No obstante, Jara busca adecuar la escena, y así, dada la imposibilidad de *reproducir* la vida cubana en provincias tan minuciosamente como había hecho con el campo chileno, utiliza un modelo escenográfico de la *conceptual* y busca un elemento que por su especificidad permita reconocer ese mundo. Ese elemento será un árbol de hojas rojas que crece en Cuba. Al mismo tiempo, el árbol se convierte en el símbolo de una revolución *de la tierra* que aún no ha llegado a todos los habitantes del país.

Los tres últimos montajes estrenados de Víctor Jara son tres piezas radicalmente diferentes que muestran lo que fue, sin duda, su concepción de la dirección escénica como producción de una representación *radicalmente heterogéneo* estética e ideológicamente.

En 1968 dirige *Entretengamos al Sr. Sloane* del dramaturgo inglés Joe Orton. De nuevo trabaja para la independiente Compañía de los Cuatro. Se trata de una pieza «bastante desconcertante, ya que dentro de un formato cómico, nos introduce en un mundo de sordidez, crímenes y depravaciones sexuales. Es la situación que vive un joven (Sloane), pensionista en la casa de dos hermanos, un gay y una mujer <medio putinga> —según Humberto Duvauchelle—, quienes viven junto a su padre. En el transcurso de la trama, comienza a producirse una turbia seducción entre la mujer y el joven, bajo la atenta sospecha del hombre (Eddie). El padre de los hermanos es un ser siniestro el que, en un punto determinado de la obra, termina siendo asesinado a patadas y fierrazos por el joven Sloane. Los hermanos, a condición de no acusarlo a la policía, llegan a un acuerdo: cada uno va a ser dueño de él por dos semanas» (Sepúlveda: 136). Para el programa de mano, Jara escribe un texto significativo sobre esta obra: «la verdad es agresiva como un desfloramiento, más aún cuando nos sorprende entretenidos en medio de la corrupción. Al querer sacarnos de nuestra letargia, de nuestras respuestas no críticas a la vida rutinaria, trabajando insidiosamente con nuestros prejuicios y preconceptos, Orton constituye una obra directa, perversa, cruel y agradablemente divertida con materiales que normalmente creeríamos desagradables y no apropiados para un tratamiento cómico. Así, influidos por su talento, aceptamos sin ninguna tensión, congelando toda reacción moral, aquello que se supone deberíamos rechazar» (Jara, 1968). ¿Debemos suponer que lo que interesaba a Jara es, justamente, esa *suspensión moral*? Joan Turner apenas hace mención de este montaje en su biografía de Víctor Jara. Sepúlveda insiste, siguiendo la información que dan los ac-

tores de la compañía, en la especial preponderancia que Jara da a lo «físico-coreográfico» en la propuesta de escenificación, y la concepción de las escenas: «largas, mudas, de grandes pausas» (Sepúlveda: 138).

De su viaje por California (EE.UU.) con la delegación del ITUCH para representar de *La remolienda* (titulada en inglés *Bawdy Party*). *Los Angeles Times* y otros diarios norteamericanos reconocen el buen trabajo de Jara y resaltan los riesgos del montaje. De allí, Jara se trae ideas que amplían su concepto de dirección. El conocimiento que tiene de los movimientos contraculturales y de la revolución hippy (en plena eclosión), así como de las *formas* culturales que ésta compromete, le permiten abordar el que es, sin duda, el montaje más complejo de su carrera: *Viet-rock*, texto de Megan Terry que se estrena el 2 de Mayo de 1969, primer montaje del recién transformado ITUCH en Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH) que, además, supone una nueva orientación ideológica: en la búsqueda de un nuevo público y una nueva función política del teatro. Aunque larga, la cita es muy importante. Jara participa de estas ideas en tanto que miembro del nuevo consejo directivo del DETUCH del que había sido elegido un año antes. *Viet-rock* es, en este sentido, un ejemplo significativo de la nueva etapa. El programa de mano da buena cuenta del esfuerzo que supone esta producción: construcción de objetivos para proyecciones (lo que indica la introducción de nuevas técnicas en el montaje), realización de una *partitura sonora*, dieciséis actores en escena, *partitura musical* (de Marianne de Pury) con arreglos y dirección musical de Luis Advis. Terry escribió este texto en las diferentes sesiones de su taller de los sábados del Open Theatre, a partir de improvisaciones que fueron realizando los actores con un núcleo temático: la guerra contra Vietnam, posiblemente uno de los acontecimientos históricos más importantes de la década. Para ello Terry usó numeroso material documental para *explorar* «nuestros sentimientos negativos, conductas y fantasías», exponiendo esas cualidades que los actores formalizaban. «Intentamos alcanzar la esencia de la violencia» (Terry: 21). En este punto parece diferenciarse ya la perspectiva que Jara emplea en su interpretación del texto, pues «la autora no sobrepasa un primitivo pacifismo norteamericano. No ve el imperialismo de su país con los ojos con que lo vemos los chilenos y latinoamericanos. La obra tiene un planteamiento muy libre. La posición que yo he tomado ante esta obra es la del juicio y condena al imperialismo» (Jara *apud* Joan Jara: 134-135). En sus notas al texto, Terry señala expresamente la idea de

que «el director debe retener en su cabeza que las imágenes visuales son aquí más importantes que las palabras» (Terry: 21). De la misma manera, la música forma un todo orgánico con el desarrollo de la pieza. *Viet-rock* es un drama *interno*, el de los soldados, el de las madres, el de las novias; por el que pasan senadores, médicos, sargentos, etc., atravesado por las huellas sensibles (sonidos, gritos, movimientos violentos) e imaginarias que la guerra contra Vietnam está dejando en el pueblo norteamericano. Terry da numerosas indicaciones para el director: uno, que debe hacer el máximo uso del espacio del público, sobrepasar el área de actuación y dirigirse siempre a éste; dos, que tiene que concentrar su trabajo no sólo en la *intención* de las escenas sino también en el *contenido emocional* de las mismas; y tres, que el público debe llegar a estar implicado intelectual, emocional y cinestéticamente (Terry: 22-23). Para llevar a cabo este trabajo, Jara requiere de una preparación física específica para los actores. Joan Turner, que figura como coreógrafa en el programa de mano de la obra, señala el tratamiento que dan a las sesiones de entrenamiento físico previos a los ensayos: «había que llevarlos a un estado de sensibilidad cinética en el que podían hacer muchos más de lo que se suponían capaces, un estado de sosiego y entrega a las exigencias físicas de su imaginación, liberados de sus inhibiciones habituales. Tenían que estar en condiciones de moverse, estallar en el aire, serpentear boca abajo, correr, rodar, saltar, convertirse colectivamente en helicópteros, flores y explosiones. Por motivos obvios, Víctor había escogido un reparto de actores predominantemente jóvenes, pero hasta los más maduros se consagraron con gran entusiasmo a una producción que les planteaba dificultades que jamás habían experimentado.» (Joan Jara: 134). También de una concepción escénica que permita cambiar a los actores de personaje, espacio y tiempo, lo que significa un trabajo cercano a la idea de *transformación* con la que se trabaja en el Open Theatre. Igualmente de una necesaria *desnudez* del escenario (no hay decorados), de los actores (no hay vestuario al uso) y del público (no hay cuarta pared). *Viet-rock* es para Víctor Jara, un desafío a la imaginación, como él mismo señala. Con este montaje se enfrenta a un teatro que requiere de *escenogramas* y de una conjunción actoral minuciosa. El cuerpo de los actores es, en realidad, el único productor de imágenes. Jara se encuentra en el camino del *teatro pobre* de Jerzy Grotowski, en el teatro que «desafía la noción de teatro como una síntesis de disciplinas creativas diversas» (Grotowski: 13) y que basa en la potencia expresiva de los actores la

creación de objetos, hechos, etc.: «el actor transforma, mediante el uso controlado de sus gestos, el piso en mar, una mesa en un confesionario, un objeto de hierro en un objeto animado, etc.» (Grotowski: 16). El montaje de *Viet-rock*, parafraseando a Grotowski, es un desafío que compromete toda la capacidad de los actores y del director, que compromete «todo su ser, más allá de los límites que normalmente haya conocido». El trabajo de Jara resulta más cercano de las propuestas del Living Theatre (que conoció en distintos momentos) que del modelo escénico que venía realizando. La revista *Ecran* le dedica, algunas semanas antes de su estreno (que se anuncia para el 25 de Abril) un reportaje, firmado por Yolanda Montecinos, en el que se da cuenta del desarrollo de los duros ensayos y se ofrece unas declaraciones del director muy significativas: «una obra tan peculiar exige, por añadidura, una forma de expresión también propia, distinta. Para conseguirla ha sido preciso recurrir a todo tipo de elementos que sean también propios y que han significado una real búsqueda en cada actor. Se ha estimulado tanto el trabajo creativo individual como la labor de equipo» (Jara, 1969a: 41). En las críticas publicadas sobre el montaje se resalta tanto la ruptura que la obra supone respecto de las normas convencionales del teatro (*El Siglo*), como el esfuerzo de preparación física para afrontarlo y el uso de «garabatos locales» que provocaran «al tranquilo espectador nacional». En un artículo de Julio Huasi, significativamente titulado «Lucha de clases sube a escena», se recogen unas declaraciones de Jara respecto al diferente tratamiento ideológico que él ha hecho de la obra y que le ha llevado a cambiar algunas escenas. Jara se enfrenta a un texto que «no se representa sino que se reconstruye y se recrea» (Jara, 1969b: 74).

En 1969 Víctor Jara dirige también, fuera del DETUCH (que ha dejado como director de escena) y por invitación de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile (contratado como profesor de teatro), *Antígona* de Bertolt Brecht, su último montaje. La propuesta de dirección de Jara sigue algunas de las ideas desarrolladas en *Viet-rock*: ausencia de decorados (los actores usan diferentes objetos), ruptura de la cuarta pared, elementos sintéticos simbólicos (una gran reja de metal). Los testimonios que recoge Sepúlveda señalan la preeminencia de los elementos sonoros en la concepción escénica. *Antígona* se estrenó en el Teatro Camilo Henríquez.

■ VÍCTOR JARA Y LA HISTORIA

Desde 1970 Víctor Jara no dirigió más teatro, la canción y el trabajo social le ocuparon por entero. El proyecto de la Unidad Popular era una revolución socialista que necesitaba del apoyo mutuo y de la lucha diaria. Como intelectual y artista dio prioridad a la tarea de soldar una voz común que deshiciera las diferencias de clase. Si es cierto que empezó a preparar la dirección de otra pieza de Sieveking convencido por el dramaturgo y los otros miembros de la compañía Teatro de Ángel (Sepúlveda: 179), también es cierto que los seres humanos hacen la historia en determinadas condiciones tanto como la historia los hace a ellos. Su trabajo como director de escena significó un esfuerzo por transformar la dramaturgia chilena, por indagar en una realidad que «tiene su esencia, su contenido y su forma» (Jara, 1978: 16). Su enseñanza, para los que no aprendieron con él o no pudieron conocer sus montajes, tiene un eje común que señaló el propio Jara: «no sé si soy un buen director de teatro. Para serlo se necesitan mucha experiencia y una gran madurez como ser humano. En el teatro siento una realización colectiva, porque el teatro es un arte colectivo» (Jara, 1978: 16). Tal vez, como en pocos momentos de la historia, esa realización colectiva dejó el escenario, es decir, las representaciones, y se convirtió en acontecimiento. Tal vez por eso Víctor Jara dejó la escena y se integró en la historia.

■ BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alejandra COSTAMAGNA.- «Apuntes sobre el teatro chileno en la década del 60. Testimonios de cuatro protagonistas» en *Dram@teatro*. Revista digital, www.dramateatro.arts.ve
- Joan JARA.- *Víctor Jara, un canto truncado*, Barcelona, Argos Vergara, 1983
- Víctor JARA.- *Habla y canta*, La Habana, Casa de las Américas, 1978
- _____.- *Obra musical completa*, Santiago, Fundación Víctor Jara, 1999
- Teodosio FERNÁNDEZ.- «Apuntes para una historia del teatro chileno: los teatros universitarios (1941-1973)» en *Anales de Literatura Hispánicoamericana*, vol. 5, 1976, pp. 331-347
- Jerzy GROTOWSKI.- *Hacia un teatro pobre*, México D.F., Siglo XXI, 1987 (14.^a ed.)
- Eduardo GUERRERO.- «Prólogo» a Sieveking *La remolienda y otras obras de teatro*, Santiago, Editorial Universitaria, 2003, pp. 9-17

ARTÍCULOS

- Omar JURADO y Juan Miguel MORALES.– *El Chile de Víctor Jara*, Santiago, Lom, 2003
- Domingo PIGA y Orlando RODRÍGUEZ.– *Teatro chileno del siglo XX*, Santiago, Publicaciones de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, 1964.
- Domingo PIGA.– *Teatro experimental de la Universidad de Chile*, Santiago, 2001
- Juan Andrés PIÑA.– «Realismo y humanidad en la obra de Alejandro Sieveking» en Sieveking.– *Ánimas de día claro y otras obras de teatro*, Santiago, Editorial Universitaria, 2003, pp. 9-15
- John Russell TAYLOR.– *Teatro de la ira*, Buenos Aires, Paidós, 1968
- Megan TERRY.– *Viet-rock*, Nueva York, Simon and Schuster, 1967
- Gabriel SEPÚLVEDA.– *Víctor Jara, hombre de teatro*, Santiago, Sudamericana, 2001
- Egon WOLFF.– *Los invasores. José*, Santiago, Pehuén, 2004 (3.^a ed.).



REMEMBRANDO UNA HISTORIA EN EL TEATRO:
THE AMERICA PLAY DE SUZAN-LORI PARKS

Diana I. Luque



Debido a que la historia es un suceso escrito o rememorado, el teatro es para mí el lugar idóneo para «que tenga lugar» la historia. Es decir, ya que tanta historia afroamericana no ha quedado registrada, ha sido desmembrada, destruida, una de mis tareas como dramaturga es la de —a través de la literatura, y de la especial y extraña relación entre el teatro y la vida real— localizar el camposanto ancestral, excavar buscando los huesos, encontrarlos, escucharlos cantar, y anotarlos.

Suzan-Lori Parks (1995b: 4)

En el año 2002, Suzan-Lori Parks se convierte en la primera escritora afroamericana que gana el Premio Pulitzer de Teatro, con *Topdog/ Underdog*. Autora de guiones para cine y televisión, obras para la radio y una novela titulada *Getting Mother's Body* (2003), entre su repertorio teatral encontramos un total de doce piezas: *The Sinner's Place* (1984); *The America Play and Other Works* (1994) —que incluye: *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom* (1989), *Betting on the Dust Commander* (1990), *Pickling* (1988), *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* (1990), *Devotees in the Garden of Love* (1992) y *The America Play* (1994)— *Venus* (1996); *Fucking A* (2000) e *In The Blood* (1999) —publicadas conjuntamente como *Red Letter Plays* (2000)— *Topdog/Underdog* (2001) y *365 Days/365 Plays* (2006).

Suzan-Lori Parks nace en 1964 en Kentucky, Estados Unidos. Parte de su infancia transcurre en Kentucky, California, Texas, Vermont y Maryland; más tarde se traslada con su familia a Alemania, donde desti-

nan a su padre, coronel del ejército estadounidense. Educada principalmente en colegios alemanes, Parks afirma que la experiencia de trabajar en un idioma extranjero ha promovido su facilidad para jugar con el lenguaje y para crear diálogos. Durante el instituto estudia escritura (*fiction writing*) con el novelista y ensayista James Baldwin, quien le anima a que se dedique a escribir teatro.



«Lincoln Act», *The America Play* de Suzan-Lori Parks, montaje para el Yale Repertory Theatre (1993) dirigido por Liz Diamond. Foto de Charles Erickson.

Las obras de Suzan-Lori Parks se caracterizan por su ironía, su carácter grotesco y su forma transgresiva. De hecho, aunque obtiene una matrícula de honor con su primera obra, *The Sinner's Place*, que escribe en su último año de estudios en el Mount Holyoke College (Massachusetts), el Departamento de Teatro se niega a producirla debido a su forma experimental. Parks se gradúa, en 1985, con un Master en Literatura Inglesa y Alemana, y se marcha a Londres a estudiar interpretación. En años sucesivos imparte clases de escritura en varias universidades de Estados Unidos.

Las influencias más directas del teatro de Suzan-Lori Parks provienen tanto de la música de jazz y blues como de la novela y el teatro: desde la tragedia y los mitos griegos hasta Shakespeare o Beckett. Parks afirma haber aprendido el abanico de posibilidades que ofrece el teatro de dramaturgas como Adrienne Kennedy; a ampliar los límites del lenguaje de autores como James Joyce, Gertrude Stein, Virginia Wolf y William Faulkner, y a escribir un teatro atrevido y provocador de la propia Kennedy y de Ntozake Shange.

El teatro de Suzan-Lori Parks se cimienta sobre los restos de la cultura africana que han sobrevivido a más de dos siglos de esclavitud. Sus obras se proponen revisar y poner de manifiesto la influencia de la cultura y la presencia de los negros en la historia, la literatura y el teatro americano. El fin último del teatro de Suzan-Lori Parks es crear una memoria del pasado africano y afroamericano que pueda ocupar el lugar de los acontecimientos excluidos de los registros históricos. Si bien, como veremos, para que esta memoria pueda coexistir con la historia «oficial» debe ser legitimada por una serie de principios postmodernos que desestabilicen los fundamentos de la historia, la ficción, la subjetividad y la causalidad.

■ 1. CONTEXTO HISTÓRICO-LITERARIO DE LA OBRA DE SUZAN-LORI PARKS

La presencia de africanos en los Estados Unidos durante dos siglos de esclavitud ha servido para conformar la identidad nacional del país. Según Toni Morrison (1992: 4 y ss.), los esclavos sirvieron de espejo a los colonos, quienes se definían a sí mismos como racial, social y humanamente superiores a los africanos. Gradualmente, los colonos fueron atribuyendo a los esclavos rasgos salvajes con el fin de agrandar las diferencias entre ambas razas, y de establecer así los parámetros de lo «genuinamente americano». Como consecuencia, la presencia del hombre africano en los Estados Unidos fue «fabricada», distorsionada, silenciada y, finalmente, excluida de la historia americana.

Por otra parte, la esclavitud también dificultó la conservación de la cultura africana. El traslado de los esclavos a América y a la metrópolis supuso la ruptura de miles de africanos con su pasado, sus familias, sus tradiciones, sus rituales, su religión e, incluso, con su condición de seres humanos. Además, debido a que en las granjas y plantaciones sureñas trabajaban y convivían esclavos procedentes de diversas regiones de

África, carecían de un idioma común para entenderse, por lo que se vieron obligados a adoptar el impuesto por el esclavista. Al ser privadas de su función comunicativa, las numerosas lenguas africanas terminaron por desaparecer. Con ellas se perdieron también las historias y tradiciones de los pueblos africanos que, hasta el momento, se habían transmitido oralmente, a través de cuentos y canciones.

De igual manera, la literatura africana y afroamericana se ha visto subordinada a las imposiciones del hombre blanco desde su origen. A pesar de que la mayoría de los esclavos no sabía leer ni escribir —capacidades éstas que les conferían poder frente a sus amos— durante las primeras décadas del siglo XIX comienzan a proliferar las autobiografías de libertos, promovidas por el Movimiento Abolicionista. Si bien, para ser publicados, los autores debían someter sus relatos a las exigencias de los editores de raza blanca, que se encargaban de autorizar y, por lo tanto, de censurar las obras.

Era costumbre, además, que el editor escribiese el prólogo y el apéndice de estas narraciones, con el fin de corroborar la veracidad de los sucesos relatados. Sin embargo, frecuentemente se excedía en sus funciones e insertaba también complejos razonamientos filosóficos o religiosos, y peticiones de carácter abolicionista dirigidas a los lectores. Estas manipulaciones han llevado a muchos críticos a cuestionar los hechos narrados en las autobiografías de libertos y a desacreditar su importancia en los estudios sobre historia y antropología. Además, a pesar de su valor literario, las narraciones esclavas tradicionalmente se han desestimado como piezas menores, e incluso en la actualidad, permanecen excluidas del canon.

Por otra parte, aunque el género autobiográfico confiere al autor la posición del «yo» *sujeto*, escribiendo su testimonio en primera persona, —en contraste con la reificación sufrida por el esclavo— estas narraciones se concebían como relatos ejemplares que representaban las experiencias de toda la comunidad de esclavos. Este hecho ha promovido que, incluso actualmente, suela hablarse de la historia de los negros como la de todo un colectivo.

Con todo, la narrativa esclava es una de las fuentes más directas de la literatura y también del teatro afroamericano actual. Son muchos y muy diversos los intentos de los autores contemporáneos de color de «recrear» su historia —o, mejor dicho, sus historias— a través de la ficción: los novelistas James Baldwin, Zora-Neale Hurston, Maya Angelou, To-

ni Morrison, o Ralph Ellison, entre otros; y las dramaturgas Adrienne Kennedy, Ntozake Shange o la propia Suzan-Lori Parks.¹ A través de la literatura y el teatro, estos autores se proponen revisar la historia para dejar constancia de la presencia del hombre negro. Se trata, en fin, de asumir el papel de autores de su propia literatura, de crear nuevas formas de expresión racial e individual, y de aportar nuevos lenguajes y puntos de vista que completen los ya existentes.

Prueba de que la historia afroamericana es compleja y múltiple es el hecho de que los autores adoptan enfoques diferentes a la hora de componer sus obras. Así, mientras Toni Morrison escribe desde la «presencia fabricada» del hombre negro en la historia y la literatura, Suzan-Lori Parks parte de la «ausencia fabricada» (2002a: 360), es decir, del vacío que la carencia de registros sobre la presencia africana y afroamericana ha dejado en la historia. Parks considera que en el lugar que dicha presencia ocuparía en la historia de América no hay más que un agujero; y es precisamente de esta ausencia negativa, del Gran Agujero de la Historia (*The Great Hole of History*), desde donde la escritura de Parks cobra fuerza y emerge.

¿Pero cómo puede recuperarse un pasado que ha sido enterrado, perdido y olvidado? Suzan-Lori Parks considera que al menos la memoria o el recuerdo de ese pasado debe ser reinventado:

Trabajo el teatro como una incubadora para crear «nuevos» hechos históricos. Estoy re-membrando² y poniendo en escena hechos históricos que, al suceder en el escenario, quedan dispuestos para su inclusión en el canon de la historia. [...] A través de cada línea de un texto estoy re-escribiendo la Línea del Tiempo: creando la historia donde es y siempre fue, pero aún no ha sido aprehendida. (1995b: 4-5)

¹ Puesto que no tenemos ocasión en estas páginas de profundizar en las aportaciones de las narraciones de esclavos a la obra dramática de Suzan-Lori Parks, mencionaremos a grandes rasgos cómo *The America Play* se hace eco del estilo y de los principales temas planteados en éstas: el carácter autobiográfico del texto; la doble identidad del narrador/monologuista, que posee dos nombres y que se refiere a sí mismo en tercera persona como resultado de su alienación; la adopción y el ensalzamiento del modelo de vida del hombre blanco (ya sea el del dueño de la plantación o el del Presidente Lincoln); o la adopción del artificio y el engaño como medios de subsistencia. Por otra parte, el viaje de *The Lesser Known* rememora la separación familiar y la huida de los esclavos de las plantaciones; mientras que, paradójicamente, revisa además la mítica conquista del Oeste llevada a cabo por los colonizadores y subvierte la noción del Sueño Americano.

² Conservamos la grafía del original. La dramaturga establece un juego de palabras entre *remember*, «recordar» o «rememorar», y *re-member*, «rememorar».



«The Hall of Wonders», *The America Play* de Suzan-Lori Parks, montaje para el New York Shakespeare Festival (1993) dirigido por Liz Diamond. Foto de Martha Swope.

Esta peculiar percepción de la historia y del tiempo tiene sentido dentro de un contexto postmoderno, donde el tiempo y los hechos no se acumulan de forma progresiva. Por otra parte, desde una actitud de rechazo propiamente postmoderna hacia las limitaciones de los géneros dramáticos y literarios, Parks es capaz de fusionar lo épico y lo poético, lo histórico y lo fantástico, el lenguaje teatral y el literario.

Los escritores postmodernos defienden que tanto la historia como la ficción son discursos, es decir, sistemas de significación o formas de seleccionar y de ordenar los acontecimientos en el presente, con el fin de dar sentido al pasado. Según esta visión, los hechos históricos son tan veraces y objetivos como los ficticios (1988: 89). Esta afirmación permite que los autores de lo que se ha denominado «literatura de minorías marginales», puedan cuestionar y subvertir los sucesos registrados como parte de la historia, e insertar en ella nuevos acontecimientos. Muchos de los trabajos de estos escritores —entre ellos, las obras de Suzan-Lori Parks— reinventan hechos o personajes históricos desde la ficción. Linda Hutcheon (1988: 92) ha acuñado el término «metaficción historiográfica» (*historiographic metafiction*) para referirse a estos trabajos, que unen lo lite-

rario y lo histórico, la ficción y la realidad, lo «objetivo» y lo «subjetivo», el presente y el pasado; y que, en suma, cuestionan las bases de todo conocimiento histórico.

La escritura de Suzan-Lori Parks combina técnicas postmodernas con elementos y estructuras de las tradiciones literaria y musical africana y afroamericana. Junto a ello, Parks da muestras de una voz poética muy personal, casi hermética en la riqueza de su imaginería, y de un enorme potencial político, que ella misma denomina como «apuestas épicas» (*epic stakes*): «Somos gente a la que a menudo se honra o condena por las acciones de uno del grupo. Uno de nosotros nos representa a todos. Ésas son las apuestas épicas». (1993:1372) Así, sus personajes (la mayoría de ellos de color) no son simplemente gente, sino signos sociales. Según la propia Parks, éstos provienen de un tiempo inmemorial, por lo que propiamente «no son personajes. Llamarles así sería una injusticia. Son *figuras, invenciones, fantasmas, roles, amantes* quizás, *conferenciantes* tal vez, *sombras, descuidos, jugadores* acaso, tal vez el *pulso de alguien*»³ (1995a: 12).

Por último, Suzan-Lori Parks rechaza el modelo de sumisión racial que normalmente se muestra en teatro y literatura, y que —particularmente en el caso de escritores de origen afroamericano— se fundamenta en las reacciones y contestaciones del hombre de color frente al hombre blanco. Parks considera que asumir esta confrontación como única forma de expresión de la raza negra supone definir a ésta mediante un sistema de exclusión que en última instancia la reduce a lo que no es: blanca. Por este motivo, propone buscar fórmulas complejas para redefinir lo que es ser negro y, asimismo, emplear múltiples formas de presentarlo en escena, ya que «no existe tal cosa como LA⁴ Experiencia Negra; es decir, existen muchas experiencias de lo que supone ser negro» (1995a: 21).

■ 2. PARTICULARIDADES ESTILÍSTICAS DE LA DRAMATURGIA DE SUZAN-LORI PARKS

Antes de analizar el papel que juega la historia en *The America Play*, es necesario examinar las particularidades estilísticas de Suzan-Lori Parks. Se ha aludido previamente a la forma transgresiva y el carácter experimental de su dramaturgia. Más tarde analizaremos la desestabilización temporal, causal, espacial e histórica en *The America Play*. Nos centrare-

³ La cursiva procede de la propia cita.

⁴ Conservamos la grafía del original.

mos ahora, sin embargo, en el particular uso del lenguaje y su cualidad oral, así como en la importancia del silencio y las imágenes; lo que nos llevará a una mejor comprensión del teatro de Suzan-Lori Parks.

Parks es consciente de que la historia —en concreto, dos siglos de esclavitud— ha privado al hombre negro de un lenguaje propio con el que «re-memorar» su pasado. Por ello, a menudo, sus personajes intentan volver a una época en que su lengua no se constituía como una deformación del lenguaje usado por los opresores, un tiempo en el que la sintaxis no había quedado fijada y en el que la cualidad oral de las palabras las hacía sonidos vivos. Así, el lenguaje de las obras de Suzan-Lori Parks se convierte en una transcripción de las «voces negras»; un lenguaje que se vuelve vivo, transparente, y cobra significado cuando se pronuncia en voz alta; y que recobra también su musicalidad gracias al empleo de interjecciones y de sonidos que carecen de significado gramatical:

El lenguaje es un acto físico. Es algo que envuelve todo tu cuerpo, no sólo tu cabeza. [...] Cada palabra está configurada de forma que le dé al actor una pista acerca de su vida física. Mira la diferencia entre «the» y «thuh». La «uh» requiere que el actor emplee un acercamiento físico, emocional y vocal distinto. (1995a: 11-12)

La cualidad oral del lenguaje se manifiesta en la ruptura de las tradicionales reglas de puntuación, en la unión de dos o más vocablos y en el uso de palabras cuya grafía reproduce sonidos:

BRAZIL: Ffhe sspast like they say he'd of parlayed to uh Confidence his last words and dying wishes. His secrets and his dreams.

LUCY: That's how we pass back East. They could pass different out here.

BRAZIL: We got Daddys ways Daddyssgot ours. When theres no Confidence available we just dribble thuh words out. In uh whisper.⁵

(1995c: 177)

⁵ BRAZIL: *Si, como dicen, ha muerto habrá intercambiado con un Confidente sus últimas palabras y voluntades. Sus secretos y sus sueños.*

LUCY: *Así es como lo hacemos cuando morimos en el Este. Aquí podrían hacerlo de otra forma.*

BRAZIL: *Tenemos las costumbres de Papá, Papá tiene las nuestras. Si no hay un Confidente disponible simplemente escupimos las palabras. En un susurro.*

Esta traducción no reproduce las particularidades gráficas y fonéticas del original.



Suzan-Lori Parks (© Academy of Achievement)

Además de estas innovaciones formales y deconstructivas del lenguaje, Parks juega con los dobles-sentidos fonéticos, que subrayan la ideología que se esconde tras las palabras. En *The America Play*, la dramaturga juega con los clichés históricos de América, de forma que «The Hole of History» (el Agujero de la Historia) alude a «The Whole of History» (La Totalidad de la Historia); «Our Forefathers» (Nuestros Antepasados) se convierte en el transcurso de la obra en «Faux-father» y «Foe-father» (Padre-falso y Padre-enemigo, respectivamente). Por otra parte, «The Foundling Father» (el Padre Expósito, en alusión a la supuesta «orfandad» de los afroamericanos) no deja de ser un juego de palabras de «The Founding Father» (el Padre Fundador, título con que se reconoce a Lincoln). Y, por último, la palabra «Digger» (Cavador) define peyorativamente la identidad de The Lesser Known como «Nigger» (Negro).

Liz Diamond, una directora que ha trabajado a menudo con Suzan-Lori Parks,⁶ ha subrayado la importancia de leer las obras de la dramaturga como partituras musicales, en las que cada elemento escrito en la página cumple una función:

Hay una diferencia clara entre un momento en que un escritor no ha dado a un personaje nada que decir, y su nombre ni siquiera aparece en la página;

⁶ Liz Diamond ha dirigido tres obras de Suzan-Lori Parks: *Imperceptible Mutabilities in the Third Kingdom*, en 1989 y 1991; *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World*, en 1992 y *The America Play*, en 1993.

y otro en que el nombre de dicho personaje aparece en la página, se le ha dado espacio, y [el personaje] no dice nada. ¡Algo está ocurriendo allí! Ese personaje no está hablando, pero está ocupando espacio y está llenando tiempo en la página, y de igual manera debe ocupar espacio y tiempo en escena. Descubrir cuál debería ser exactamente la forma rítmica de ese espacio es lo que hace que el ensayo sea tan divertido; porque estás descubriendo cuáles son esas dinámicas musicales, auditivas; que van a hacer que... pop. (2002a: 362)

La directora también alude a la acción en el lenguaje; es decir, a la incorporación de direcciones escénicas en la escritura, puesto que las obras de Suzan-Lori Parks —especialmente, sus primeras piezas— suelen carecer de acotaciones y descripciones escénicas explícitas. Por otra parte, la dramaturga concede gran importancia al uso de las pausas y los silencios, que, como el lenguaje, están llenos de acción emotiva. Suzan-Lori Parks ha acuñado dos vocablos para referirse a los momentos en que la acción dramática tiene lugar a través del lenguaje no verbal: *Rest* y *Spell* (1995b: 16-17). Un Descanso (*Rest*, término musical que en una partitura indica las pausas o silencios) es un breve intervalo que establece una transición, mientras que un Hechizo (*Spell*) es un descanso prolongado en el que las *figuras* experimentan su estado puro, real y simple; un momento de gran emoción sin palabras y también un momento de transición emocional. No precisan de acción por lo que el director debe interpretar y llenar este momento como considere oportuno. El Hechizo se presenta con una forma estructural arquitectónica en la que aparecen escritos los nombres de los personajes entre los que está teniendo lugar:

LUCY: He loved that Great Hole so. Came out here. Dugged this loo-
kuhlike.
BRAZIL: Then he died?
LUCY: Then he died.
THE FOUNDKING FATHER
BRAZIL
LUCY
THE FOUNDKING FATHER
BRAZIL
LUCY
THE FOUNDKING FATHER: A monumentous occasion. I'd like to say
a few words from the grave. Maybe a little conversation: Such a

long story. Uhhem. I quit the business. And buried all my things.
I dropped anchor: Bottomless. Your turn.

LUCY

BRAZIL

THE FOUNDKING FATHER⁷ (1995c: 197)

Por último, el teatro de Suzan-Lori Parks, al igual que el de Samuel Beckett, es un teatro de imágenes que tienen significado en sí mismas; es decir, no son símbolos de una realidad exterior: «Preferiría hablar de la «lectura» de mis obras en lugar del «significado». Cada vez que hablo del significado con la gente me parece que están intentando sustituir lo que he escrito por algo más» (2002a: 356). De este modo, Parks se opone a la extendida práctica entre críticos y directores de realizar interpretaciones contingentes al texto y de imponer significados a éste.

Con respecto a la «lectura» de *The America Play* y la figura de The Foundling Father, Suzan-Lori Parks considera que la «interpretación» de la obra no debe limitarse al hecho de que todos los personajes en escena sean gente de color; es decir, *The America Play* no alude a la violencia entre negros por el simple hecho de que ésta sea una realidad del día a día. Esta lectura proyectaría significados externos dentro de la obra. Como afirma la dramaturga:

«Esto significa esto» es una ecuación que está fuera de la obra. Cíñete a la obra. Así que, vamos a ver: tienes un tipo negro en el escenario yendo de un lado para otro disfrazado de Abraham Lincoln. Si esto no es suficiente para que a la gente se le meta en la cabeza y hagan «hmmmm». O, eh, sabes, ha-

⁷ LUCY: *Le gustaba tanto ese Gran Agujero. Vino aquí. Cavó éste tan parecido.*

BRAZIL: *¿Después se murió?*

LUCY: *Después se murió.*

EL PADRE EXPÓSITO

BRAZIL

LUCY

EL PADRE EXPÓSITO

BRAZIL

LUCY

EL PADRE EXPÓSITO: *Una ocasión trascendental. Me gustaría decir unas palabras desde la tumba. Conversar un poco tal vez: Una historia tan larga. Ejem. Abandoné el negocio y enterré todas mis pertenencias. Eché el ancla: No había Fondo. Tu turno.*

LUCY

BRAZIL

EL PADRE EXPÓSITO

bla en tercera persona; eso me hace pensar en... no está a gusto consigo mismo, está alienado, ha abandonado a su familia, está viviendo en un Agujero... ¡Si aún eso no es suficiente! Pero ves, en lugar de buscar ahí dicen ¿Qué significa?, que es una frase que ya está fuera de la obra, y ya has dejado de hablar acerca de ella. (2002a: 357)

■ 3. *THE AMERICA PLAY*: LA HISTORIA REMEMBRADA DESDE LA AUSENCIA.

The America Play, escrita entre 1990 y 1993, cuenta la historia de The Lesser Known (El Menos Conocido), un hombre de color que, irónicamente, guarda un gran parecido físico con Abraham Lincoln. La admiración de The Lesser Known hacia el Presidente es tal, que, teniendo como oficio cavar nichos, lamenta enormemente no haber nacido antes para haber excavado la sepultura de su ídolo. Un día, The Lesser Known abandona a su mujer, Lucy, y a su hijo, Brazil, y viaja al Oeste, donde cava un agujero enorme. Éste es una réplica exacta del Gran Agujero de la Historia, un parque de atracciones que The Lesser Known había conocido en su viaje de bodas, en el que desfilan los Grandes de la Historia.

También en el Oeste, la gente subraya el parecido entre éste y Abraham Lincoln, así que The Lesser Known potencia la semejanza llevando una verruga y una barba postiza, y recitando las frases célebres del Presidente. Finalmente, organiza una atracción turística en su agujero, en la que reaccúa una y otra vez la muerte de Lincoln: vestido como el Presidente y sentado en una mecedora en un palco, que representa el del Ford's Theatre en el que el Padre Fundador fue asesinado, la gente paga un penique para elegir entre un juego de pistolas y disparar a The Lesser Known caracterizado como The Foundling Father (El Padre Expósito).

The America Play está dividida en dos actos que conforman la estructura de la obra en forma de quiasmo: «El acto Lincoln» («Lincoln Act»), que consiste en un largo monólogo de The Lesser Known —caracterizado como The Foundling Father— cuyo discurso es interrumpido siete veces por sendos «asesinatos», y que finaliza con la muerte real de The Foundling Father. El segundo acto, «La Sala de las Maravillas» («The Hall of Wonders»), subdividido en escenas cortas, «re-membra» y revisa el primer acto, presentando escenas de Lucy y Brazil, junto a escenas de *Our American Cousin* —la obra que Lincoln estaba viendo cuando John Wilkes Booth le asesinó— interpretadas incluso por The Foundling Father una vez muerto.

En «La Sala de las Maravillas», Lucy y Brazil, avergonzados porque The Lesser Known no ha recibido sepultura, viajan al Oeste en busca de sus restos. En la réplica del Gran Agujero de la Historia, Lucy, que tiene la (fingida) habilidad de oír los mensajes de los muertos, escucha en vano intentando hallar los ecos del pasado; mientras Brazil cava en busca de reliquias que una vez pertenecieron a The Lesser Known, buscando también, por extensión, la herencia cultural perdida que ha de conformar su identidad personal. Cuando encuentra una medalla otorgada a su padre por su habilidad imitativa, Brazil, educado por éste para ser un plañidero profesional, llora al fin la muerte de The Lesser Known.

Se ha aludido ya en varias ocasiones a la intención de Suzan-Lori Parks de «re-membrar» la historia. Para poder no sólo recordar el pasado sino también reconstruirlo, ya que ha sido desmembrado, es necesario traerlo al presente (actualizarlo) y hacerlo físico (materializarlo). En *The America Play*, Suzan-Lori Parks convierte el escenario en una réplica exacta del Gran Agujero de la Historia; donde el pasado y la memoria de la raza negra deberían estar. Parks rellena este vacío con un suceso fundamental de la identidad histórica de América: el asesinato de Abraham Lincoln —el más reverenciado de los fundadores de la nación— con un giro importante, pues Lincoln, su(s) asesino(s) e incluso los actores que representan *Our American Cousin*, son todos de raza negra. Este cambio racial propone un nuevo enfoque a la hora de concebir la historia. De hecho, *The America Play* no se centra tanto en el asesinato de Lincoln, como en el trauma colectivo que, supuestamente, entrañó su muerte. Concretamente, la obra gira en torno a los efectos que ésta tuvo en una humilde familia de negros.

Además, Suzan-Lori Parks convierte el asesinato del Presidente en una teatralización carnavalesca. En el primer acto, disparan a The Foundling Father siete veces como parte de su atracción turística. Este suceso repetitivo sigue una estructura constante con escasas variaciones: alguien entra haciendo de Booth, elige una pistola, apunta, espera a que The Foundling Father ría, Booth dispara, The Foundling Father se desploma en su silla, y Booth salta del palco, exclamando cada vez una frase diferente de aquellas que fueron pronunciadas en su día por las personas relacionadas con el suceso. En cada reactuación The Foundling Father luce además una barba distinta a su antojo: la de las vacaciones, «la de pega» de color amarillo, la de incertidumbre e, incluso a veces, ninguna. Este hecho, aparentemente irrelevante, esconde tras de sí la base teórica

en que se fundamenta la estructura formal del teatro de Suzan-Lori Parks. Volviendo a sus orígenes africanos, la dramaturga hace uso del modelo de repetición que los esclavos africanos empleaban en sus canciones —modelo adoptado más tarde por la música de jazz— y que ella define así:

«Repetición y Revisión» es un concepto integral de la estética del Jazz en la que el compositor o músico escribe o toca una frase musical una y otra, y otra vez. Con cada reproducción la frase se modifica ligeramente. «Rep y Rev», como lo llamo, es un elemento central de mi trabajo; lo uso con la intención de crear un texto dramático que, partiendo del estilo tradicional de escritura lineal, parezca y suene más como una partitura musical. [...] También me planteo cómo la estructura de Rep y Rev y las historias inherentes a ella —una estructura que crea un teatro de acumulación— puede acomodarse bajo la rúbrica de Literatura Dramática donde, tradicionalmente, todos los elementos conducían a la audiencia a un único momento de clímax. (1995a: 8-9)

Según Suzan-Lori Parks (1995a: 9-10), Rep y Rev crea una vida física propia para el texto. En las obras que parten de este principio no nos movemos de A→B, sino de A→A→A→B→A, y a través de este movimiento (de PROGRESIÓN HACIA DELANTE) redefinimos A. Para Suzan-Lori Parks, Rep y Rev es una maniobra de recuperación destinada a superar los estereotipos mediante la restitución de la memoria del pasado de la raza negra.

El fin último de esta «progresión hacia delante» en *The America Play* es conseguir «re-membrar» en la mente del espectador el asesinato de Lincoln, pero tal y como se reproduce en la obra, es decir, identificando la figura de The Lesser Known con la del Presidente. Según Parks, si esta «memoria» se reproduce las veces suficientes, la muerte de The Lesser Known se convertirá en un «trauma colectivo», se llorará y lamentará tanto como la muerte de Lincoln, y será incluida en el canon de la historia; tal y como apunta la frase que cierra *The America Play*: «Note thuh last words. —And thuh last breaths. —And how thuh nation mourns—» [«Fíjense en las últimas palabras. —Y el último aliento. —Y cómo se aflige la nación—»] (1995c: 199)

La muerte de The Lesser Known caracterizado como Lincoln, aunque con una barba rubia, y el juego constante de cambio de barbas durante todo el «Acto Lincoln», implican un acto de subversión cuyo fin último es manipular un hecho histórico. Estas simples alteraciones desafían

nuestra imagen preconcebida del Presidente, basada en meros atributos externos: un sombrero de copa, una levita, una barba negra y una verruga. De hecho, las últimas palabras que *The Lesser Known* pronuncia antes de su muerte son: «Huh. Whatdoyou say I wear the blonde.» [«Ja. Qué te parece, llevo la rubia»] (1995c: 173). Con esta frase de burla, Parks incita a los espectadores a poner en tela de juicio sus presunciones sobre los personajes históricos y sobre la historia misma, con el fin de que puedan abrirse a nuevas perspectivas sobre ésta. Lo que es más, como indica Marc Robinson (2002a: 353), cada vez que *The Lesser Known* reinterpreta la muerte de Lincoln, está haciendo que el pasado suceda en el presente —una y otra vez— y a que la historia se revise.

Por otra parte, «Repetir y Revisar» supone negar la linealidad temporal y la causalidad en favor de una amplia percepción del tiempo, el espacio y la historia. La línea temporal se vuelve cíclica, repetitiva y acumulativa. El asesinato de Lincoln tiene lugar de forma recurrente y en planos ontológicos distintos: como evocación de un hecho histórico y mítico; como teatralización de dicha realidad, formando parte de una atracción turística; como contenido de un programa de televisión que retransmite, a título póstumo, la teatralización turística; e incluso, como parte del discurso que Lincoln dio en Gettysburg. Todas estas variantes coexisten con la búsqueda por parte de Lucy y Brazil de los restos de *The Foundling Father*, que tiene lugar en el presente; de forma que interactúan unas con otras, borrando las fronteras entre lo «real» y la ficción, el pasado y el presente, los vivos y los muertos.

Como consecuencia, el espacio escénico se convierte simultáneamente en un espacio histórico, contemporáneo e imaginario; en el que parece que los hechos podrían tener lugar una y otra vez, sin un orden causal ni estructural. No sólo eso, sino que la propia dramaturga reconoce el carácter mutable del espacio escénico al transformar *El Gran Agujero de la Historia* del primer acto en *La Sala de las Maravillas* del segundo.

Sin duda, este fluido sentido del tiempo y del espacio, la estructura aparentemente multi-direccional de los hechos, y el uso abundante de repeticiones y revisiones, exhiben una clara influencia postmoderna. Ésta se manifiesta además en el uso que Suzan-Lori Parks realiza de los elementos audiovisuales en sus obras. En *The America Play*, la televisión que Brazil encuentra en la Sala de las Maravillas no sólo retransmite la teatralización de *The Foundling Father* a título póstumo, haciendo que el pasado se reproduzca en el presente, sino que, además, este hecho hace

posible que *The Lesser Known* acuda a su propio funeral y que interactúe con Lucy y Brazil. De nuevo Parks es capaz de alterar la línea temporal fusionando el pasado y el presente; pero también de situar en un mismo plano ontológico la imagen de una grabación televisiva y la «realidad» de los personajes en escena.

Por último, cabe destacar el lugar al que la historia queda relegada en *The America Play*. Liz Diamond hacía alusión anteriormente a la importancia del espacio físico tanto en escena como en el texto escrito. Cabe mencionar que Suzan-Lori Parks incluye notas a pie de página en *The America Play* que aportan datos «históricos» a los que hace referencia el texto de la obra. La nota 8, por ejemplo, aclara que la frase «Thus to the tyrants» [«Así siempre con los tiranos»], que uno de los fingidos Booths enuncia, fue la que el mismo Booth pronunció al matar a Lincoln. Esta «necesidad» de contrastar la veracidad de los hechos podría ser un guiño por parte de la dramaturga a los prólogos y apéndices de las narraciones esclavas; si bien, irónicamente, esta vez es una autora de color quien corrobora —e incluso parodia— la historia del hombre blanco. Es significativo también que la historia haya quedado relegada a los márgenes de la página, mientras que la «memoria negra» creada por Parks abarca casi la totalidad de ésta.

Lo que es más, en *The America Play* la historia, representada por el asesinato de Lincoln, puede ser teatralizada incluso por un Lincoln negro. Como consecuencia, el hombre de color puede «apropiarse» de la historia y «re-crearla» a su manera. Y, puesto que la historia en *The America Play* sólo puede tener lugar en la réplica de El Gran Agujero de la Historia, que abarca la totalidad del escenario, ésta queda subordinada a la «ausencia fabricada» que el Gran Agujero representa.

Indudablemente, el interés de esta memoria del pasado africano y afroamericano no radica tanto en su veracidad histórica, como en su eficacia a la hora de revisar y cuestionar los sucesos que conforman la historia. De hecho, para equipararse a éstos, la memoria creada por Suzan-Lori Parks necesita ser legitimada por principios que rompan la frontera entre la realidad y la ficción. Con todo, cabe preguntarse dónde están los límites de ambos dentro del teatro. Más aún, el mero hecho de recrear el pasado y la cultura de la raza negra en escena debería concienciar a los espectadores acerca de la necesidad de revisar supuestos sobre temas como la identidad personal y colectiva, o la diferencia racial.

■ 4. LA «LECTURA» DE LA OBRA DE SUZAN-LORI PARKS

Suzan-Lori Parks es capaz de fusionar lo histórico y lo fantástico, lo épico y lo poético; de desestabilizar la historia, la linealidad temporal, la sucesión causal, la racionalidad y el espacio, en busca de una identidad propia que la defina como dramaturga, como persona y como miembro de una comunidad racial.

Es loable su intento de crear un teatro de acumulación que rompa con la estructura formal tradicional y que sea capaz de conjugar artes tan distintas como la escritura dramática y la música; y corrientes tan dispares como el Postmodernismo y las tradiciones oral y literaria africana y afroamericana.

Si bien es cierto que las obras de Suzan-Lori Parks pueden adolecer a veces de falta de «coherencia», de tener una trama enrevesada y un estilo demasiado fragmentario; cabe destacar, sin embargo y especialmente, la renovación del lenguaje, tanto escénico como verbal: la concreción y la fuerza de sus grotescas imágenes en escena, por un lado; y la musicalidad de sus textos, por el otro.

Sin duda, el teatro de Suzan-Lori Parks supone un punto de inflexión entre el teatro tradicional y el «experimental»; un intento de renovación formal y escénica para, paradójicamente, intentar «volver al pasado». En suma, las obras de Suzan-Lori Parks son un ejemplo de la capacidad de renovación del teatro, de la palabra escrita e, incluso, de la historia.

■ BIBLIOGRAFÍA

- BENITO, Jesús y Ana M.^a MANZANAS. «Introducción», en *Olaudab Equiano: Autobiografía*, León: Universidad de León, 1994.
- DRUKMAN, Steven. «Suzan-Lori Parks and Liz Diamond: Doo-a-diddly-dit-dit», en *Re-Direction: A Theatrical and Practical Guide*, Londres: Routledge, 2002a, pp. 352-365.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge, 1988.
- JACOBUS, Lee A. «Interview with Suzan-Lori Parks», en *Bedford Introduction to Drama*, Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, 1993.
- MALKIN, Jeannette. «Suzan-Lori Parks and the Empty (W)hole of Memory», en *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Michigan: Michigan University Press, 2002b, pp. 155-182.

ARTÍCULOS

- MORRISON, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Massachusetts: Picador, 1992.
- PARKS, Suzan-Lori. «From Elements of Style», en *The America Play and Other Works*, Nueva York: Theatre Communications Group, 1995a, pp. 6-18.
- . «Possession», en *The America Play and Other Works*, Nueva York: Theatre Communications Group, 1995b, pp. 3-5.
- . *The America Play*, en *The America Play and Other Works*, Nueva York: Theatre Communications Group, 1995c, pp. 157-199.
- . «An Equation for Black People Onstage», en *The America Play and Other Works*, Nueva York: Theatre Communications Group, 1995d, pp 19-22.

CARTAPACIO



La última cena
(Una tragedia contemporánea)
DE IGNACIO AMESTOY

Acercamiento a *La última cena*
por Ricardo Doménech



S
T
K
O
I
J
H
T
O
J
H



ACERCAMIENTO A *LA ÚLTIMA CENA*

Ricardo Doménech



■ 1. CULMINACIÓN DE UNA TRAYECTORIA

La personalidad polifacética de Ignacio Amestoy es conocida y reconocida, indiscutible. Como dramaturgo (dos veces Premio Lope de Vega; Premio Nacional) y como hombre de teatro (forjado en el TEM); como periodista (*Diario 16*; *El Mundo*); como profesor (en la RESAD); como gestor cultural y académico (Director Adjunto del Teatro Español, Director del Centro Cultural de la Villa de Madrid, Director de la RESAD)... En todos estos ámbitos, Ignacio Amestoy ha dejado la huella de su talento, de su rigor, de su honestidad. Sin embargo, puestos a elegir, apurando mucho, yo diría que es en el de la escritura dramática donde está yendo más lejos. *Elisa besa la rosa* (escrita en 1988), *Cierra bien la puerta* (en 1999) y ahora, *La última cena*, son obras maestras. Cuentan las tres, sin duda, entre lo mejor que ha dado de sí el teatro español de la democracia. Sobre todo, *La última cena*: una tragedia, en verdad, memorable.

Con *La última cena* culminan dos búsquedas que son constantes en la trayectoria de nuestro dramaturgo: el intento de restaurar la tragedia y la indagación en la sociedad vasca contemporánea —sus raíces, sus crisis, su identidad—.

Al igual que no pocas obras de teatro en nuestro tiempo, *La última cena* nos ofrece un discurso —el de la ficción— y un discurso del discurso, sobre la estética en que esa ficción está siendo escrita. *Luces de bohemia*, en las perspectivas moderna española, es el modelo más perfecto de esta forma de metateatro. (Sin olvidar, obviamente, los grandes modelos del barroco).

Para concluir estas observaciones iniciales añadiré que, aunque no se tratara de la *última* obra del autor (por fortuna, Amestoy ya está enzarza-

do en nuevas creaciones dramáticas), leyéndola se tiene la sensación de que está concebida *como si fuera a ser la última*: en ella hay algo —mucho— de testamento intelectual, estético, político, moral.

■ 2. TRAGEDIA DEL PADRE, TRAGEDIA DEL HIJO

En *La última cena* hay dos personajes, tan protagonista el uno como el otro: Iñigo y Xabier (padre e hijo). Los personajes ausentes más significativos son: la esposa de Iñigo (y por lo tanto, madre de Xabier), Pedro (el hijo mayor, hermano de Xabier) y un amigo de Xabier, que se circunscribe al recuerdo de un episodio concreto. Los tres han muerto —en fechas distintas— y poco a poco iremos conociendo su relación con los protagonistas.

Iñigo Kareaga tiene sesenta y cinco años. Es escritor (dramaturgo, articulista) y licenciado en Derecho (muy volcado en el estudio del Derecho Romano; al revés que su mujer, que centró el mayor esfuerzo profesional como abogada laboralista). Hoy vive solo en la vieja casa de campo, donde mantiene —en un acto de sencilla fidelidad— algunas tradiciones de alcance doméstico: la elaboración propia del txakolí; el cultivo de la huerta, cuyo cuidado le resultaba muy gratificante a la mujer... Y mantiene, asimismo, su afición personal de toda la vida, aunque ya bastante morigerada por el paso del tiempo: la caza. El mundo del cazador —escopetas, perros, aire libre— *está* en el ambiente, en los recuerdos. Y en la acción, incluso: esta misma mañana, Iñigo ha salido a cazar y se ha cobrado cuatro palomas que, literal y simbólicamente, colmarán esa cena que el título anuncia.

Aunque ha alcanzado notables éxitos como escritor, Iñigo se siente fracasado. De vez en cuando publica algún artículo («desahogos»). Lee. Relee. Y vive dándole vueltas a la teoría de la tragedia, a sus significados más recónditos, y a la publicidad de escribir una tragedia autobiográfica... ya que está escribiendo, puesto que la está viviendo. Título: *La muerte del padre*. Xabier preferiría *La muerte del hijo*. Claro está: *La última cena* es ambas a la vez.

El *dramatis personae* nos dice de Xabier su nivel o ubicación en la familia («el hijo»), su edad («treinta y cinco años») y su dedicación hasta hoy: «activista». Otros datos que, sucesivamente, nos irá suministrando el diálogo son estos: huérfano de madre, a los tres años; estudios de bachillerato en los jesuitas; influido por su hermano mayor, Pedro, se radicalizó políticamente... Muerto Pedro —el texto nos hace suponer que por

sobredosis—, Xavier abandonó la incipiente vocación literaria y los estudios de Filología, y dejó la casa paterna para entregarse a la lucha armada en la clandestinidad. Una frase y una metáfora resumen bien su actitud: «la certeza de que al otro lado de la montaña está la realidad soñada». Iñigo ve la cuestión desde otro ángulo. Lamentándose por la pérdida de los hijos (para él, han muerto los dos; máxime tras el infructuoso intento de localizar a Xavier en su exilio de Francia), se ha esforzado en averiguar la causa, que cree haber descubierto más allá del País Vasco, más allá de España: en la *trampa* de cierto modelo europeo que ha acechado a los jóvenes escritores y artistas desde finales del XVIII, y que solo los creadores excepcionales han sabido conjurar: la trampa de suponer que «la poesía de la modernidad es la política». Iñigo comprende que ese engaño —de una manera u otra— ha destruido a sus dos hijos. De ahí que exclame con rabia: «La puta política...».

Transcurridos estos doce años, Xabier ya no es aquel joven radical y dogmático. Tampoco es —queda claro— un «arrepentido» o cosa similar. Lo que sucede es que, con la madurez, ha habido en él un proceso de conciencia. Así, aunque sigue justificado la violencia, en su mente ha comenzado a intervenir-interferir un sentimiento de culpa (por ejemplo, de haber dado muerte a un camarada y muy amigo... que había resultado ser confidente de la policía). Por otro lado, Xabier no ha informado a sus superiores en la organización del hecho decisivo que lo ha trastocado todo y ha originado su presencia aquí: le han detectado un cáncer y no le auguran más de dos meses de vida. Ante eso, su reacción ha sido volver a la casa del padre («mi padre es mi patria», intuye ahora) con la doble pretensión de reecontar —proustianamente— el tiempo pasado y que su padre —por ser cazador— le ayude a acelerar el fina... Porque, en un país en el que está prohibida la eutanasia, es muy difícil evitar por uno mismo ese desenlace horrendo de una masa de carne tumefacta, amorfa, que guarda a los enfermos de cáncer. Difícil evitarlo incluso para quienes, como Xabier, disponen de armas de fuego. (Todo el mundo no es Hemingway). Por eso Xabier le dirá a Iñigo, *dos veces*: «He venido a que me mates». Iñigo se niega a hacerlo, claro. Rechaza la pistola de Xabier (nunca ha empuñado una pistola) y también las escopetas de cazador («cazar no es asesinar»). Sin embargo, y como el lector comprobará, encuentra un medio con que satisfacer sus propias aspiraciones y las de Xabier; un medio tan en consonancia con este micricosmos familiar que se nos antoja el *cierre* perfecto.

■ 3. ANAGNORISIS, SIMBOLISMO Y SACRIFICIO RITUAL

La obra se resuelve en una única escena que sintetiza toda la tragedia, dejando como antecedentes aquellos hechos que, en otro planteamiento formal, ocuparían lo actos I, II y parte del III. El contenido de esta única escena corresponde a la anagnórisis: el *encuentro*, el reconocimiento de la mutua verdad entre el padre y el hijo. «Es una de las verdades», dice Iñigo. Y Xabier, poco antes de caer el telón: «Nunca habíamos hablado tanto como hoy». La acción es *interior* y culmina de manera muy gráfica con un abrazo. Este abrazo —de nuevo, proustianamente— enlaza con un hermoso episodio de infancia, evocado por Xabier. Hasta cierto punto, y salvadas las diferencias de todo tipo, la estructura de la acción hace pensar en la escena VI.^a de *Luces de bohemia*, una obra que —según es sabido— Amestoy conoce como pocos. Reviste el mismo interés que la semejanza sea deliberada o que sea inconsciente.

La última cena nos muestra un *final de partida*. El dramaturgo profundiza en la conciencia de los personajes, de quienes nos ofrece sendos retratos humanos, magníficos. Y lo hace oponiéndolos, contrastándolos a menudo. Por ejemplo, oigamos a Xabier dirigiéndose a su padre: «Tú has sido defensor a ultranza de la democracia liberal y yo no. Tú has creído en la palabra, en la literatura, en el teatro, y yo no. Tú no has creídos en la violencia como fuerza transformadora, yo sí. Tú has tenido tu utopía, yo la mía.»

Llegados a un determinado momento, sus ilusiones rotas, su fracaso y su mirada dubitativa —al cabo, convergentes— van más allá de los límites propios de dos individuos o de una familia, para plasmar un *final de partida* en el que estamos todos: los vasos, por supuesto; pero también los españoles en general, y los europeos de este tiempo, y... Considero un gran acierto del dramaturgo en no detallar en exceso las referencias a la realidad. Por ejemplo, rehuye citar expresamente a ETA, al PSOE, etc., aunque está clara la militancia etarra de Xabier o la antigua identificación de Iñigo con el PSOE. Así, la tensión dialéctica entre los dos personajes nos incita a un planteamiento más amplio, más universal, sobre lo que ha sido el debate de la izquierda —desde los años sesenta— frente a opciones como la lucha armada o la socialdemocracia. En el fracaso de Xabier y de Iñigo cabe examinar de cerca el fracaso de esos caminos, ante la gran encrucijada que se abre con el hundimiento de los países socialistas del Este, al atardecer del siglo xx, y el posterior y paulatino resurgimiento de un capitalismo salvaje («sin complejos», como dicen sus propagandistas) en los albores del XXI.

Otro gran mérito de *La última cena* es el lenguaje. Sin destruir la naturaleza coloquial del diálogo, el autor establece un *ritmo* y un *tono* especiales. La repetición de una frase breve del interlocutor —o de las dos o tres palabras con que esa frase termina, la reiteración de algunos vocablos— los anacolutos —con los sugeridores que son a veces los puntos suspensivos—, las pausas, etc., confieren al lenguaje el tono y el ritmo —la musicalidad— de una salmodia, y con ello una entidad coral indiscutible (sin merma de la individualidad de los personajes). No es caprichoso este recurso: responde a la necesidad de dar forma al trasfondo simbólico de la acción: el de ese sacrificio ritual, que el texto sugiere.

El simbolismo de la obra va más allá de ese procedimiento estilístico. Repárese en el título, en el espacio escénico, en tantas y tantas imágenes que recorren —intensificándolo— el diálogo. Un diálogo que, como decíamos, a la vez conserva todo su valor coloquial. Así, llaman la atención algunos toques que, aquí y allá, lejos siempre de cualquier exceso, refuerzan la textura conversacional del diálogo. Anotaré un solo ejemplo: los vasquismos *aita* (padre), *ama* (madre) y *amama* (abuela), que ponen una cálida nota de intimidad familiar.

■ 4. NO SOLO CITAS

Rasgo estilístico muy llamativo es la abundancia de citas: nombres, ideas, en ocasiones frases literalmente transcritas. No sobran. Por una parte, están en consonancia con los personajes: Iñigo es un intelectual, y Xabier —aunque absorbido por el activismo revolucionario— se ha formado en un ambiente familiar culto. Por otra, son espejo que proyecta en un horizonte amplio la acción y el conflicto dramático, el mundo interior de los personajes y su testimonio de nuestra época. Retengamos, por ejemplo, las alusiones a la *Biblia* (pasajes del hijo pródigo y de Abraham e Isaac) y a *El rey Lear*: verdaderos paradigmas —aparte *Edipo*— de la relación padre-hijo en sus límites. O las palabras de María Zambrano sobre la «muerte senequista» y el suicidio; o la famosa Magdalea de Proust, con la analogía de lo que para Xabier ha significado ese *txakolí* de elaboración familiar. Todos estos paralelismos, que las citas van fijando, se suceden como en un calidoscopio.

Hay varias citas que responden a otro motivo: el de articular el discurso del discurso. Aquí topamos con los dos nombres que más se repiten en la obra: Eurípides y Séneca. El autor mantiene un constante diálogo con ellos. En ocasiones, ese diálogo se extiende a Unamuno, Baudrillard,

Milán Kundera... El propósito de crear un teatro trágico plantea muchos problemas al escritor. Amestoy lo sabe y nos lo hace saber. Son problemas relativos a la forma: conseguir un lenguaje dramático que, simultáneamente, sea adecuado a la tragedia y al teatro de hoy; conseguir el dibujo del personaje como conciencia (*cthos*), etc. Son, también problemas concernientes al contenido: redefinir la visión trágica del mundo y encontrar el lugar de esa cosmovisión en la sociedad contemporánea. Desde su primer estreno (*Ederra*, 1982), Amestoy ha sostenido una ininterrumpida mediación sobre estas cuestiones. En *La última cena* ha hallado su respuesta definitiva.



LA ÚLTIMA CENA

(UNA TRAGEDIA CONTEMPORÁNEA)

Ignacio Amestoy



*A ti, Armando Moreno,
por tu fe en el sueño del teatro
y por tu fe en el sueño de la vida.*

«La confesión tiene un comienzo desesperado. Se confiesa el cansado de ser hombre, de sí mismo. Es una huida que al mismo tiempo quiere perpetuar lo que fue, aquello de que se huye. Quiere expresarlo para alejarlo y para ser ya otra cosa, pero quiere al mismo tiempo dejarlo ahí, realizarlo».

María ZAMBRANO

CARTAPACIO

PERSONAJES

ÍNIGO, el padre, 65 años, escritor
XABIER, el hijo, 35 años, activista

LA PUERTA ABIERTA

XABIER.- La puerta, abierta...

ÍÑIGO.- ...

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- No te quedes en la puerta.

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- ...

XABIER.- Todas las puertas, abiertas.

ÍÑIGO.- Ibas a volver...

XABIER.- El hijo pródigo...

ÍÑIGO.- ...

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- «Criados..., coged un becerro bien cebado y matadlo, y comamos y alegrémonos..., éste es mi hijo muerto que ha vuelto a la vida...»

XABIER.- ¿Dónde están tus criados?

ÍÑIGO.- No tengo criados.

XABIER.- ¿Entonces?

ÍÑIGO.- Sólo tengo palabras.

XABIER.- Como siempre.

ÍÑIGO.- Menos que siempre, y pocas ya son más.

XABIER.- Yo no soy tu hijo muerto.

ÍÑIGO.- No he sido yo el que ha mencionado al hijo pródigo.

XABIER.- Tampoco tendrás el becerro bien cebado...

ÍÑIGO.- Pero sí cuatro palomas que he cazado esta mañana.

XABIER.- ¿Para mí?

ÍÑIGO.- Cuatro palomas.
XABIER.- ¿Sólo cuatro palomas?
ÍÑIGO.- Sólo.
XABIER.- En otro tiempo...
ÍÑIGO.- Hoy, no necesitaba más.
XABIER.- Un cazador respetuoso.
ÍÑIGO.- Un cazador.
XABIER.- Un cazador...
ÍÑIGO.- ¿Cómo tú?
XABIER.- ¿Yo, cazador?
ÍÑIGO.- ¿No eres cazador..., un cazador furtivo?
XABIER.- ¿Furtivo?
ÍÑIGO.- ¿Todavía no te conoces?
XABIER.- Conocerse es difícil.
ÍÑIGO.- Pero necesario... Lo dijo el griego... «Conócete a ti mismo».
XABIER.- ¿Dónde está *Txuri*?
ÍÑIGO.- Murió.
XABIER.- ¿Estás sin perro?
ÍÑIGO.- Sólo quedo yo.
XABIER.- ¿Cazas sin perro?
ÍÑIGO.- Yo soy mi perro...
XABIER.- *Txuri* tendría ya diecisiete años.
ÍÑIGO.- Dieciocho, en diciembre.
XABIER.- Recuerdo cuando lo trajiste... Todavía vivía *Beltz*.
ÍÑIGO.- ¿Vienes sin equipaje?
XABIER.- ¿Equipaje?
ÍÑIGO.- ¿No has traído equipaje?
XABIER.- Todo mi equipaje...
ÍÑIGO.- ¿Lo tienes en el coche?
XABIER.- Sí...
ÍÑIGO.- ¿Has venido solo?
XABIER.- He venido solo.
ÍÑIGO.- ...
XABIER.- ...
ÍÑIGO.- ¿Cerraste el garaje?
XABIER.- Sabes que sí.
ÍÑIGO.- ¿Cuándo te vas?
XABIER.- Todavía conservas el viejo «Ford»...

ÍÑIGO.- Funciona. Me lleva y me trae. Cuando no utilizo la bici...
XABIER.- El viejo, viejo, «Ford»...
ÍÑIGO.- El viejo «Ford»... Sí que es viejo, sí.
XABIER.- Aprendí a conducir con él.
ÍÑIGO.- Y tu hermano.
XABIER.- Él me enseñó a conducir.
ÍÑIGO.- Pedro conducía muy bien.
XABIER.- Pedro lo hacía muy bien todo.
ÍÑIGO.- Casi todo...
XABIER.- ...
ÍÑIGO.- ...
XABIER.- ¿Y si viniera para quedarme...?
ÍÑIGO.- ¿Quedarte?
XABIER.- Quedarme.
ÍÑIGO.- Tú sabrás.
XABIER.- ...
ÍÑIGO.- ...
XABIER.- Para quedarme, definitivamente...
ÍÑIGO.- La casa del padre es la casa del hijo.
XABIER.- La casa del padre...
ÍÑIGO.- El padre acoge a su hijo pródigo.
XABIER.- ¿Sin pedirle nada?
ÍÑIGO.- Nunca nada se da por nada.
XABIER.- ¿Ni siquiera un padre?
ÍÑIGO.- Sobre todo, un padre.
XABIER.- Soy pobre.
ÍÑIGO.- ¿Eres pobre?
XABIER.- No tengo nada...
ÍÑIGO.- Te tienes a ti.
XABIER.- ¿Me tengo a mí?
ÍÑIGO.- Somos nuestro mejor capital.
XABIER.- Sí... Una pena que no coticemos en bolsa... Así se vería el valor de cada uno... En tu maldito mercado.
ÍÑIGO.- El sistema sólo permite la cotización de las sociedades anónimas.
XABIER.- Tu sistema no se fía del ser humano.
ÍÑIGO.- ¿El ser humano es de fiar?
XABIER.- Tu sistema es muy sabio.

ÍÑIGO.- Tan sabio, que no tiene corazón.
XABIER.- ...
ÍÑIGO.- ...
XABIER.- Voy al baño.
ÍÑIGO.- Hay cosas que el sistema no puede hacer por nosotros...
XABIER.- ¿Está donde siempre?
ÍÑIGO.- Aquí todo está donde siempre.
XABIER.- ¿También mi habitación?
ÍÑIGO.- Y la de tu hermano. Como las dejasteis.
XABIER.- Pedro no va a volver... Hay muertos que no vuelven...
ÍÑIGO.- Pero yo, su padre, todavía estoy aquí.
XABIER.- Yo, también, todavía estoy aquí.
ÍÑIGO.- Cuando yo muera...
XABIER.- Todos moriremos algún día. Antes o después.
ÍÑIGO.- Entonces, todos nos habremos ido.
XABIER.- Por ahora, seguimos aquí.
ÍÑIGO.- ...
XABIER.- ...
ÍÑIGO.- ¿No querías ir al baño?
XABIER.- No he ido en todo el día...
ÍÑIGO.- Una buena sentada...
XABIER.- Hice alguna parada..., gasolina, un café..., pero...
ÍÑIGO.- Ya.
XABIER.- Quería llegar de día... Quería llegar...
ÍÑIGO.- Y has llegado.

(...)

XABIER.- ¿Qué haces?
ÍÑIGO.- Buscaba un libro... Escribo..., pienso..., sobre el teatro y la muerte...
XABIER.- Teatro y muerte...
ÍÑIGO.- La tragedia, hoy...
XABIER.- Sé... Me dijeron... Has dejado de escribir teatro...
ÍÑIGO.- Reflexiono sobre el teatro...
XABIER.- El teatro y la muerte.
ÍÑIGO.- La tragedia...
XABIER.- Tu teatro...

- ÍÑIGO.- Igual, vuelvo.
- XABIER.- ¿Volver?
- ÍÑIGO.- Una tragedia... *La muerte del padre*... ¿Te parece un buen título?
- XABIER.- ¿Y *La muerte del hijo*?
- ÍÑIGO.- ¿*La muerte del hijo*?
- XABIER.- Si es una tragedia... ¿No es más trágica la muerte de un hijo que la de un padre?
- ÍÑIGO.- El rey Lear y su hija Cordelia...
- XABIER.- Y el padre que se vuelve loco.
- ÍÑIGO.- El destino...
- XABIER.- El destino.
- ÍÑIGO.- ¿*El telón*...! Esta noche no podía dormir... Le daba vueltas a unas palabras de Milan Kundera, en este libro suyo, *El telón*. ¿Lo has leído?
- XABIER.- Sólo leo periódicos... Cuando leo...
- ÍÑIGO.- Periódicos...
- XABIER.- Algún artículo tuyo... Me interesan... Me suelen interesar...
- ÍÑIGO.- Desahogos...
- XABIER.- No podías dormir... Y *El telón*... Interesante Kundera...
- ÍÑIGO.- Me ayudó a dormir.
- XABIER.- Yo no necesito drogarme para dormir...
- ÍÑIGO.- No lo recordaba bien y empecé a darle vueltas... Habla del desbordamiento de las alcantarillas que sumerge el mundo, tragándose la tragedia... Aquí está... «¿Es trágica la Historia?»
- XABIER.- Claro que es trágica la historia...
- ÍÑIGO.- «¿Tiene lo trágico un sentido al margen del destino personal?»
- XABIER.- ¿El destino personal?
- ÍÑIGO.- «Ya no se pueden distinguir las voluntades individuales».
- XABIER.- Es... la insoportable levedad del ser... ¡No sólo he leído periódicos en este tiempo! Sí, nada es ya trágico... Porque todo es trágico...
- ÍÑIGO.- Ha desaparecido la persona. Y sin la persona ya no es posible la tragedia... No tiene sentido...
- XABIER.- Una preocupación menos...
- ÍÑIGO.- Estás más delgado.
- XABIER.- Las fotos de los periódicos engañan... Sobre todo, las de los archivos...
- ÍÑIGO.- Hacía tiempo que no sabía de ti...

XABIER.- Hace tiempo que dejé de estar en primera línea...
ÍÑIGO.- ¿Ya no eres peligroso?
XABIER.- Todos somos peligrosos.
ÍÑIGO.- El hombre, lobo para el hombre... Para la persona.
XABIER.- Sí, lobo.
ÍÑIGO.- Pero unos lobos son más fieros que otros.
XABIER.- A algunos lobos les gusta el poder.
ÍÑIGO.- ¿O el despotismo?
XABIER.- A eso llaman poder...
ÍÑIGO.- Estás más delgado.
XABIER.- El deporte...
ÍÑIGO.- ¿Sigues pedaleando?
XABIER.- En el gimnasio...
ÍÑIGO.- Yo te enseñé a montar en bicicleta...
XABIER.- Y podía haber llegado a ser un buen corredor.
ÍÑIGO.- Eras un buen corredor.
XABIER.- Todavía..., en alguna ocasión...
ÍÑIGO.- Tu hermano te llevó por otros caminos...
XABIER.- Para Pedro el deporte era absurdo...
ÍÑIGO.- Salió a vuestra madre.
XABIER.- Todo, cerebro.
ÍÑIGO.- O sensibilidad. Demasiada sensibilidad.
XABIER.- Con sus pies planos...
ÍÑIGO.- Un día, él se convirtió en tu padre...
XABIER.- Un día...
ÍÑIGO.- De la noche a la mañana.
XABIER.- ¿Y tú?
ÍÑIGO.- A partir de aquel momento, sólo fui un espectador.
XABIER.- No... Tú siempre has sido «el autor»... Un premio nacional...
«El autor».
ÍÑIGO.- Espectador... de tu vida...
XABIER.- Mi vida...
ÍÑIGO.- ...y un despreciable intelectual... que escribía tragedias.
XABIER.- Yo no he dicho nunca «despreciable intelectual»...
ÍÑIGO.- Un... «anacrónico intelectual»...
XABIER.- Tal vez, el equivocado era yo...
ÍÑIGO.- No... El desbordamiento de las alcantarillas ha devorado mi mundo..., me ha devorado a mí... ¡Tenías razón!

XABIER.- ¿Quién tiene la razón?
ÍÑIGO.- ¿Has comido?
XABIER.- Ya te he dicho que paré a tomar algo.
ÍÑIGO.- Luego, cenaremos.
XABIER.- Las palomas...
ÍÑIGO.- Suelo cenar pronto... Aunque, ahora, como anochece tarde...
XABIER.- ¿De qué trata *La muerte del padre*?
ÍÑIGO.- De mí.
XABIER.- Hace calor...
ÍÑIGO.- ¿Te apetece un vaso de txakolí? De mi txakolí.
XABIER.- Sí...
ÍÑIGO.- He seguido haciendo txakolí.
XABIER.- La tradición...
ÍÑIGO.- ¡Es el mejor txakolí del mundo! Eso decía tu madre.
XABIER.- El mejor txakolí del mundo...
ÍÑIGO.- Secreto de familia...
XABIER.- Gracias, aita.
ÍÑIGO.- ¿Aita?

(...)

ÍÑIGO.- El txakolí.
XABIER.- Secreto de familia...
ÍÑIGO.- Secreto de familia.
XABIER.- Diez años desde la última vez.
ÍÑIGO.- Un siglo...
XABIER.- ¿Brindamos?
ÍÑIGO.- Por ti.
XABIER.- Por *La muerte del padre*.
ÍÑIGO.- Por la muerte del padre.
XABIER.- O por la muerte del hijo...
ÍÑIGO.- Me temo que nunca escribiré esa obra.
XABIER.- Puede vivirse y no escribirse.
ÍÑIGO.- Suele pasar.
XABIER.- La muerte de Pedro se encargó de escribirla la vida.
ÍÑIGO.- Tu hermano era un gran artista... Pero pensó que la poesía de la modernidad era la política... Pedro cayó en la trampa... Y tú con él.

XABIER.- Fueron tiempos de luces...

ÍÑIGO.- Luz, más luz..., pidió Goethe al morir. Luz, más luz...

XABIER.- Más luz...

ÍÑIGO.- ¿Para qué? ¡Os acabó cegando!

XABIER.- Pedro desertó...

ÍÑIGO.- ...enfermó.

XABIER.- La droga es una deserción.

ÍÑIGO.- ...un demonio.

XABIER.- Nunca le entendiste. ¿Me odias a mí tanto como a él?

ÍÑIGO.- Hasta ayer, cuando me dijiste que venías..., tú estabas tan muerto como Pedro.

XABIER.- Pero no enterrado...

ÍÑIGO.- Desde hace doce años... Son doce años, no diez, desde que te fuiste de esta casa... Desde hace doce años, tú estabas muerto para mí.

XABIER.- Doce años...

ÍÑIGO.- Cuando murió tu hermano.

XABIER.- Doce...

ÍÑIGO.- Tú, en realidad, habías muerto antes... Mucho antes...

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- ...

XABIER.- Creo que debo marcharme...

ÍÑIGO.- No. Eres el hijo pródigo... Vienes del extranjero, como Orestes, como Edipo...

XABIER.- ¿Sigo muerto? ¡No me has resucitado!

ÍÑIGO.- Vienes del extranjero... Y no sabes lo que, en tu ausencia, ha pasado en tu patria...

XABIER.- ¡Adiós! ¡Púdrete!

ÍÑIGO.- ¡Como Orestes! ¡Como Edipo!

XABIER.- ¡Yo sé lo que no ha pasado en mi patria en este tiempo!

ÍÑIGO.- Preferiría pensar que lo ignorabas.

XABIER.- ¡Dios! ¡Es mi patria!

ÍÑIGO.- ¡También la mía! ¿O no? Nuestra patria... Y ya me estoy pudriendo... ¡Ya estoy podrido!

XABIER.- Doce años...

ÍÑIGO.- ¿No te ibas?

XABIER.- Está bueno tu txakolí.

ÍÑIGO.- Sí, doce años...

XABIER.- Está bueno tu txakolí.

ÍÑIGO.- ¡Es el mejor txakolí del mundo! ¡Lo hago como me lo enseñó a hacer mi padre! ¡Y como le enseñó a él su padre! Secreto de familia...

(...)

ÍÑIGO.- ¿Por qué has vuelto?

XABIER.- Sigo siendo quien era..., sigo siendo quien soy.

ÍÑIGO.- Yo, también. Pero más viejo.

XABIER.- Sigo siendo quien soy... Pero..., más solo.

ÍÑIGO.- Supe de la muerte de Maite nada más ocurrir.

XABIER.- Podía pasar... Y pasó.

ÍÑIGO.- Lo llegué a sentir...

XABIER.- Yo, también.

ÍÑIGO.- Lo sentí... Por ti.

XABIER.- De repente..., la muerte.

ÍÑIGO.- Curioso personaje... La muerte.

XABIER.- Llega antes o después.

ÍÑIGO.- Actúa antes o después. Espera su momento para entrar en escena...

XABIER.- Que llegue su hora...

ÍÑIGO.- La muerte, nuestra fiel compañera.

XABIER.- Cuando Maite murió... llegué a justificar a mi hermano...

ÍÑIGO.- Su deserción.

XABIER.- Su huida... ¿Yo también huía...? Los poetas, al fin, resultaron ser vulgares asesinos, ¿no?

ÍÑIGO.- ¿Somos todos asesinos?

XABIER.- ¿No has matado tú, esta mañana, cuatro palomas?

ÍÑIGO.- Cazar es cazar. Asesinar es asesinar.

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- ¡Qué locura! Entre unos y otros, se está asesinando el espíritu, el conocimiento, el arte... Lo mejor del ser humano.

XABIER.- Algunos hemos luchado contra eso.

ÍÑIGO.- No se lucha contra el crimen con el crimen.

XABIER.- ¿Con qué luchar entonces?

ÍÑIGO.- Con la razón.

XABIER.- Ya no quedan filósofos.

ÍÑIGO.- Séneca, en Roma, al horror de la sangre opuso la clemencia de la piedad.

XABIER.- Así le fue.

ÍÑIGO.- Fue lúcido. Nunca dio cuartel a la esperanza.

XABIER.- ¿Ni cuando estuvo con el poder?

ÍÑIGO.- Supo que estar con el poder no es ser el poder.

XABIER.- Séneca fue una pura contradicción a lo largo de toda su vida.

ÍÑIGO.- Pero no en su muerte.

XABIER.- Se puede estar al otro lado de la raya...

ÍÑIGO.- Con el terror...

XABIER.- Ahí me han situado... Ahí he estado...

ÍÑIGO.- No se trata de estar, sino de ser.

XABIER.- Como Séneca... De saber morir...

ÍÑIGO.- O vivir.

XABIER.- ¡Me gusta nuestro txakolí! Negro, agrio, rebelde...

ÍÑIGO.- «El vino renueva el alma hasta su profundidad y cura, entre otras enfermedades, la tristeza...» Es de Séneca.

(...)

XABIER.- ¿Estás triste?

ÍÑIGO.- Sí, hijo, estoy muy triste.

XABIER.- ¿Por mí?

ÍÑIGO.- No..., me ha gustado que vinieses.

XABIER.- ¿Qué pasa?

ÍÑIGO.- Es muy simple... Soy un fracasado.

XABIER.- Como Séneca en su final. En su muerte.

ÍÑIGO.- En su muerte y en su vida.

XABIER.- Lo cual no dejará, para ti, de ser un triunfo.

ÍÑIGO.- Me vas comprendiendo...

XABIER.- ¡Enhorabuena!

ÍÑIGO.- Estoy viviendo el final de una obra de teatro, de la obra de teatro de mi vida, que va a acabar mal...

XABIER.- Pero que acabe mal una obra no quiere de decir que tenga un mal final.

ÍÑIGO.- Acaba en muerte.

XABIER.- No hay una sola muerte, en la vida real, que no sea un buen final. Todas las muertes podrían ser grandes finales literarios. Finales, a veces, de obras maestras.

- ÍÑIGO.- Tienes razón, hijo... Lástima que no haya Esquilos suficientes para plasmar esos finales, esas obras.
- XABIER.- No podríamos aguantar tanto arte...
- ÍÑIGO.- ¿Sabes...? Mi personaje no ha sido feliz...
- XABIER.- ¿Agamenón fue feliz?
- ÍÑIGO.- Mi Agamenón no conquistó Troya... Sólo ha sido un escritor... Alguien, generoso, diría en mi obituario que mi Agamenón fue un intelectual...
- XABIER.- Sería justo. Yo lo escribiría de esa manera, si me lo pidiesen. ¡Un intelectual!
- ÍÑIGO.- Un intelectual fracasado por no saber conectar con el ciudadano de su tiempo. Un mal intelectual.
- XABIER.- Eres injusto... Has tenido estrenos apoteósicos, tus libros se compran, tus artículos se siguen...
- ÍÑIGO.- Esta mañana escribí mi artículo semanal...
- XABIER.- Después de cazar las palomas...
- ÍÑIGO.- Después de cazar las palomas...
- XABIER.- Estás muy activo...
- ÍÑIGO.- Lo mandé al periódico poco antes de llegar tú... Trata sobre Unamuno y la otredad...
- XABIER.- ¿Sobre Unamuno y...?
- ÍÑIGO.- La otredad... El otro...
- XABIER.- El otro...
- ÍÑIGO.- Lo de siempre. Nada nuevo.
- XABIER.- ¿Me lo leerías ahora?
- ÍÑIGO.- Está ya fuera de mí...
- XABIER.- Tu Unamuno...
- ÍÑIGO.- Un tema apasionante... Para cien lectores... ¡Como mucho!
- XABIER.- ¿Crees que interesa más cualquier guerra?
- ÍÑIGO.- ¡Las guerras! La tragedia de las guerras está en las primeras páginas de los diarios y en los arranques de los telediarios. ¡Las guerras!
- XABIER.- Todo son guerras...
- ÍÑIGO.- Todo son guerras... Todo es tragedia...
- XABIER.- Todo es tragedia...
- ÍÑIGO.- Pero aunque todo sea tragedia, no son tiempos de tragedia... Es el drama de este autor de tragedias. Mi drama...
- XABIER.- ¿Y *La muerte del padre*? Te estás planteando escribir una nueva tragedia, ¿y piensas eso?

- ÍÑIGO.- No la escribiré nunca...
- XABIER.- Así que no son tiempos de tragedia...
- ÍÑIGO.- Baudrillard lo ha dicho bien: «El aura de nuestro mundo ya no es sagrada». Todo es mercancía.
- XABIER.- Lo sagrado...
- ÍÑIGO.- Sí, el misterio de la vida.
- XABIER.- Le pides mucho al ser humano.
- ÍÑIGO.- El mundo se ha convertido en un gran mercado.
- XABIER.- ¿Te quejas? Es tu mercado, el mercado que tú has defendido... ¿Eras consciente de lo que hacías?
- ÍÑIGO.- Y lo soy. Al mandar, hace un par de horas, un artículo a mi periódico, estoy defendiendo el mercado, estoy con el mercado... Creo que eso es mejor que el que no hubiera periódicos libres...
- XABIER.- ¿Libres?
- ÍÑIGO.- Periódicos...
- XABIER.- Tus contradicciones.
- ÍÑIGO.- El hombre es un ser contradictorio... Yo soy yo y mis contradicciones...
- XABIER.- ¿Eres consciente de que estás engañando y engañándote?
- ÍÑIGO.- Ese es mi fracaso.
- XABIER.- El fracaso de tu arte.
- ÍÑIGO.- El fracaso del arte. Sí, la anunciada muerte del arte. Algunos pensamos que el arte moría en la estética para vivir en la ética... Tú, en el fondo, también... ¡Pura ilusión! El arte ha muerto. ¿Para resucitar algún día? Mi generación no lo verá, ni la tuya, ni la siguiente...
- XABIER.- ¿Estás seguro? Vivir sin arte...
- ÍÑIGO.- Tan seguro como lo estaba Séneca de que vivía en un estercolero.
- XABIER.- Entonces, ¿para qué vivir?
- ÍÑIGO.- ¡Bravo, Sócrates! Has formulado la gran pregunta, hijo. Para qué vivir. Para poder llegar lúcidos a la tranquilidad de la muerte.
- XABIER.- ¿A la inmortalidad?
- ÍÑIGO.- A la tranquilidad, de la que nacemos.
- XABIER.- Morir...
- ÍÑIGO.- Ese es mi proyecto más inmediato, morir. ¡La muerte del padre!
- XABIER.- La tranquilidad...
- ÍÑIGO.- ¿Más vino?
- XABIER.- Secreto de familia... A la búsqueda de la tranquilidad...

CARTAPACIO

ÍÑIGO.- Para saludar a Dioniso, a Baco, el padre de la tragedia, y de la tolerancia. Lejos del dogma...

XABIER.- Hacia la libertad...

ÍÑIGO.- Séneca no lo pensaría de otra forma.

(...)

XABIER.- Hace calor. Te molesta que me quite la cazadora.

ÍÑIGO.- ¿La cazadora? ¡Habíamos quedado en que el cazador era yo!

XABIER.- Así es.

ÍÑIGO.- ¿Y esa pistola?

XABIER.- ¿Te molesta?

ÍÑIGO.- ¿Has entrado armado aquí, en la casa de tu padre?

XABIER.- Es la costumbre.

ÍÑIGO.- En mi casa no es la costumbre.

XABIER.- ¿Y tus escopetas?

ÍÑIGO.- No están hechas para matar a los hombres.

XABIER.- ¿Dónde quieres que la deje?

ÍÑIGO.- ¿Está cargada?

XABIER.- Sí.

ÍÑIGO.- Descárgala y dámela.

XABIER.- Como mandes.

ÍÑIGO.- En este cajón estará mejor.

XABIER.- Me siento desnudo...

ÍÑIGO.- Sobre todo, en cuanto te quites esos correaes de mafioso.

XABIER.- ¡No te aguanto ese lenguaje!

ÍÑIGO.- ¡Perdón!

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- ...

XABIER.- Siempre se te ha dado bien la caza de la paloma...

ÍÑIGO.- A ti también te gustaba mucho.

XABIER.- Pedro decía...

ÍÑIGO.- Pedro era un inútil con la escopeta...

XABIER.- Pedro decía que era mejor que tú.

ÍÑIGO.- Eras mejor que yo.

XABIER.- ¿Lo reconoces?

ÍÑIGO.- Es día de verdades.

XABIER.- Nunca me lo habías reconocido...

ÍÑIGO.- Es día de verdades...

XABIER.- ¿Qué más verdades?

ÍÑIGO.- ...

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- Por ejemplo..., que siempre te he tenido miedo.

XABIER.- ¿Tú a mí?

ÍÑIGO.- Yo a ti.

XABIER.- Aita...

ÍÑIGO.- Desde que mataste... Desde que murió tu madre... Después de aquel parto atroz...

XABIER.- Piensas que yo maté a ama...

ÍÑIGO.- Desde entonces te he tenido miedo.

XABIER.- Pero yo...

ÍÑIGO.- Luego, la muerte de tu hermano...

XABIER.- Si alguien sintió todo lo de Pedro, fui yo... Su desertión...

ÍÑIGO.- Y, luego, tu militancia... Tus víctimas... Maite.

XABIER.- Vale.

ÍÑIGO.- Es la realidad, te he tenido miedo.

XABIER.- ¿También, ahora?

ÍÑIGO.- Cuando he visto la pistola...

XABIER.- ¿Crees que he venido a matarte?

ÍÑIGO.- No... Pero tampoco me importaría...

XABIER.- Soy tu hijo...

ÍÑIGO.- Me cuesta reconocerte... Desde antes de la muerte de tu madre... Has sido para mí como un extraño... Tu primera vocación literaria pensé que nos iba a acercar... Pero cuando dejaste la Filología y te pasaste a Políticas, por influencia de tu hermano, ya te di por perdido... No te entendía; nunca te he entendido... Luego, tu militancia...

XABIER.- Estoy aquí, aita.

ÍÑIGO.- ¡Qué gran error! ¡Qué gran error el tuyo, Goethe! «La política es el destino»

XABIER.- Estoy aquí. ¿No me ves?

ÍÑIGO.- ¿Sabes la historia del rabino que una noche encontró a Dios acurrucado en un rincón de su sinagoga? Se postró ante Él y le preguntó: «Señor Dios, ¿qué haces Tú aquí?» Y Dios le contestó con un hilo de voz: «Estoy cansado, rabino, estoy muerto de cansancio».

XABIER.- Todos estamos muertos de cansancio.

- ÍÑIGO.- Dios está fatigado por el salvajismo del hombre... Lo piensa un judío que sobrevivió al horror nazi... Yo lo pienso con él.
- XABIER.- El hombre, no Dios, está fatigado por el salvajismo del hombre.
- ÍÑIGO.- La tragedia teatral ha muerto al no caer ya sobre el ser humano la sombra de lo divino...
- XABIER.- Tu tragedia ha muerto al no caer sobre el ser humano la sombra de lo sagrado...; no, de lo divino.
- ÍÑIGO.- ¿El hombre? ¿Dios?
- XABIER.- Lo sagrado está en el hombre. Lo divino es una ficción..., como la esperanza.
- ÍÑIGO.- Me conmueve, en la gran tragedia, que los hombres ocupen el lugar de los dioses... En la *Orestíada*, Esquilo traza uno de los momentos más impresionantes de su teatro... Es cuando Clitemnestra, después de haber matado a Agamenón, ¡después de haber sacrificado a su marido!, exhibe el cadáver y dice: «Este es Agamenón, mi esposo; pero, muerto. Obra de esta diestra mano, una mano de artista». ¡Una mano de artista! Podría decir «una mano de diosa»; pero, no, dice «una mano de artista».
- XABIER.- Esa es la tragedia...
- ÍÑIGO.- Los hombres, como dioses.
- XABIER.- Porque no hay dioses.
- ÍÑIGO.- Los hombres son los dioses.
- XABIER.- Los dioses son la conciencia de los hombres, el invento de los hombres.
- ÍÑIGO.- Tal vez su refugio.
- XABIER.- El hombre da pavor al hombre.
- ÍÑIGO.- Por eso no quiere verse en la tragedia. ¿Qué hago yo escribiendo tragedias? Setenta años inútiles.
- XABIER.- ¿Lo piensas?
- ÍÑIGO.- Lo sé. Una vida inútil.
- XABIER.- ¿Qué hacer?
- ÍÑIGO.- Dejar de hacer...
- XABIER.- ¿Dejar de ser?
- ÍÑIGO.- No... Comenzar a ser.
- XABIER.- ¿Qué es ser? ¿Tienes una respuesta?
- ÍÑIGO.- ¿Que qué es ser...? Ser es la inmortalidad.
- XABIER.- Sí, la inmortalidad... Lo que no es...
- ÍÑIGO.- La inmortalidad es ser.

LA CONDENA

ÍÑIGO.- ¿Más vino?

XABIER.- ¿Para acercarnos a la inmortalidad? A lo sagrado...

ÍÑIGO.- La inmortalidad... La felicidad...

XABIER.- Aita, no te he dicho todavía una cosa...

ÍÑIGO.- Tal vez no sea éste el momento adecuado para que me la digas.

XABIER.- Probaré fortuna...

ÍÑIGO.- ¿Es una confesión?

XABIER.- ¿Qué no es confesión?

ÍÑIGO.- La mentira.

XABIER.- No sabría mentirte...

ÍÑIGO.- Dime tu verdad.

XABIER.- Tienes razón... Mi verdad... Mi única verdad es...

ÍÑIGO.- ...

XABIER.- Que yo, muy pronto, voy a ser inmortal...

ÍÑIGO.- ...

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- ¿Brindamos?

XABIER.- Ya hemos brindado antes.

ÍÑIGO.- Este brindis es diferente. Antes brindamos entre mortales. Ahora se trata de un brindis entre inmortales.

XABIER.- Estoy condenado.

ÍÑIGO.- ¿Quién te ha condenado?

XABIER.- La naturaleza.

ÍÑIGO.- Mejor que nos condene la naturaleza..., y no el hombre. La naturaleza es menos cruel que el hombre.

XABIER.- Me han dado dos meses de vida..., como mucho.

ÍÑIGO.- ...

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- Qué largo me lo fiáis...

XABIER.- ¿Te burlas?

ÍÑIGO.- Entre agonizantes no caben burlas.

XABIER.- Agonizantes...

ÍÑIGO.- Todos somos agonizantes desde que nacemos... Hoy sólo algunos condenados a muerte por la justicia de los hombres saben el día y la hora de su fin... Mientras, esperan el indulto... En un futuro cercano, gracias a la medicina, a la ciencia, todos sabrán el cuándo y hasta el cómo de su fin... Eso convierte a la muerte en una especie de bomba de relojería, en un acontecimiento terrorífico...

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- ¿Cuándo lo has sabido?

XABIER.- Ayer, una hora antes de escribirte el mensaje... En la consulta no tuve apenas que esperar... Después de una semana de pruebas, el oncólogo no se anduvo con rodeos... Se lo agradecí... Un mes de vida; dos meses, como mucho... Lo hemos cogido tarde... Me fui a la cafetería de la clínica y pedí un café con leche... Leí los informes, intentando descifrar el jeroglífico médico, sin comprender nada... No sabía lo que leía... Me sentí solo... En una ciudad extraña... En aquel preciso instante, sin pensarlo dos veces, te mandé el mensaje...

ÍÑIGO.- Sabías mi teléfono...

XABIER.- De mi padre lo sé casi todo...

ÍÑIGO.- Nos queda poco tiempo.

XABIER.- Por eso he querido volver a la patria...

ÍÑIGO.- «Cuando uno va a morir, la patria ya no existe», escribió alguien.

XABIER.- Mi patria... Mi patria es esta casa... Tú.

ÍÑIGO.- ¿Yo?

XABIER.- Mi padre es mi patria.

ÍÑIGO.- Me sorprendes.

XABIER.- ¿No lo entiendes?

ÍÑIGO.- Me cuesta entenderlo en ti.

XABIER.- No te creo.

ÍÑIGO.- Haces bien en no creerme.

XABIER.- Te necesito.

ÍÑIGO.- ...
XABIER.- ...
ÍÑIGO.- Si te dijera que yo también te necesito, ¿me creerías?
XABIER.- Sí.
ÍÑIGO.- Gracias por venir, hijo.
XABIER.- Gracias por recibirme.
ÍÑIGO.- Aquí está tu padre, tu patria.
XABIER.- Muy unamuniano...
ÍÑIGO.- Por tu culpa, más que por la mía.
XABIER.- Lo reconozco...
ÍÑIGO.- No estás más delgado por el deporte...
XABIER.- Claro.
ÍÑIGO.- ¿Tienes dolores?
XABIER.- Cansancio..., a veces.
ÍÑIGO.- Como ahora... Después del viaje...
XABIER.- ...
ÍÑIGO.- ...
XABIER.- Estoy a gusto contigo. Desde hace mucho tiempo no me sentía tan a gusto.
ÍÑIGO.- ¿Saben lo que te pasa?
XABIER.- Sólo tú..., y en la clínica.
ÍÑIGO.- ¿Saben que estás aquí?
XABIER.- Ellos, no. La policía, lo más probable. El coche... Los satélites... Nos controlan... En todo momento... Aunque no lo digan...
ÍÑIGO.- Hace tiempo que quería verte.
XABIER.- Supe que lo habías intentado.
ÍÑIGO.- Llegué a cruzar la frontera varias veces con el único, y absurdo, propósito de verte... En un restaurante de carretera..., en la calle de un pueblo cualquiera..., en una gasolinera...
XABIER.- Con el viejo «Ford»...
ÍÑIGO.- Con el viejo «Ford»...
XABIER.- ¿No te dejó tirado?
ÍÑIGO.- Nunca me ha dejado tirado... ¡Y ya se lo he advertido...! Si a estas alturas de nuestra relación me traiciona, no se lo voy a perdonar...
XABIER.- ...
ÍÑIGO.- ...
XABIER.- ¿Por qué querías verme?

ÍÑIGO.- Tienes treinta y cinco años... Treinta y cinco años de mi vida... Casi la mitad de mi vida... Eres la persona que más me importa... La única persona que me importa... Lo único que me importa... Y no te conozco...

XABIER.- Me parezco mucho a ti.

ÍÑIGO.- Para decir eso, me tendrías que conocer un poco...

XABIER.- Te conozco un poco.

ÍÑIGO.- ¿Y qué opinión tienes de tu padre?

XABIER.- Podría sentirme orgulloso de mi padre...

ÍÑIGO.- Podrías, pero...

XABIER.- Nos han separado demasiadas cosas.

ÍÑIGO.- ¿Demasiadas?

XABIER.- Cosas, digamos, esenciales... Tú has sido un defensor a ultranza de la democracia liberal y yo no. Tú has creído en la palabra, en la literatura, en el teatro, y yo no. Tú no has creído en la violencia como fuerza transformadora, yo sí... Tú has tenido tu utopía, yo la mía.

ÍÑIGO.- ¿Hoy, ahora, nos separan demasiadas cosas?

XABIER.- Hoy, ahora, me parece que estamos fuera del tiempo...

ÍÑIGO.- ...

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- ¿Sabías que era un fracasado?

XABIER.- En tus últimos artículos hay una cierta amargura...

ÍÑIGO.- Por mi tragedia...

XABIER.- Tu tragedia...

ÍÑIGO.- ...

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- Yo soy el que sabe muy poco de ti.

XABIER.- Soy un perfeccionista, como tú... Alguien que no encaja bien con este mundo tan chapucero...

ÍÑIGO.- Uno de los capos de la organización.

XABIER.- Lo de «capos» no te lo admito...

ÍÑIGO.- Uno de los cerebros de la organización.

XABIER.- Sabes cómo empecé... Lo demás se ha ido sucediendo..., como en una guerra...

ÍÑIGO.- No es una guerra.

XABIER.- No voy a entrar en esa discusión.

ÍÑIGO.- Es una locura.

XABIER.– Cuando todo acabe se sabrá si ha sido o no una guerra.

ÍÑIGO.– Se ha asesinado a gente inocente.

XABIER.– Siempre ha muerto gente inocente.

ÍÑIGO.– ¿Cómo están tus manos?

XABIER.– Como las de un cazador...

ÍÑIGO.– ¿En qué quedamos? ¿Eres cazador o no eres cazador?

(...)

ÍÑIGO.– «Tú has tenido tu utopía, yo la mía», has dicho.

XABIER.– Las utopías...

ÍÑIGO.– Son utopías...

XABIER.– La lucha. A veces, tienes la sensación de que todo se mueve...

ÍÑIGO.– Hacia atrás...

XABIER.– No, a veces, da la sensación de que la sociedad lo ve claro todo...

ÍÑIGO.– Un espejismo...

XABIER.– Has escalado la montaña..., porque la has escalado... Has visto desde allí la nueva realidad, la realidad soñada... Al otro lado de la montaña... Y, de repente, un vendaval, tan inexplicable como inoportuno, te precipita a los pies de la montaña...

ÍÑIGO.– Es más desconcertante que la aventura de Sísifo, que al menos tiene al pie de la montaña que el día anterior ha subido la piedra que transportó.

XABIER.– Sí... Mi escalador sólo tiene, y no es poco, después del episodio, la certeza de que al otro lado de su montaña está la realidad soñada. La ha visto con sus propios ojos...

ÍÑIGO.– Es la recompensa del revolucionario... Aunque no consiga establecer su revolución... Al menos, vive el momento en el que se cree que se ha dado un vuelco al mundo..., aunque luego el mundo vuelva a su posición.

XABIER.– Su posición...

ÍÑIGO.– Te hace gracia...

XABIER.– No crees en la revolución...

ÍÑIGO.– ¡Cómo no! Ahí está la Revolución Francesa...

XABIER.– La revolución burguesa...

ÍÑIGO.– Todas las que han venido después han tenido que pasar por la tiranía y la sangre...

XABIER.– Como aquella...

ÍÑIGO.– La tiranía y la sangre no es el camino...

XABIER.– ¿Quién habla de tiranía?

ÍÑIGO.– Tu pistola habla de tiranía...

XABIER.– ¿El camino es la revolución global?

ÍÑIGO.– No soy su apóstol.

XABIER.– Lo fuiste... La democracia liberal...

ÍÑIGO.– Reconozco mi error... Y reconozco que no sé salir de él...

XABIER.– La libertad, ¿no?

ÍÑIGO.– Exactamente. Esa es la palabra. La libertad. El aguijón del vivir es la libertad.

XABIER.– ¿Dónde está, en este gran supermercado que es ya el mundo, la libertad?

ÍÑIGO.– En el poder... Ese es el problema... Sólo el poder es libre...

XABIER.– Y la burguesía revolucionaria... Los esclavos felices...

ÍÑIGO.– Que no quieren que cambie nada... La seguridad...

XABIER.– O que todo cambie para que todo siga igual... Y el arte al servicio de la causa...

ÍÑIGO.– Al servicio de la reacción...

XABIER.– Ese es el arte hoy...

ÍÑIGO.– ¡Si fuera ese el arte de hoy!

XABIER.– Ese es más peligroso que el arte basura de las televisiones...

ÍÑIGO.– Tal vez... Pero nos engañamos... ¿Recuerdas aquella historia que del pintor Courbet en la Comuna?

XABIER.– ...

ÍÑIGO.– Se situó ante el Museo del Louvre y empezó a arengar a los que le seguían, instándoles a que quemaran aquel edificio que contenía el arte más putrefacto que pudiera existir, emblema del pasado corrupto que se quería demoler. Tal fue la capacidad de convicción de Courbet que la masa, en un determinado momento, se enardeció tanto que se dispuso a asaltar el museo. En ese preciso instante, Courbet se dio cuenta de que, si no contenía a quienes ya preparaban las antorchas para reducir a cenizas aquel basurero artístico, hasta la Gioconda iba a desaparecer del mapa... Y les contuvo.

XABIER.– Como Lampedusa...

ÍÑIGO.– Lampedusismo...

XABIER.– Lampedusismo también el de la China popular... Su capitalismo-leninismo... Que todo cambie para que el partido siga mandando.

ÍÑIGO.- Ahí habría que hablar de los esclavos infelices.
XABIER.- La lucha...
ÍÑIGO.- He querido escribir obras perfectas y tal vez las haya escrito...
XABIER.- Yo he querido una sociedad perfecta...
ÍÑIGO.- Nuestras utopías...
XABIER.- Nuestras utopías.
ÍÑIGO.- ¿Has tenido hijos?
XABIER.- Maite quería tenerlos... Cuando todo pasara...
ÍÑIGO.- Cuando todo pasara...
XABIER.- Maite te apreciaba.
ÍÑIGO.- No ha habido más mujeres que Maite...
XABIER.- Mujeres... No... No ha habido más mujeres que Maite.
ÍÑIGO.- Al final, sólo hay una mujer.
XABIER.- Sí... Mantienes intactas nuestras habitaciones, la de Pedro y la mía...
ÍÑIGO.- Es lo que habría hecho tu madre.
XABIER.- Igual, no.
ÍÑIGO.- Sí, es lo que ella habría hecho.
XABIER.- ¿La recuerdas?
ÍÑIGO.- La recuerdo...
XABIER.- ¿La añoras?
ÍÑIGO.- No.
XABIER.- ¿No la añoras?
ÍÑIGO.- No...
XABIER.- ¿No?
ÍÑIGO.- Está aquí... A su muerte no cambié tampoco nuestra habitación... Incluso este salón...
XABIER.- Treinta años...
ÍÑIGO.- Ya había muerto Franco...
XABIER.- ¿No te has sentido solo?
ÍÑIGO.- Estabais vosotros...
XABIER.- ¿Y después?
ÍÑIGO.- Nunca me he encontrado solo en esta casa. Además, hasta hace dos meses, tenía a *Txuri*... También conservo su caseta como estaba... Nunca me he encontrado solo en esta casa. Es nuestra casa.
XABIER.- ¿Ni ahora?
ÍÑIGO.- Ahora, estás tú.
XABIER.- ¿Antes de venir yo? ¿Ayer?

ÍÑIGO.- Ayer me llamaste para decirme que venías...
XABIER.- Anteayer...
ÍÑIGO.- Tenía la esperanza de que, algún día, vendrías...
XABIER.- Y hasta entonces...
ÍÑIGO.- Hasta entonces... Rezaba para que no te mataran.
XABIER.- ¿Rezabas?
ÍÑIGO.- Se puede rezar de muchas formas...
XABIER.- ¿Más vino?
ÍÑIGO.- Sí. Los sacrificios necesitan del vino.
XABIER.- ¿A quién sacrificamos?
ÍÑIGO.- Abraham pensó que tenía que sacrificar a su hijo Isaac...
XABIER.- ¿Es éste el caso?
ÍÑIGO.- Al final, Abraham sustituyó a su hijo por un cordero...
XABIER.- ...por un carnero. Eso dice la Biblia.
ÍÑIGO.- Me sorprendes.
XABIER.- Los jesuitas deja mucha huella...» ¿De qué le aprovecha al hombre ganar todo el mundo, si pierde su alma inmortal?«
ÍÑIGO.- Nosotros ya somos inmortales, ¿no? Casi como vuestra madre, como Pedro...
XABIER.- ...
ÍÑIGO.- ...
XABIER.- Pedro representó mucho para ti...
ÍÑIGO.- Dios amó de igual manera a Caín y a Abel...
XABIER.- Pero Pedro fue el preferido.
ÍÑIGO.- Pedro fue nuestro primer hijo...
XABIER.- Fue vuestro preferido...
ÍÑIGO.- Era el débil...
XABIER.- ¿Y yo, el fuerte?
ÍÑIGO.- Cuando faltó vuestra madre, él se hundió...
XABIER.- Se hundió con la enfermedad.
ÍÑIGO.- Con la falta de vuestra madre... Sí, tú siempre has sido el fuerte.
XABIER.- Tú también has sido el fuerte.
ÍÑIGO.- Tú y yo, los fuertes... Aguantamos mejor que Pedro la muerte de vuestra madre.
XABIER.- Sobre todo, tú.
ÍÑIGO.- Toda la vida, juntos. Desde casi niños. Luego, en la universidad. Tu madre era...
XABIER.- ...la número uno de la facultad...

ÍÑIGO.- La número uno de la facultad.
XABIER.- ¿No te daba envidia?
ÍÑIGO.- ¿Envidia? Siempre estuve orgulloso de ella. Estoy orgulloso de ella.
XABIER.- Una triunfadora.
ÍÑIGO.- Una luchadora. Una generosa luchadora. La lucha...
XABIER.- ¿Por qué no fuiste tú también laboralista? Siempre me lo he preguntado. Y me lo han comentado muchas veces... ¿Por qué te dio por el Derecho Romano?
ÍÑIGO.- Ella servía para eso... Y fue la mejor... A mí me dio por el Derecho Romano... Como luego me dio por la tragedia... Y ahí estoy...
XABIER.- Crees que yo maté a ama...
ÍÑIGO.- Fue un parto difícil. También el de Pedro. Pero el tuyo muy especialmente. Quedó tocada... Pero su muerte no tuvo nada que ver con aquel parto...
XABIER.- Lo dices para consolarme... Para consolarnos...
ÍÑIGO.- No... Tu madre siempre fue muy frágil... Pero con su coraje lo podía todo... Lo pudo todo, menos vencer a la muerte... Los amados de los dioses mueren jóvenes...
XABIER.- Pedro me contaba que recordaba a ama con mucha fuerza... Cuando ibais de excursión a la playa... Que nadaba muy bien...
ÍÑIGO.- El único deporte que practicó tu hermano...
XABIER.- Me costó ganarle...
ÍÑIGO.- ¿Le ganabas o te dejaba que le ganases?
XABIER.- Al principio, me dejaba que le ganase... Después...
ÍÑIGO.- Tu hermano iba para estrella... ¿Sabes que dudó sobre si dedicarse al Derecho Romano o seguir los pasos de tu madre?
XABIER.- No.
ÍÑIGO.- Luego, la puta política...
XABIER.- ...
ÍÑIGO.- ...
XABIER.- No has dejado la huerta...
ÍÑIGO.- Tu madre no me lo permite...
XABIER.- Tomates, lechugas, pimientos...
ÍÑIGO.- Manzanas, peras, uvas...
XABIER.- Una gran producción...
ÍÑIGO.- Variada... Reparto por aquí...
XABIER.- Te mantiene en forma...

CARTAPACIO

ÍÑIGO.- Los días que no cazo, me convierto en hortelano durante dos horas todas las mañanas. Menos los domingos.

XABIER.- Y luego...

ÍÑIGO.- Leo. Leo y releo. Sobre todo, releo.

XABIER.- Esquilo.

ÍÑIGO.- Y Séneca.

XABIER.- Y, por lo que veo, María Zambrano.

ÍÑIGO.- Me interesa mucho.

XABIER.- *El hombre y lo divino...*

ÍÑIGO.- Vale la pena... Y poetas de su cuerda...

XABIER.- Los poetas del «régimen».

ÍÑIGO.- El «régimen» siempre tiene poetas.

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- ...

XABIER.- Aita, he venido para que me mates.

EL SACRIFICIO

- ÍÑIGO.- Ahora sí que habrá que tomar más vino. ¡El sacrificio!
- XABIER.- No será necesario encontrar un carnero...
- ÍÑIGO.- Yo no soy Abraham.
- XABIER.- ¿Estás seguro?
- ÍÑIGO.- En la Escritura se dice que quiso Dios probar a Abraham...
- XABIER.- No sabemos si Dios te quiere probar...
- ÍÑIGO.- Abraham partió leña para el holocausto...
- XABIER.- En ese cajón tienes una pistola y balas para el holocausto.
- ÍÑIGO.- Isaac no sabía que su padre le iba a sacrificar...
- XABIER.- Los hombres repetimos la Historia pero no del mismo modo...
- ÍÑIGO.- Además, la historia de Abraham e Isaac no nos sirve, tiene un final feliz... Isaac será el padre de las tribus de Israel... Sin él, todo un pueblo no existiría... Nuestro mundo no existiría... Digamos que aquel fue un final feliz.
- XABIER.- Eres un ortodoxo. ¿Las tragedias han de tener siempre un final infeliz?
- ÍÑIGO.- No, de hecho todas las tragedias, como las comedias, tienen siempre un final feliz. La esencia del teatro, como la esencia del vivir es esa. Surge un conflicto que, a la postre, con sangre o sin sangre, se resuelve. La tragedia y la comedia... Y el río, que se desbordó, por pasiones o por equívocos, vuelve a su cauce... En el teatro todo ocurre como en la naturaleza. Si no es así es que no es teatro, es que no es vida.
- XABIER.- Yo quiero que me mates. Ese es el conflicto: Un hijo quiere que su padre le mate.

ÍÑIGO.— Es ir contra natura, es ir contra la naturaleza. A no ser que la propia naturaleza exija esa inmolación.

XABIER.— Como en la caza.

ÍÑIGO.— ¿Sabes cuándo y dónde se dice que Eurípides escribe *Las Bacantes*?

XABIER.— Cuéntame...

ÍÑIGO.— En el exilio. En Macedonia. Es posiblemente su última obra. Como un testamento. ¿Para desdecirse de todo lo que ha escrito con anterioridad? ¿Para contradecir a Nietzsche que le condenará, que condenará a Eurípides, por haber acabado con la tragedia? Con *Las Bacantes*, el escéptico Eurípides vuelve al origen, a Dioniso.

XABIER.— Vuelve a tu teatro.

ÍÑIGO.— Sí, a la tragedia pura y dura... En Tebas, el rey Penteo, traicionando la costumbre, ha implantado unas leyes que prohíben el culto a Dioniso. Las bacantes celebran su fiesta en el monte, guiadas por la madre de Penteo, Ágave.

XABIER.— La reina del aquelarre...

ÍÑIGO.— Dioniso instará a Penteo para que vaya a la fiesta de aquellas mujeres disfrazado de bacante.

XABIER.— Lo recuerdo... ¡Y a Penteo le pone el vestirse de mujer!

ÍÑIGO.— Ágave y sus seguidoras serán inmisericordes con el intruso. Le despedazarán.

XABIER.— Ha violado sus reglas.

ÍÑIGO.— Ágave enarbolará la cabeza del rey Penteo y, de esa forma, entrará triunfante en Tebas. Ágave es el verdugo que ejecuta la sentencia y la anuncia orgullosa.

XABIER.— Hasta que reconoce que la cabeza es la de su hijo.

ÍÑIGO.— Le reconoce... Es la anagnórisis... El reconocimiento de la culpa... Hoy nadie reconoce nada...

XABIER.— Aita..., ¿colgarás mi cabeza en lo alto de uno de tus manzanos?

ÍÑIGO.— Ágave no sabía que mataba a su hijo.

XABIER.— ¿Y tú?

ÍÑIGO.— Cuando supo que había matado a su hijo perdió el juicio.

XABIER.— No está confirmado.

ÍÑIGO.— ¿Cabe otra posibilidad?

XABIER.— Que volviera a reinar, sin más. La institución monárquica exige sacrificios que, muchas veces, van más allá de la comprensión de los humanos. Se es rey por la gracia de Dios.

ÍÑIGO.— Es terrible el tener que matar a un hijo... En la Biblia está bien claro que Dios le ordena a Abraham que sacrifique a Isaac... Luego, es el mismo Dios el que se echa para atrás y, a través de uno de sus ángeles, ¡no Él mismo!, le manda a Abraham que no mate a su hijo... Que sólo ha sido una prueba... Que sólo había querido probar su fidelidad...

XABIER.— Dios, el sumo hacedor, le ordena a su criatura Abraham, creador de Isaac, que mate a su criatura... Muy unamuniano. Unamuno *avant-la-lettre*...

ÍÑIGO.— Y Dios Padre se echa para atrás... «No extiendas tu brazo sobre el niño —le dijo el ángel de Yavé a Abraham— y no le hagas nada, porque ahora he visto que en verdad temes a Dios, pues por mí no has perdonado a tu hijo».

XABIER.— ¿De qué tenía que perdonarle?

ÍÑIGO.— De haber nacido.

XABIER.— ¿Tú a mí me has perdonado?

ÍÑIGO.— ¿De qué tengo que perdonarte?

XABIER.— De mis manos sucias...

ÍÑIGO.— ¿Las tienes sucias?

XABIER.— Parece que te preocupa que no las tenga limpias.

ÍÑIGO.— Eres mi hijo.

XABIER.— Y tú me impones la penitencia de andar errante por el mundo...

ÍÑIGO.— Tú eres el que te has impuesto esa penitencia.

XABIER.— Como un pecador...

ÍÑIGO.— Yo no soy quién para juzgarte...

XABIER.— Pero me preguntas si mis manos están limpias...

ÍÑIGO.— Yo no te he preguntado eso.

XABIER.— Me has preguntado que cómo estaban mis manos...

ÍÑIGO.— Y no me has respondido.

XABIER.— Claro que te he respondido.

ÍÑIGO.— «Como las de un cazador», me contestaste.

XABIER.— ¿No es una respuesta?

ÍÑIGO.— No, no es una respuesta.

XABIER.— ...

ÍÑIGO.— ...

XABIER.— Sólo me arrepiento de una muerte...

ÍÑIGO.— ¿Un asesinato?

XABIER.– Fue hace cinco años... Hace cinco años...

ÍÑIGO.– ¿Va a ser otra confesión?

XABIER.– Sí.

ÍÑIGO.– No quiero ser tu confesor.

XABIER.– Me has hecho una pregunta...

ÍÑIGO.– Y tú no me respondes.

XABIER.– Y yo te respondo.

ÍÑIGO.– Yo quiero un sí o un no. Nada más.

XABIER.– Nada se responde con un sí o un no.

ÍÑIGO.– Sólo te arrepientes de una muerte...

XABIER.– Sólo me arrepiento de una muerte...

ÍÑIGO.– Una muerte...

XABIER.– Tuve... un gran amigo... en la organización...

ÍÑIGO.– ¿Solamente uno?

XABIER.– Un gran amigo... En la organización es difícil tener amigos...

Es difícil. Es una vida nómada. Una vida oculta. Acciones muy diferentes. En lugares dispares. A veces, a cientos de kilómetros. No siempre estás con la misma gente. No es una circunstancia que se preste a la amistad, aunque sí a la camaradería. A la solidaridad. Una solidaridad profesional. Con unos fines.

ÍÑIGO.– ¿Cómo se llama tu amigo?

XABIER.– Se llamaba... Fue hace cinco años...

ÍÑIGO.– ¿Cómo se llamaba tu amigo?

XABIER.– Amigo.

ÍÑIGO.– Amigo.

XABIER.– Habíamos preparado una acción importante en el interior.

Una operación en la que desde el principio hasta el final sólo íbamos a estar los dos. Todo fue normal hasta el día anterior a la acción. Ese día, cuando ya teníamos todo el dispositivo preparado, hablamos de ir al cine, no lejos de nuestro piso... Elegimos una película, pero en el momento de salir, mi amigo me dice que se siente mal, que tiene dolor de estómago, y que me fuera yo, sin él... Le hice caso. Mediada la película me entró la preocupación por si le estaba pasando algo grave a mi amigo. Hacía un par de años le habían operado de una úlcera... Salí del cine... Mi sorpresa fue que, al acercarme a la casa donde estábamos, le veo a mi amigo cerca del portal con un individuo con una pinta de poli que te cagas. Volví sobre mis pasos... Me perdí por la ciudad... ¡Mi amigo..., un jodido pringao! Había habido

casos en la organización, pero mi amigo... Aquella noche no comenté nada... Que todo siguiera igual... Nuestra última noche... La última noche con mi amigo... Mi amigo... La acción teníamos que realizarla a primera hora de la mañana. Todo transcurrió como lo teníamos previsto. Pero, en la última fase, en la que yo tenía que ocuparme de conectar el explosivo y él de cubrirme, le ordené que invirtiéramos los papeles. Así se hizo. El artefacto estaba preparado para explotar en quince minutos pero explotó en aquel mismo momento, llevándose por delante... a mi amigo. No dije nada en la organización... ¿Cómo están tus manos?, me preguntabas. Es el único asesinato que he cometido...

ÍÑIGO.- Tu amigo...

XABIER.- Sabía a quién mataba...

ÍÑIGO.- Tú único amigo...

XABIER.- Mi único amigo...

ÍÑIGO.- ...

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- ¿Por qué no te matas tú mismo?

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- ¿Por qué no te matas tú mismo?

XABIER.- He venido a que me mates tú.

ÍÑIGO.- En la organización todavía te pueden necesitar... Ahora, más que nunca.

XABIER.- No he venido a ti para recibir lecciones de ironía...

ÍÑIGO.- No es ironía.

XABIER.- La ruleta sigue girando siempre, con unos o con otros... Ese capítulo está cerrado...

ÍÑIGO.- Como el capítulo de una novela.

XABIER.- O como la escena de una de tus obras de teatro, de una de tus tragedias.

ÍÑIGO.- ...

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- Llegamos al final.

XABIER.- O al principio.

ÍÑIGO.- ¿El principio?

XABIER.- Mi principio eres tú. Antes de ti, estaba en la muerte. Ahora vuelvo a la muerte.

ÍÑIGO.- Muy senequista...

- XABIER.- La sentencia ya la tengo. Quiero que el tránsito sea feliz. En esta agonía, nada trágica, lucho por no vivir.
- ÍÑIGO.- Si no fuera tu padre, te admiraría.
- XABIER.- ...
- ÍÑIGO.- ¿No hay más vino?
- XABIER.- Esta es mi sangre...
- ÍÑIGO.- ¿Nos estamos volviendo locos?
- XABIER.- Todo está preparado para el sacrificio.
- ÍÑIGO.- No saques esa pistola...
- XABIER.- Aita, en tus manos...
- ÍÑIGO.- ¿Por qué tengo que ser yo quien te mate?
- XABIER.- He recorrido dos mil kilómetros... Tú me diste la vida. Tú me debes dar la muerte. Sólo se trata de acabar con mi vida y de empezar con mi muerte. No quiero volver a vivir. Quiero volver a morir.
- ÍÑIGO.- Y a mí, ¿quién me devuelve a la muerte?
- XABIER.- Aita...
- ÍÑIGO.- Yo estoy llegando al final. Estoy ya en el final. Y yo tampoco quiero vivir. Desde hace dos meses estoy sin perro. Hace dos meses maté a *Txuri*. Era mi compañía. Estaba enfermo. A veces, era como si perdiese el sentido de la orientación. En casa, todavía se encontraba a gusto. Junto a mí. Si yo salía, no me seguía, se metía en su caseta. Decidí que tenía que preparar la sustitución de *Txuri*. Como habíamos hecho con *Beltz*. Pensé que lo mejor era que compartiera lo que le quedara de vida con su sucesor. Así, entró en casa *Lau*. También, cazador. Para *Txuri* representó, al principio, una muy favorable novedad. Se sintió el senador de la casa y como tal se comportaba, con relación a *Lau* y con relación a mí. Pero no tardó en pasar a un estado melancólico. Se puso a la entrada de su caseta y no se movía de allí. Mientras, *Lau* se hacía con el dominio de la casa y de mí. Allí donde yo fuera, allí estaba *Lau*. Me ponía a escribir, a mi lado, *Lau*. Me sentaba a leer, a mi lado, *Lau*. Iba a la cocina, a preparar algo, *Lau* a mi lado. Me sentaba a comer, *Lau* a mi lado. Dormía junto a mi cama. Se me hicieron insoportables tanto la actitud de *Lau* como la actitud de *Txuri*. Una noche lo decidí. A la mañana iría con los dos perros de caza. A ver si recuperaba la alegría de *Txuri* y, al tiempo, *Lau* se despegaba de mí. Conforme nos íbamos acercando al monte, *Txuri* iba transformándose. Otra vez, volvía a ser el perro vivo, alegre, despierto de siempre. Aunque no

pasaba ninguna paloma, disparé algunos tiros al aire. *Txuri* se puso en marcha al instante y, tras él, *Lau*. Me preparé entonces para la caza. Esperé el paso de las primeras piezas, con *Txuri* pendiente de mí, y *Lau* pendiente de *Txuri*... Llegó el momento y ante el paso de una buena bandada de palomas apunté sin piedad y disparé. *Txuri* salió veloz y al poco me trajo una pieza. Siempre con *Lau* siguiendo sus pasos. Así, una, dos y hasta tres veces, cada vez con más dificultad... A la cuarta, vi cómo se acercaba a mi posición muy lentamente, sin caza, con mucho esfuerzo, asfixiándose... Detrás, le seguía, a un tiro de piedra, con su primera paloma entre los dientes, *Lau*, sin atreverse a adelantar a *Txuri*. De pronto, *Txuri* se detuvo, haciendo un gran esfuerzo para tenerse en pie. También *Lau* se paró, a lo lejos. *Txuri* me miraba con los ojos más abiertos que nunca y me decía..., me lo estaba diciendo..., me lo gritaba: «¡Mátame! ¡Esto se ha acabado!». Con la escopeta en la mano, no lo dudé, avancé hasta él y a un metro más o menos, mirándole a los ojos, y tras decirle «Adiós, compañero», «Agur, lagun», le disparé. A lo lejos, *Lau* empezó a ladrar. Había abandonado a su presa y se acercaba, sin dejar de ladrar, a mí. Estaba como enloquecido. Por un instante, pensé que se iba a lanzar sobre mí. Había en su mirada una fiereza, un odio, que no había mostrado hasta ahora. Disparé unos tiros al aire. Creyendo que el perro se calmaría. No ocurrió así. Sólo cuando me alejé, para venir a casa, coger un pico y una pala, y enterrar los restos de *Txuri*, dejó de ladrar y no me siguió. Mientras enterraba a *Txuri* permaneció a una distancia prudencial. No sé en qué momento, desapareció. No he vuelto a verlo. Lo he buscado durante días y no lo he encontrado. Esta mañana he vuelto a cazar. En algún momento he pensado que *Lau* estaba a mi lado. O *Txuri*. O *Beltz*... Pero no. No tenía a ninguno de mis perros a mi lado... Tampoco estabas tú. No habías llegado. A mi lado no había nadie. A mi lado no hay nadie...

XABIER.— Ya he llegado. Estoy a tu lado.

ÍÑIGO.— Esta mañana... Ya había cazado las cuatro palomas... Y... En la soledad de la montaña... Con la humedad de la mañana... Sintiendo un agradable frío en el cuerpo... Con el fracaso más absoluto dentro de mí... El fracaso de toda una vida... Mi tragedia... He abrazado la escopeta. He apoyado la barbilla en la punta de los cañones. Iba a disparar. A dispararme. Pero en ese momento, cuando empu-

jado por el arma he levantado la vista, pasaba por encima de mí una paloma sola... Una paloma negra... Sola... Y he pensado en ti. Yo había salido de caza por ti. Quería que esta noche cenásemos unas palomas. Te las quería ofrecer. Y me iba a pegar un tiro. No casaba una cosa con la otra... Tenía que esperarte. Porque hoy te iba a recuperar. Tenía este encuentro pendiente. No me podía escapar. Sabía que para ti era muy importante este encuentro. No podía defraudarte. Defraudarte... ¿Una vez más? No podía abandonar...

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- ...

XABIER.- Aita, estoy aquí.

ÍÑIGO.- Además, tenía que mandar mi artículo semanal al periódico.

XABIER.- Es un gran vino el tuyo, aita.

ÍÑIGO.- Secreto de familia... Voy a por más txakolí.

XABIER.- Va cayendo la tarde.

ÍÑIGO.- Antes atardecía pronto, como debía. Ahora, con el horario de Bruselas, se alarga el día demasiado. Quieren que trabajemos más.

XABIER.- Se está bien aquí.

ÍÑIGO.- En casa.

XABIER.- Es algo que me ha faltado.

ÍÑIGO.- Volaste pronto.

XABIER.- Demasiado pronto.

ÍÑIGO.- Eras un chaval.

XABIER.- Nunca habíamos hablado tanto como hoy.

ÍÑIGO.- Es difícil hablar.

XABIER.- Hablarnos.

ÍÑIGO.- Sí, comunicarnos.

XABIER.- Se habla, se habla...

ÍÑIGO.- Cuando se habla.

XABIER.- Cuando se habla.

(...)

ÍÑIGO.- Hablabas mucho con Pedro.

XABIER.- Era mi hermano. Sobre todo, cuando dormíamos en el mismo cuarto. Después... Hablaba más él conmigo que yo con él.

ÍÑIGO.- Os solía oír... Y sentía una mezcla de satisfacción y de envidia... El que hablara Pedro contigo era como si te hablase yo... Pero, al

tiempo, la distancia entre tú y yo iba creciendo... Me daba cuenta...

Con Pedro nunca dejaste de hablar...

XABIER.- Y de discutir...

ÍÑIGO.- A veces, violentamente.

XABIER.- A veces...

ÍÑIGO.- En el fondo, era un romántico.

XABIER.- Como ama...

ÍÑIGO.- El cliché era que se parecía más a vuestra madre... Pero el romanticismo yo creo que le venía de mí, de nosotros, de tu abuelo Joseba, mi padre, y de mi abuelo... Tu madre era más con los pies en la tierra... Margari... Con sus ideales, pero con los pies en la tierra.

XABIER.- Ama... Tengo el recuerdo borroso de su sonrisa... De los primeros recuerdos que tengo en la memoria. En la cama, muy blanca, abrazándome muy fuerte y sonriendo... Con mucha gente alrededor... Su sonrisa. Antes de morir... Es la última vez que la vi...

ÍÑIGO.- Tenías tres años...

XABIER.- Recuerdo su sonrisa... Como en algunas de sus fotos... En pocas...

ÍÑIGO.- La sonrisa de tu madre...

XABIER.- No tengo muchos recuerdos de mi infancia... O no me he detenido nunca, demasiado, a recuperarlos... El más marcado de todos, por encima incluso de ese de la sonrisa de ama, el de una aventura que viví con *Gorri*.

ÍÑIGO.- ¡Un gran perro, *Gorri!* Fue el padre de *Beltz*.

XABIER.- *Gorri* siempre fue mi perro.

ÍÑIGO.- Creció contigo.

XABIER.- Era mi compañero... Por eso me sorprendió más su traición...

ÍÑIGO.- ¿Su traición?

XABIER.- Porque me traicionó...

ÍÑIGO.- ¿*Gorri* te traicionó?

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- ...

XABIER.- La primera traición que sufrí en mi vida... Fue un día... Fue por la mañana; tal vez, después de desayunar, a media mañana... Pedro habría ido al colegio... Tú estarías con tus cosas... Edurne, la chica que estaba entonces con nosotros, podría estar ya limpiando la casa... Edurne que fue una madre para mí... *Gorri* y yo estábamos en la cocina, eso sí lo puedo afirmar... Era el lugar habitual de juego,

todas las mañanas, mientras se preparaba la comida... No sé qué podría ocurrírseme entonces... Edurne no estaba en la cocina y comencé a buscarla por la casa... Aquí... No estaba... Subí a la primera planta y tampoco estaba... No estaba por ningún sitio... No se me ocurrió que podría estar en la cuadra..., en el garaje... Supuse que estaría en el desván... El desván, misterioso lugar de la casa, al que no debía ni acercarme... Subir al desván... Lo prohibido... Allí puede que estuviese hasta el feroz Sacamantecas... Nunca me habíais dicho que en el desván estuviera el hombre del saco pero yo podría imaginarlo... No sabría explicar cómo, pero lo cierto es que en aquella búsqueda desesperada de Edurne acabé ante la puerta del desván... En la indagación me había seguido, como fiel escudero que era mío entonces, *Gorri*... La puerta del desván estaba abierta... El que hubiera entrado en último lugar, al salir la había dejado abierta... La puerta sólo se abría con llave... Consulté con *Gorri* si debíamos entrar en el desván o no... Decidimos entrar... Ya estábamos dentro... Un mundo a explorar había surgido ante nuestros ojos... Baúles, muebles, sacos... Los sacos formaban una montaña que con sus pendientes, para *Gorri* y para mí, fue un magnífico tobogán... No hacía mucho tiempo que habíamos descubierto el nuevo territorio e íbamos de aquí para allá, primero curioseando entre los muebles, luego tirándonos desde lo alto de sacos, cuando oí que Edurne me llamaba: ¡Xabier! La escuché perfectamente, pero mi reacción fue la del niño que juega al escondite... Hasta que las llamadas cesaron... Al cabo, la que sonó fue tu voz... Edurne habría dado contigo y tú gritabas mi nombre muy enfadado... No era posible ya seguir jugando al escondite... Si tú te habías enfadado tanto es que yo había hecho algo mal... Estaba en el desván con *Gorri*... Habíamos entrado y nadie nos podría descubrir... Silencio absoluto... Me abracé a *Gorri* y así permanecí... ¿Durante horas? Comencé a llorar en el más riguroso silencio... Y recuerdo que *Gorri*, al que seguía abrazado, me lamía las lágrimas... Pasó el tiempo y percibí cómo de fuera de la casa llegaban muchas voces... Se había reunido mucha gente... Después de un gran silencio, otra vez comenzaron a oírse voces... No sólo era la tuya y la de Edurne, también la de Pedro, y las de otras personas que no identificaba... A mi nombre, de repente, se agregó el de *Gorri*... Y noté cómo mi perro se intranquilizaba... Y como fue aumentado su nerviosismo... Hasta que se desembarazó de mi abrazo y yendo hacia

la puerta del desván comenzó a ladrar con todas sus fuerzas... Me quedé petrificado. *Gorri* me había abandonado. Me había dejado solo. Me descubría. Me había sido infiel. Me había traicionado... No tardasteis en daros cuenta de que estaba en el desván... De que estábamos en el desván... Entre los ladridos de *Gorri* y el alboroto que se había formado ante la puerta del desván, y mi propio llanto, oí cómo abrías la puerta... No te costó localizarme entre los sacos... Me abrazaste como no me has abrazado nunca más... Y pediste silencio... En brazos, me llevaste a mi cama... Cerraste la puerta y te sentaste a mi lado, cogiéndome las manos... En el silencio sólo se oía a *Gorri* que arañaba con prudencia la puerta, queriendo venir a nuestro lado. *Gorri* era consciente de su traición... Supongo que yo me dormiría.

ÍÑIGO.- ...

XABIER.- ...

ÍÑIGO.- Te dormiste... Sí...

XABIER.- ¿Lo recuerdas?

ÍÑIGO.- Como si fuera hoy...

XABIER.- Nunca habíamos hablado de este episodio...

ÍÑIGO.- Nunca...

XABIER.- Y nunca, nunca, lo he comentado con nadie... Uno de los episodios más importantes de mi vida...

ÍÑIGO.- Para mí también fue un episodio importante... Eran las doce la mañana... Yo había tenido que ir al banco... Me extrañó que en la puerta de la casa estuviera Edurne, muy nerviosa, haciéndome señas con la mano... Al bajar yo del coche se precipitó sobre mí y me dijo que no estabas en casa, que habías desaparecido, que no te encontraba... Recorrí la casa y, efectivamente, no estabas por ningún lado... Desde el primer momento, temí que hubieras caído al pozo de la huerta... Estábamos cambiando el patín y el pozo no estaba muy protegido... Tú tenías auténtica fascinación por el pozo... Podías haberte acercado a él y haber caído... ¿A qué hora se había dado cuenta Edurne de tu desaparición? Hacía media hora... No lo dudé un instante... Bajé al pozo... Descendí hasta tocar al agua, hasta sumergirme en el agua... No estabas allí... Me invadió, al tiempo, un cierto consuelo y un gran temor... No estabas en el pozo... Eso era casi seguro... Había penetrado hasta lo más hondo... De haber caído, aunque te hubieras ahogado, estarías a flote... ¿Pero, si no estabas en el pozo, dónde estabas? Habrías podido salir a la carretera... ¿Te había

podido atropellar algún automóvil? No hacía mucho que a tu prima Begoña, de tu edad la pobre, le pasó un camión por encima... Había salido de su caserío a coger unas flores al otro lado de la carretera, no se sabe a qué, y... Salí del pozo... Para entonces, algunos vecinos estaban en la huerta... Se habían enterado del caso y estaban allí, para lo que fuera... En aquel momento también se sumaban a la concentración los niños que salían del colegio... Entre ellos, tu hermano Pedro... Mientras yo iba hacia a la carretera, pensando en si te habría atropellado algún coche, Pedro, enterado de lo ocurrido, empezó a gritar: «¡Gorri! ¡Gorri!», con todas sus fuerzas. Y yo, también, tras comprobar que no había rastro de ti en la carretera, comencé a llamar a *Gorri*... Volví a entrar en el jardín, en la casa... Todos gritábamos: «¡Xabier! ¡Gorri!»... Yo, como un desesperado... Te había perdido... ¡Te había perdido! Fue entonces cuando se escuchó el ladrido de *Gorri*... ¡*Gorri* estaba en la casa! Los ladridos venían del desván... Subí enloquecido... Abrí la puerta del desván... Allí estaba *Gorri*, que dejaba de ladrar... Recorrí el desván... Trepé sobre los sacos y te vi, acurrucado y llorando. Te abracé fuerte, más fuerte que nunca... Estabas vivo... A nuestro alrededor, pronto se agolparon Edurne, Pedro, algunos de sus compañeros, vecinos... Alborotaban... Sí, les pedí silencio, y que salieran del desván... Te llevé, en brazos, a tu cama... Temblabas como un pajarillo y no podías contener el llanto, mientras repetías «Aita, aita»... ¡Aita...! Te acosté... Te dormiste, y velé durante un buen rato tu sueño. *Gorri* arañaba la puerta... Le dejé entrar. También entró tu hermano. *Gorri* se subió a la cama, junto a ti. Me fui a mi habitación, me arrodillé junto a la cama y entonces debí rezar... Pensando en tu madre... Vivías...

XABIER.— No sabía que...

ÍÑIGO.— Me di cuenta de lo que me importabas...

XABIER.— ...

ÍÑIGO.— ...

XABIER.— Abrázame...

ÍÑIGO.— ¿Cómo entonces?

XABIER.— Más fuerte...

ÍÑIGO.— No te puedo coger en brazos y llevarte a la cama...

XABIER.— He crecido demasiado...

ÍÑIGO.— Demasiado.

XABIER.— ¿Hemos perdido el tiempo?

- ÍÑIGO.- Tal vez, no... Tal vez, tenía que ser así.
- XABIER.- Toda una vida para llegar aquí.
- ÍÑIGO.- Siempre he defendido que las mejores obras son las últimas: *La Orestíada*, en Esquilo; *Edipo en Colona*, de Sófocles; *Las Bacantes*, de Eurípides...
- XABIER.- *La muerte del padre*, de Íñigo Kareaga...
- ÍÑIGO.- Todavía está en el telar...
- XABIER.- O *La muerte del hijo*...
- ÍÑIGO.- ¿No cabe un tratamiento para lo tuyo? Donde sea...
- XABIER.- ¿Y para lo tuyo? Donde sea...
- ÍÑIGO.- No es lo mismo.
- XABIER.- Desde luego. A ti te queda por escribir tu última tragedia...
- ÍÑIGO.- Igual está escrita...
- (...)
- ÍÑIGO.- Ha sido el reconocimiento, la anagnórisis... Nos hemos reconocido. Está bien el llegar al final de la comedia, o de la tragedia, sabiendo por qué se acaba como se acaba.
- XABIER.- Se puede pensar que todo podía haber sido de manera diferente...
- ÍÑIGO.- Es mejor saber que no saber... Más lúcido.
- XABIER.- Sí... Más lúcido.
- ÍÑIGO.- En la tragedia se busca la lucidez.
- XABIER.- Y la tragedia puede estar en que nos demos cuenta de que nuestra vida ha sido equivocada...
- ÍÑIGO.- O la comedia.
- XABIER.- ¿Hemos vivido a ciegas?
- ÍÑIGO.- La historia dirá.
- XABIER.- La historia apenas dice nada...
- ÍÑIGO.- A ciegas o no, equivocados o no, hemos puesto nuestro grano de arena...
- XABIER.- ¿Sí?
- ÍÑIGO.- Hasta donde hemos podido... Borges dijo que había un santísimo derecho en el mundo: el derecho a fracasar..., a andar solos.
- XABIER.- No me siento solo.
- ÍÑIGO.- Yo, tampoco.
- XABIER.- Y otros vendrán... ¡Salud!

ÍÑIGO.- ¡Salud, hijo!
XABIER.- En la inmortalidad.
ÍÑIGO.- En la inmortalidad.
XABIER.- ¿Lo harás?
ÍÑIGO.- ¿Cómo?
XABIER.- La pistola.
ÍÑIGO.- De chaval, juré no empuñar una pistola. ¡Hasta me libré del ejército!
XABIER.- Tienes tus escopetas.
ÍÑIGO.- Es diferente...
XABIER.- El cazador...
ÍÑIGO.- ¿Por qué he de ser yo?
XABIER.- Tú me diste la...
ÍÑIGO.- Ya... El ritual...
XABIER.- Para eso he venido... Y todo está yendo muy bien...
ÍÑIGO.- ¿Y después, qué hago conmigo?
XABIER.- Tienes munición de sobra.
ÍÑIGO.- Me puedo echar para atrás.
XABIER.- No eres de los que se echan para atrás.
ÍÑIGO.- No me gusta... Un ritual muy sangriento... Demasiado aparato... Ya conoces a los periodistas...
XABIER.- Los periodistas...
ÍÑIGO.- Te voy a leer algo... «La muerte senequista es la muerte del suicida que no quiere ni siquiera parecerlo, para borrar todo rastro de violencia y de protesta. No muere, sino que se reintegra. Muere calladamente. Callada y teatralmente».
XABIER.- Callada y teatralmente...
ÍÑIGO.- María Zambrano.
XABIER.- Séneca...
ÍÑIGO.- Además, nuestros espectadores, como en las tragedias, no han de ver morir al protagonista..., a los protagonistas... El «decorum» horaciano ha de privarles de ese morboso placer.
XABIER.- El decoro.
ÍÑIGO.- La estética y la ética siempre juntas. Lo nuestro no es un suicidio. Es que se acabó la tragedia... Nos acabamos... Para el público, ¿será un final feliz? Tal vez lo sea.
XABIER.- Como el desenlace de una comedia.
ÍÑIGO.- O de una tragedia... Son dos muertes... Nada más.

- XABIER.– El cómo es la cuestión.
- ÍÑIGO.– Lo he pensado muchas veces... Más, últimamente...
- XABIER.– ¿Y es un buen final? Tú eres el dramaturgo.
- ÍÑIGO.– Puede servirnos... Utilizaríamos un automóvil...
- XABIER.– ¿Un accidente?
- ÍÑIGO.– Con el viejo «Ford».
- XABIER.– Con el viejo «Ford», precisamente... No serían dos suicidios...
- ÍÑIGO.– Para ellos, no. Para nosotros, sí. La muerte senequista...
- XABIER.– Sí, el que fueran un escritor y un terrorista los que muriesen sería ya lo de menos... Dos muertos más en accidente de automóvil... Con el suicidio no se está de acuerdo con algo, con alguien, con uno mismo... La protesta de Zambrano... La violencia... Un accidente es sólo un accidente.
- ÍÑIGO.– Seremos inmortales sin más... Harán nuestros obituarios... Y a otra cosa, mariposa... Nosotros seremos inmortales... Callada y teatralmente...
- XABIER.– ¿Confías en tu «Ford»? Yo he traído un «Mégane»...
- ÍÑIGO.– Tomaremos el «Ford»... Tengo que conducir yo, soy tu padre, no nos hemos visto desde hace años... Todo el mundo lo sabe... Nos hemos podido reconciliar, pero tanto como para que yo quiera ir en un automóvil conducido por ti..., que a saber de dónde y cómo lo has sacado...
- XABIER.– Vale.
- ÍÑIGO.– Iremos hasta Ventaquemada y en la curva que da al pantano lanzaré el coche. Hay quince metros de profundidad. No seremos los primeros ni los últimos en morir ahí.
- XABIER.– ¿Cuándo?
- ÍÑIGO.– Tienes prisa...
- XABIER.– Sí.
- ÍÑIGO.– Yo estoy preparado, no te vayas a creer...
- XABIER.– Temo que me haya seguido la policía...
- ÍÑIGO.– Los satélites y eso... Bueno... La policía no es tonta, pero tampoco tan lista... No te lo he contado... No te lo he podido contar... Estabas en tu exilio... En un viaje que hice a Venezuela, para asistir al estreno de una obra y dar unas charlas... En el centro de Caracas, cerca de la casa del Libertador, aquel vasco llamado Simón Bolívar, vi una pintada fantástica: «La inteligencia me persigue, pero yo soy más rápido»... La inteligencia te persigue, pero tú eres más rápido.

XABIER.– Entonces...

ÍÑIGO.– Esta mañana cacé cuatro palomas y...

XABIER.– Primero vivir...

ÍÑIGO.– Después, filosofar.

(...)

XABIER.– ¿Te parece que cenemos antes?

ÍÑIGO.– No es que me parezca...

XABIER.– Lo tienes muy pensado.

ÍÑIGO.– Soy autor de tragedias...

XABIER.– Pero esta tragedia...

ÍÑIGO.– Al finalizar la representación de una de sus comedias, al gran Menandro le preguntaron por su próxima obra, y el contestó, señalándose con una de sus manos el magín: «Ya está hecha, sólo falta escribirla». Nosotros la estamos escribiendo...

XABIER.– De la ficción a la realidad.

ÍÑIGO.– Y la realidad mejora con creces la ficción.

XABIER.– ¿Sólo vamos a tomar las palomas?

ÍÑIGO.– Todo está previsto... Tu padre, como recordarás, es un gran cocinero... De sus especialidades...

XABIER.– ¡No me digas que lo tienes todo hecho!

ÍÑIGO.– Todo está ya hecho, sólo falta escribirlo...

XABIER.– Yo tampoco soy mal cocinero... ¿Te ayudo?

ÍÑIGO.– ¿De quién crees que heredas tus mejores virtudes?

XABIER.– Además de las palomas, ¿tenemos más materia prima?

ÍÑIGO.– Olvidas nuestra huerta...

XABIER.– ¿Y lo demás?

ÍÑIGO.– Las palomas, buen bacalao, huevos de primera...

XABIER.– ¿Está ya el menú?

ÍÑIGO.– Sólo falta escribirlo... Aunque hay algo ya escrito, que se podrá aprovechar, como en la literatura... ¿Qué es la vida sino literatura, casi siempre mal escrita?

XABIER.– ¿Vino? ¡Seguimos con el txakolí!

ÍÑIGO.– ¡Por supuesto! El mejor Dioniso nos protege... Y también, Apolo. La obra bien hecha...

XABIER.– Tenemos a los dioses de nuestra parte.

ÍÑIGO.– Por una vez, confiemos en los dioses...

CARTAPACIO

XABIER.- Por una vez...
ÍÑIGO.- Menú.
XABIER.- Veamos...
ÍÑIGO.- Para empezar, unos pimientos fritos.
XABIER.- Edurne los hacía estupendamente.
ÍÑIGO.- De ahí viene... Después, un revuelto de perrochicos. A la manera de mi madre, tu amama.
XABIER.- ¿Con huevos frescos?
ÍÑIGO.- De este mediodía. Luego, bacalao al ajoarriero.
XABIER.- ¿Me ocupo yo?
ÍÑIGO.- Te lo iba a pedir.
XABIER.- ¡Y las palomas!
ÍÑIGO.- Palomas con manzanas. Receta propia.
XABIER.- ¿Y, ya, el postre?
ÍÑIGO.- El arroz con leche ya está escrito. Es mi obra maestra.
XABIER.- ¡Por nuestra última cena!
ÍÑIGO.- ¡Por nuestra primera cena...!
XABIER.- ¿Podremos con todo?
ÍÑIGO.- La noche es larga...
XABIER.- ¿Y si es demasiado?
ÍÑIGO.- Podemos invitar a un tercero. Donde comen dos, comen tres...
XABIER.- ¿Un tercero?
ÍÑIGO.- Yo creo que se ha invitado solo... La muerte... La tendremos a la mesa... Como en las películas de Bergman...
XABIER.- Pero sin jugar al ajedrez...
ÍÑIGO.- Nosotros tenemos la partida ganada.
XABIER.- Y, cuando amanezca, nos vamos.
ÍÑIGO.- Los tres.
XABIER.- Manos a la obra.
ÍÑIGO.- Con mano de artista.
XABIER.- Como Clitemnestra.
ÍÑIGO.- Por favor... Esto es una tragedia.

OSCURO

FIN DE
LA ÚLTIMA CENA

MESA DE REDACCIÓN



MARGARET LITVIN, *Actuar para Occidente: el Teatro Árabe en el «mercado» internacional*

LIBROS

NIEVES MATEO, *Proyecciones*, de Pedro García Cabrera
MIGUEL ÁNGEL ZAMORANO, *As comédias de Antônio José da Silva, o Judeu*, edición de Paulo Roberto Pereira
FERNANDO DOMÉNECH, *Latin American Theatre Review*,
41 / 1 (Fall 2007)



S
T
K
O
I
J
H
T
O
J
H



ACTUAR PARA OCCIDENTE:
EL TEATRO ÁRABE EN EL «MERCADO» INTERNACIONAL



Este escrito trata sobre algunos de los desafíos que afronta el teatro experimental en nuestro momento histórico actual, no dentro de los límites de un país concreto o de una cultura, sino cuando viaja a través de las culturas y, especialmente, cuando viaja desde el mundo árabe-musulmán hacia occidente.¹

Deseo apuntar algunas reflexiones sobre el contexto político global y la forma en que se tiende a distorsionar la recepción de las propuestas teatrales árabes o musulmanas. Precisamente debido a este contexto internacional y a las falsas encrucijadas en que dicho contexto nos quiere colocar, creo que encuentros como este Festival de El Cairo son cruciales como nunca lo fueron. Hallamos aquí participantes de Europa occidental, pero también de África y Latinoamérica, así como de la Europa del este y de otras partes del mundo, mostrando sus propuestas unos a otros, así como al público egipcio y árabe, abatiendo la aburrida e inexacta oposición entre «el mundo árabe» y «occidente». Haber sido espectadora y partícipe de este proceso ha sido un placer.

Algunas de las observaciones que expreso aquí pueden sonar críticas respecto de la traslación intercultural como proyecto en sí misma, o parecer escépticas con la idea de que se pueda establecer un diálogo serio a través de las barreras culturales. Pero conviene tener presente desde el comienzo que algunas de mis prevenciones sobre la traslación son relativamente pequeñas. Al igual que muchos compañeros del mundo del

¹ Este artículo fue la contribución de la arabista que lo firma al Seminario sobre «Teatro Independiente» del *XX Festival Internacional de Teatro Experimental (Mabragan al-Masrah al-Tagribi)* de El Cairo, en octubre de 2008. La autora quiere expresar su gratitud al Ministerio de Cultura egipcio y al Profesor Fawzi Fahmi, así como a los organizadores por la invitación a participar en dicho Seminario.

teatro, he dedicado buena parte de mi carrera en favor del diálogo intercultural. De modo que cuanto aquí se dice no va dirigido a que dejemos de dialogar; al contrario, lo que pretendo es llamar la atención sobre la dificultad de la traslación intercultural, y sobre la importancia de enfocar dicha tarea con gracia y humildad. Por encima de todo, la gente decente de cualquier parte del mundo debe luchar por ese diálogo siempre que pueda, incluso cuando acecha el riesgo de malentendernos unos a otros de alguna manera. Y esto es más cierto aún en el ámbito teatral, donde algunas de las obras más interesantes se dan cuando se ignoran las fronteras nacionales. Muchos proyectos teatrales experimentales reclaman un público y una financiación internacionales para su supervivencia... Muchas de las figuras experimentales más importantes, empezando por Beckett y Brecht o Ionesco, fueron gentes entre dos culturas... Metodologías experimentales como el «Teatro pobre» de Jerzy Grotowski, o el «Teatro del oprimido» de Augusto Boal, fueron trasplantadas de forma muy fructífera por los fautores teatrales desde sus contextos nativos hacia otros contextos y usos. De modo que insisto en que al subrayar algunos de los riesgos del teatro intercultural no pretendo sugerir a nadie que deje de hacerlo. Sencillamente siento alguna suspicacia hacia la auto-complacencia que ha acompañado la recepción occidental del teatro árabe en los últimos siete años, desde los acontecimientos del 11 de Septiembre.

Y antes de pasar a compartir algunas de las curiosidades e ironías que se producen cuando los teatreros árabes van al encuentro del público occidental posterior al 11-S, permítaseme dar la última vuelta de tuerca: en mi opinión, el propio paradigma de «comunicación intercultural» es impreciso e incluso inútil. El término en sí mismo materializa los límites culturales que pretende desafiar, de dos maneras:

1. En primer lugar implica que la comunicación dentro de una cultura dada es fácil y perfecta; sin embargo, es obvio que esto carece de sentido. El drama siempre es falible, porque todo lenguaje lo es. Y hay un riesgo constante de malentenderse incluso dentro del contexto lingüístico y cultural de cada uno. Puede haber malentendidos con tu propio cónyuge ¡después de años de convivencia! Practicar teatro experimental supone, por definición, dedicarse a explorar y afrontar el riesgo de errar en la comunicación entre los intérpretes y el público. Si la comunicación fuera algo transparente la cuestión de la forma artística sería irrelevante, y el teatro experimental no tendría gran cosa que hacer.

2. Al contrario, cuando hablamos de comunicación «intercultural», de tender puentes entre las orillas y atravesar las vallas de las diferencias políticas y de civilizaciones, estamos aceptando una terminología que refuerza esta división entre orillas y coloca aún más vallas. El propio hecho de poner en escena un diálogo entre A y B refuerza la noción de que «A es A» y «B es B», que puede no ser en absoluto una representación veraz de la situación.

Para orientarnos en esto podemos mirar de forma análoga al sistema político internacional: la ONU como una organización internacional. Ojalá fuera una organización transnacional, una fuente autorizada de leyes y normas que trascendiera el sistema estatal de las naciones, pero sencillamente no lo es. Se trata más bien de un espacio de negociación entre algunos estados a nivel estatal —vemos esto con claridad cada vez que hay un conflicto sobre qué gobierno debería representar a un país ante la ONU, como sucede con China y Taiwán.

Al final de este escrito aportaré un ejemplo de proyecto «intercultural» a cargo de la directora de teatro experimental holandesa Adelheid Roosen, que ahonda en este punto. Y con ello deseo hacer hincapié en que un «teatro intercultural» como el suyo comparte un peligro con la política internacional: ambos reclaman su legitimidad alegando representar a un grupo de personas, pero ignoran el hecho de que un representante siempre contribuye a actualizar, por el acto mismo de la representación, lo que pretende representar.

De cualquier forma, con esta advertencia metodológica en mente, proseguiré como si fuera posible describir un encuentro bilateral entre alguien llamado «un árabe» y algo llamado «occidente». Me preocupa este tipo de encuentros porque en los últimos siete años los públicos y los organizadores de festivales en países occidentales han mostrado un interés sin precedentes en el trabajo de la gente de teatro árabe. Veamos unos ejemplos: el cabaret político de Khaled El-Sawy en 2004, *Messing with the Mind* (Juegos mentales) montado en el teatro Hanager de El Cairo —una sala relativamente pequeña y alternativa— que fue reseñado en el *New York Times*². También la versión de Jawad al-Asadi *Forget Hamlet* (Ovídate de Hamlet) gozó de una lectura dramatizada en el Congreso Mundial sobre Shakespeare en Australia en 2006, ante un público de

² Neil Macfarquhar: «Who Messes With Egyptian Minds? Satirist Points at U.S.» *New York Times*, 18 de abril, 2004, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E01EFD91531F93BA25750C0A9629-C8B63#>

especialistas en teatro isabelino de todo el mundo. Del mismo modo, las obras de Al-Asadi *Women in War* (Mujeres en Guerra) y *Baghdad Bath* (Los baños de Bagdad) se presentaron como lecturas dramatizadas en la Universidad de Yale y en el New York Theatre Workshop (Taller de teatro de Nueva York), y se pusieron en escena en Inglaterra e Irlanda; el texto de *Baghdad Bath* se ha publicado en inglés. Así mismo, al dramaturgo y director británico-kuwaití Sulayman al-Bassam, cuyo *Al-Hamlet Summit* ganó varios premios en Edimburgo y en el Festival de Teatro Experimental de El Cairo en 2002, se le encargó que produjera una versión «árabe» del *Ricardo III* de Shakespeare, en Stratford-upon-Avon, para el Festival *Shakespeare Complete Works* de 2007. La obra fue reseñada con buena crítica en la Sección internacional del *Herald Tribune* y está ahora de gira por distintas capitales europeas, bajo el título *Ricardo III: una tragedia árabe*.

En la primavera de 2009 *Ricardo III* de Al-Bassam encabezará un festival de tres semanas que se celebrará en Washington DC y que incluirá, entre otras obras, a la compañía de Ramala «Al-Qasaba» con el montaje *Alive From Palestine: Stories Under Occupation* (Sobreviviendo en Palestina: historias bajo la ocupación) que fue galardonada como «Mejor espectáculo» en el Festival de Teatro Experimental de El Cairo, el 11 de septiembre de 2001³. De otro lado, el Festival Internacional de Edimburgo de 2008 programó a la compañía de Teatro Nacional Palestino con su montaje *Jidariyya*, una adaptación de la obra del poeta palestino Mahmoud Darwish, cuya muerte, acaecida sólo unos días antes del estreno de la obra, añadió al evento eso que llaman los publicistas «patetismo». Sirvan estos ejemplos, entre los numerosos que hay, para dar una idea de por dónde va mi disertación.

¿Por qué de repente los empresarios occidentales se interesan tanto por la producción cultural árabe? No hay mucho misterio en ello. Los acontecimientos del 11-S y sus secuelas han incrementado entre las personas de cierta cultura la curiosidad sobre todo lo concerniente al mundo árabe y musulmán, tanto en Europa como en los EE.UU. Esta creciente demanda transita desde un hambre básicamente legítima de información, hacia una información mejor y más profunda que la que hallamos en los medios de comunicación corrientes. La gente quiere saber «lo que pasa

³ Ver a propósito «Kennedy Center to Produce Largest Arab Arts Festival», *Associated Press* (*International Herald Tribune*), 11 de Marzo, 2008.

por ahí». Muchos intelectuales querrían, además, estar seguros de que el teatro que van a ver es relevante para una situación política en la que, de otro modo, ellos se verían faltos de un poder de intervención. Este giro en los acontecimientos ha presentado al mundo teatral árabe una rara ocasión para ir al encuentro de una nueva publicidad, de nuevos públicos y, lo más importante, de nueva financiación para sus obras —un alivio enorme para quien se dedica al teatro experimental, siempre batallando. Pero al tiempo plantea un riesgo: el papel intercultural puede otorgar a esta gente de teatro el título de representantes de «lo que pasa por ahí» —convirtiéndolos en «informantes nativos» de la política árabe, o, incluso peor, de la cultura árabe. Nótese en este sentido que el artículo del *Times* sobre *Messing with the Mind* se publicó en la sección Internacional, no en las páginas de Cultura.

Un público movido por la curiosidad etnográfica es capaz de convertir el teatro experimental en el más amortiguado teatro tradicional. Un público así ignora las convenciones artísticas locales que se propone desafiar el teatro experimental y contra las cuales se batían los creadores teatrales. Este tipo de público es capaz de leer las elecciones creativas individuales como simples hábitos culturales, como algo quizá típico de personas con ese bagaje. Puede mal interpretar la apropiación estilizada o incluso irónica de alguna tradición cultural —por ejemplo, una vestimenta, un estilo musical, un movimiento o un habla— sencillamente como parte de dicha tradición. Las metáforas se vuelven literales, la sátira se lee como adhesión, incluso las formas expresivas que resonaban con viveza en sus contextos culturales originales se asumen erróneamente de forma transparente, como si se tratara de una crónica periodística (así sucedió con *Alive from Palestine*, convertido en una apropiación sofisticada y en burla de las tropas de periodistas, en su representación en New Haven y en San Francisco, en 2002⁴), o acusada de opacidad (igual que sucedió con *Jidariyya* de Makram Khoury, en Edimburgo⁵). Si buena parte de la eficacia y la tracción de los artistas árabes deriva de su posición en parte dentro y en parte fuera de su propia cultura, los bienpensantes públicos occidentales neutralizan esta eficacia volviendo a colocar al artista de lleno dentro de ella.

⁴ Véase a propósito Charles McNulty: «The New World Border: International Theater in the Post-9-11 Era», *The Village Voice*, 9, Julio, 2002; y Robert Hurwitt: «Palestinians tell their side in “Alive”», reseña de *Alive From Palestine: Stories Under Occupation*, *San Francisco Chronicle*, 9 julio, 2002, D1.

⁵ Véase a propósito la reseña de Brian Logan sobre *Jidariyya*, en *The Guardian*, <http://www.guardian.co.uk/culture/2008/aug/15/edinburgh.festival.jidariyya>

Al afrontar las expectativas de este tipo de público algunos artistas responden colmándolas. No ha de sorprendernos. ¿Quién es capaz de declinar el gran título de representante cultural? ¿Qué narrador intercultural de historias puede resistirse a seducir a su audiencia mediante la auto-exotización, como hizo Mustafa Saeed con la obra de Tayib Salih *Season of Migration to the North*⁶? ¿O como hizo ese *Otelo* de Shakespeare que gana el amor de Desdémona con sus fantásticos cuentos sobre caníbales y «seres con la cara por debajo de los hombros»?

Pero la seducción tiene su precio. Tal como sugieren estos dos ejemplos, la auto cosificación empieza empobreciendo la imaginación del narrador de historias y termina devorando su personalidad. Los peores fantasmas de los estereotipos culturales domésticos aparecen por su cuenta, y lo destruyen. A propósito de esto, quiero señalar que en mi opinión el colapso del personaje central es una de las razones por las que tantos creadores de teatro experimental, con su interés en la fragmentación y la repetición, se han centrado en los textos de *Otelo* y *La estación de la migración hacia el norte*.

Por fortuna, los teatreros árabes en occidente no necesitan ser víctimas pasivas de los malentendidos interculturales. Si él o ella es suficientemente elegante, es posible jugar con el malentendido y convertirlo en arte, reinterpretando deliberadamente al público, incluso cuando éste malinterpreta la obra dramática. El apetito del público occidental por el teatro etnográfico puede convertirse por sí mismo en una convención, el rígido despliegue tradicional de expectativas en las que el creador teatral intercultural conduce su experimentación formal y filosófica.

Y aquí quisiera introducir un ejemplo: la obra en evolución del director británico-kuwaití Sulayman al-Bassam. Su trayectoria desde *Al-Hamlet Summit*, en 2002, hasta *Ricardo III: una tragedia árabe*, en 2007, muestra cómo un joven elegante y experimental ha abrazado el papel de representante intercultural mientras sigue luchando contra las implicaciones de dicho papel. *Al-Hamlet Summit*, escrito en inglés en 2002, recicló, tal vez parodiando, los detritus de noticias del periodo posterior al

⁶ (La estación de la migración hacia el norte). Se trata de una novela poscolonial de Sudán. (1996) sobre un sudanés de excelente educación y muy ambicioso, Mustafá Saeed, que viaja a Londres, donde seduce a las mujeres inglesas por su exotismo. En una ocasión, a petición de una de sus amantes, la mata. La historia esconde el nombre no revelado del narrador de la novela, que pretende que Mustafa Saeed regresó a su pueblo en Sudán después de haber estudiado en Gran Bretaña, y que termina por verse a sí mismo como una especie de doble de Mustafá Saeed.

11-S. El Príncipe Hamlet se convierte en un terrorista suicida, fundamentalista islámico decidido a «aplastar los dedos de los burócratas ladrones, a neutralizar a los hipócritas, a domar a las fieras del libertinaje que asolan nuestras ciudades y a reconducir a la gente noble por la buena senda de Dios»⁷. Ofelia, frustrada por su desamor y por su imposibilidad de expresarse, muere como terrorista suicida. Claudio es un dictador corrupto y brutal, respaldado por las fuerzas extranjeras en su época de decadencia política. En un obscuro e inolvidable monólogo, se iba desnudando hasta quedarse en ropa interior y, subido a la mesa de su despacho, rogaba al Señor de los petrodólares. Una de sus últimas peroratas estaba inspirada en citas de George W. Bush, Osama Bin Laden, y Ariel Sharon.

Al-Hamlet Summit no se ha representado en ningún país árabe, aunque en su reclamo, pretenciosamente, Al-Bassam presentaba el espectáculo en sus notas de dirección como «amalgama de unos cuantos asuntos árabes, concernientes a gente que va desde el Golfo [Pérsico] hasta el Atlántico, y más allá»⁸, atribuyéndose de este modo —quién sabe si en serio o en broma— un punto de vista pan árabe en la cultura y la política de Oriente Medio. Esta reivindicación se intensificó cuando Al-Bassam produjo, en 2004, una versión de la obra en árabe, con un elenco de hablantes árabes, añadiendo algunas escenas de carácter etnográfico y algunas alusiones a la herencia literaria árabe. En la edición bilingüe de la obra se explicaban estas alusiones en solemnes notas a pie de página. La introducción en árabe subrayaba las credenciales nativas de Al-Bassam; la introducción en inglés lo presentaba como un informante nativo autorizado.

Mucha gente de teatro aceptó este reclamo y vio la obra como una ventana abierta en la región. Una periodista dijo en su crítica: «La escritura es electrizante... señala directamente a la pesadilla que se cuece en Medio Oriente... es viva y elocuente en el sentido teatral que utiliza para afrontarla».⁹ Como podemos suponer, este veredicto se citaba en la versión inglesa, no así en la introducción en árabe. Esta última subraya-

⁷ Sulayman Al-Bassam, *The Al-Hamlet Summit in English and Arabic*. Hatfield, UK: University of Hertfordshire Press, 2006, pág. 82.

⁸ Sulayman Al-Bassam, notas al programa de mano de *Al-Hamlet Summit* (2004 [citado el 8 de marzo, 2008]); se puede consultar en <http://www.albassamtheatre.com/node/19>

⁹ Dijo, así mismo, que la obra «parece desplazarse ligeramente de la región que con tanta pasión se afana en representar», en Joyce McMillan: «A Play for Our Times», *The Scotsman*, 8 Agosto, 2002, 13. Véase http://www.zaoum.com/ALH/press_scot.html.

ba, en cambio, el nuevo enfoque artístico de Al-Bassam respecto del icono literario mundial que es Shakespeare.

Pero uno se aburre enseguida de servir como guía cultural londinense para el caldero árabe. Y creo que la siguiente experiencia de Al-Bassam con Shakespeare, *Ricardo III*, es un animal sustancialmente distinto, o, mejor dicho, un animal de la misma especie que su *Hamlet*, pero que ha desarrollado algunos rasgos para adaptarse a su particular ecosistema intercultural.

Ciertamente, la *Tragedia árabe* de Al-Bassam responde al hambre de intercambio cultural. Ambientada en el Golfo (sin concretar el país), el espectáculo ofrece al público occidental una primera cartilla en algunos de los rasgos de Irak, Kuwait, Arabia Saudita, Bahrein y Qatar. Incluye muchos detalles que podemos calificar de «culturales»: música en vivo (con una canción de los pescadores de perlas), un espectro de indumentaria que va desde la tradicional a la horterada del nuevo rico, y ritos como una sesión de velatorio mujeril (donde Gloucester, vestido hasta los pies con una túnica negra, la *abaya*, se cuele en el duelo para cortejar a Lady Ana). Todo ello está desplegado meticulosamente para que el observador británico lo entienda: junto a las notas del director, el programa de mano de la Royal Shakespeare Company incluyó una «Nota sobre los usos de los extractos del Corán», una «Nota sobre la producción» (escenografía, canciones y vestuario), y una «Nota sobre el texto». Contenía, así mismo, la alabanza enviada por el Príncipe de Gales desde su residencia oficial sobre la idea de Al-Bassam «de retratar un episodio de la quintaesencia de la historia inglesa, en árabe, por ser altamente imaginativa y porque vincula maravillosamente dos de las grandes civilizaciones del mundo».

En cualquier caso, el propio espectáculo no pide nada de esto. Las expectativas del público que desea una cómoda velada de show antropológico se dan de bruces con una buena bofetada. En el *Ricardo III* de Shakespeare es el personaje que lo titula quien rompe la cuarta pared, dirigiendo al público hacia su red de villanías, igual que haría una araña (una «araña embotellada», en este caso) con una mosca. Pero en la versión de Al-Bassam es la Reina Margarita quien habla directamente al público, sólo para enfatizar su lugar fuera de la acción:

Yo soy Margaret. No debo importarles lo más mínimo. Perdimos. Tienen derecho a ignorarme. Me ignoraría a mí misma si mi historia me lo permitiera.

No quiero sus préstamos, sus regalos, sus ayudas para la reconstrucción. No quiero su piedad: perdimos. Lo único que les pido es que no cuestionen mi sed de venganza. No es porque yo sea árabe —tengo un título universitario. De todas formas, no me llamo Margaret. Pero nuestra historia es tan horrible que incluso los vencedores han cambiado sus nombres. (Del texto dactilo escrito proporcionado por el autor, 2007)

No se permite al público obviar su marginación. Las dificultades de la comunicación intercultural se tematizan de forma explícita a lo largo de la obra, en incontables instancias no traducidas y en malentendidos deliberados o accidentales. De este modo, occidente, con su extraña mezcla de codiciosas y torpes «buenas intenciones», es el blanco de la sátira, no menos que la cultura y la política árabes. La mirada del *voyeur* europeo o americano se ve al tiempo satisfecha y burlada. Diría que éste es un modelo fructífero de teatro experimental, trazado entre la estética y la política árabes y las occidentales.

Y quisiera terminar con un antimodelo: el año pasado vi en los EE.UU una obra llamada *The Veiled Monologues* (Los monólogos velados) dirigida por la directora holandesa Adelheid Roosen. Se representaba en inglés (también en holandés) y estaba a cargo de tres talentosas actrices de origen turco. La pieza consiste en una serie de monólogos en los que las «musulmanas» hablan de sus experiencias como inmigrantes en Holanda, de sus cuerpos, de sus matrimonios, su vida sexual y todo eso. Algunos de los monólogos son emocionantes y se interpretan de forma innovadora —se pueden leer en inglés en la revista americana *Theater*¹⁰. Pero a nivel filosófico, lamentablemente, *The Veiled Monologues* no es en absoluto experimental. Lo que es en realidad una obra sobre la inmigración, se enmarca como una obra sobre el Islam. Lo que es específico de los holandeses, se enmarca como occidental. De este modo se construye una dicotomía que hace un flaco servicio a la obra. Reúne historias de mujeres bosnias, somalíes, saudíes, iraquíes, turcas, kurdas y marroquíes (personas que no necesariamente se habrían puesto a charlar unas con otras en un día normal en Rotterdam), pero rehúye deliberadamente entrevistar a otras mujeres serbias, por ejemplo, o surinameses, polacas,

¹⁰Tom Sellar: «World Bodies: Adelheid Roosen and *The Veiled Monologues*,» *Theater* 37 (2007): 7-21; y Adelheid Roosen: «The Veiled Monologues», *Theater* 37 (2007): 23-53. Véase también la reseña de Sellar en <http://www.villagevoice.com/2007-09-25/theater/death-to-the-unchaste/>.

etíopes o chinas, porque quedan fuera de la rúbrica «musulmana». (En Holanda hay más o menos el mismo número de inmigrantes surinameses que marroquíes —incluso alguna más.) Así Roosen fue capaz de poner en escena y luego explorar la colisión entre el «Islam» y «occidente». Con la mejor intención del mundo, ella perseguía su diálogo intercultural. En el encendido debate que siguió a la representación, Roosen fue acusada rotundamente de reforzar los estereotipos. Y ella insistía en que su obra era veraz porque todas las historias que contenía lo eran.

La premisa de que todos los árabes son una cultura o todos los musulmanes son una cultura es una trampa tentadora para los creadores teatrales, sea cual sea el bagaje cultural del que reclama para sí la autoridad de «experto intercultural». Para un creador de teatro experimental debe ser especialmente tentador si su arte reside en imágenes icónicas eficaces de alto impacto, más que en una sutil caracterización verbal. Y hoy, treinta años después del *Orientalismo* de Edward Said, esta reflexión debería ser obvia; sin embargo, por alguna razón ¡no lo es!, lo que se convierte en una trampa que habría que evitar. Por más que se presente de forma atractiva, la etnografía resbaladiza es sencillamente una forma de pornografía. Y, al igual que la pornografía, es estéril —carece de creatividad no sólo política, sino incluso artística. Y mientras el público bienpensante apoya y concita y financia el montaje, la promoción y la asistencia a obras de teatro producidas o montadas en contextos árabes o musulmanes, será una pena no inventar algo mejor.

Margaret Litvin
Boston University

Traducción del inglés Ana Isabel Fernández Valbuena



PEDRO GARCÍA CABRERA,



Pedro García Cabrera, *Proyecciones*, Madrid, ADE, 2008.

La ADE publica en su n.º 59 de la serie Literatura Dramática Iberoamericana en colaboración con el Gobierno de Canarias, la única obra dramática del poeta canario Pedro García Cabrera. Prologada exhaustiva y profundamente por Roberto García de Mesa, ofrece las claves, tanto de época y estilo, como de la propia vida del poeta, novelista y dramaturgo. Nacido en la isla de la Gomera, García Cabrera vive en Tenerife en la que desarrolla una intensa vida política: es concejal en el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife en el Cabildo Insular, además es director de *El Socialista*, periódico oficial del partido, además de participar en otras publicaciones literarias como *Gaceta de Arte* o ser director del semanario *Altavoz*. Su detención un día antes del golpe de Estado de 18 de julio del 36, por sus actividades socialistas, comienza un angustioso período vital de destierros y encarcelaciones. En el 45 es liberado bajo un régimen de libertad vigilada, y tendrán que pasar varios años para encontrar trabajo estable y llevar una vida normal, siempre bajo sospecha, hasta la llegada de la democracia.

Proyecciones nace en la década de los años 30, al arrullo de las vanguardias y en primera línea de las transformaciones dramáticas que se producen en España. Asistimos por tanto, al talento y la visión curiosa y progresista del poeta, comprometido con un nuevo teatro de vanguardia, contemporáneo de Claudio de la Torre y su *Tic-Tac* (1925, 1930), de Lorca con *El Público* (1930) y *Así que pasen cinco años* (1931) en cuanto a su forma expresionista, y contemporáneo del torero escritor, Ignacio Sánchez Mejías, autor de *Sinrazón* (1928), los hermanos Machado con *Las Adelfas* (1928) o Unamuno y *El desconfiado prodigioso* (1924) y *Narciso* (1928), en su temática y construcción freudiana.

La proyección se define como la operación psíquica por la que el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos o deseos e ideas inconscientes que no reconoce o rechaza. Freud fue el primero que denominó proyección a este proceso. La primera traducción al español de las Obras Completas de Sigmund Freud fue realizada por la Biblioteca Nueva entre 1922 y 1934 al impulso de Ortega y Gasset. Pedro García Cabrera y los intelectuales y escritores españoles aplican los conceptos freudianos a la literatura, con otra influencia decisiva para las vanguardias: el surrealismo. Sin embargo, en el caso de esta obra de García Cabrera, si bien la influencia del psicoanálisis es clara, la forma y estructura de la obra es absolutamente expresionista. Del surrealismo y del absurdo tomará el aliento para algunos pasajes de la obra que comentaré, pero su estructura, forma y construcción de personajes, es expresionista.

■ INFLUENCIA EXPRESIONISTA

El concepto del arquetipo proviene de la antigüedad y significa el fondo común a todo ser humano, lo que Jung llamó el alma o inconsciente colectivo. El personaje arquetípico se construye de la síntesis que se revela en pocas características, las más importantes que dotan al personaje de las cualidades comunes representativas de su rol. En *Proyecciones* se crean a partir de binomios tales como: hijo/pintor; pueblo/líder; esposa/esposo; bibliotecario/lector o cliente/tarbernero, no hay ningún nombre propio en toda la obra. Además, la influencia expresionista construye la estructura dramática en ocho cuadros sueltos, prescindiendo de la estructura rígida de actos y escenas. El lenguaje es escueto, telegráfico, predominan las frases cortas y monosílabos, expresión dialéctica del universo de los personajes. La ruptura de las tres unidades de acción, lugar y tiempo es significativa: cada cuadro goza de independencia, si bien habrá una conexión simbólica entre ellos con la temática común de la proyección. En este sentido, la ruptura de la unidad de tiempo provoca una situación significativa cuando en el sexto cuadro, el Lector decide atrasar el reloj con el fin de recuperar su tiempo perdido en la conversación con el bibliotecario.

En cuanto al carácter poético de esta obra, Ortega y Gasset dirá que la poesía es «eludir el nombre cotidiano de cada cosa», y Pedro García Cabrera, poeta de vocación, utiliza en *Proyecciones*, recursos estilísticos que dotan de gran expresividad al lenguaje. Figuras retóricas como la

sinestesia, la ironía y las metáforas. Incluso, el estilo de la greguería (metáfora + humor) de Ramón Gómez de la Serna. Ejemplos: *Pero mientras se apaga mi concepción activa y se enciende la pasiva, yo sería una columna salomónica.* (Cuadro uno.) *La biblioteca ordena mi casa.* (...) *Que me devuelva los minutos que fumamos juntos.* (Sexto cuadro.) *Han degollado un cine musical.* (...) *El jazz es un degüello de sonidos.* (Octavo cuadro.)

■ ¿QUÉ PROYECTAN LOS PERSONAJES?

En el cuadro uno el Pintor proyecta otra identidad, al pensar y actuar si se quedase sin manos, su centro motor de expresión artística. El personaje se pregunta acerca del sentido de su ocupación y de su percepción del tiempo en relación al otro personaje, el Hijo del dueño de la casa que le paga por pintar. ¿Cómo sería la vida en este supuesto? Un planteamiento humanista con tintes existencialistas, sitúa el tema de *Proyecciones*. En el cuadro segundo, el autor abre a la calle, a la preocupación político-social el debate acerca de la identidad individual y colectiva. El personaje Uno es la masa, la identidad colectiva, y el Líder, no se comporta como lo haría un dirigente habitual de masas, sino que expresa sus dudas acerca de las supuestas ideas que debería defender. Aquí observamos la influencia decisiva de las ideas de Ortega y Gasset y el concepto de hombre-masa. Asistimos al siguiente diálogo: Líder: «Ya sé que no sirvo para masa ni guía. Mi individualismo no sabe engañar.» Uno: «Paletada de cal y otra de arena». Líder: «Ya puede usted marcharse». Uno: «No, ahora no me voy». Líder: Sí, baje para modelarse en la multitud». Uno: «¿Modelarme?» Líder: «Sí, aquí es amorfo». Uno: «¿Amorfo?». Líder: «Usted tendrá forma de hombre-masa.» Uno: ¿hombre-masa?» Líder: «Fusionado, innominado.» En el cuadro tres se plantean tres proyecciones, base de la institución familiar: el padre se proyecta en la esposa primero y después en la hija y el hijo, a modo de variaciones. La evasión con la esposa, ante su angustia vital, es la escritura. Con la hija, se proyecta como un ideal y asistimos al complejo de Edipo de la niña. Sin embargo, en la tercera proyección del padre al hijo, el padre proyecta lo contrario, el padre represor, al que todo hijo quiere «matar» según Freud. En el sexto cuadro, el bibliotecario proyecta en el lector una idea de sí mismo bella y dedicada a su trabajo. El conflicto surge cuando el lector le hace ver que todo eso no es como parece y que vive en un tiempo retrasado. Lector: «Está la biblioteca con medio siglo de retraso». Estas proyecciones se articulan dramáticamente como un secreto no desvelado, un pensa-

miento íntimo que cuesta sacar a la luz. Creo además, que la expresión del inconsciente a través de estas proyecciones, nacen de las preocupaciones más íntimas y los conflictos político-sociales del propio García Cabrera. A estos personajes arquetípicos, protagonistas de este período histórico en nuestro país, les cuesta ser expresión profunda, les es difícil compartir sus vivencias y conflictos.

■ CRÍTICA AL TEATRO DE SU ÉPOCA

En el séptimo cuadro asistimos al diálogo entre el tabernero y el cliente. Este declara: «No, aburrido no. Sólo me aburro cuando voy a los espectáculos». Probablemente asistamos a una crítica del propio autor sobre el «aburrido» teatro imperante de la época. Autores como los hermanos Álvarez Quintero, Muñoz Seca, Carlos Arniches, Marquina o Benavente, formaban los repertorios de las compañías que pasaron por Tenerife entre 1930 y 1936. Salvador F. Martín y Montenegro en su artículo «Acercamiento al teatro en Tenerife durante la 2.^a República», señala que «los repertorios de las compañías que pasaban por Tenerife, tendían como es lógico a contentar al público con autores y piezas de éxito contrastado».¹ Estos comentarios son generales en su círculo de amigos, intelectuales y poetas. *La Gaceta de Arte* y otras publicaciones canarias y nacionales de los años 30, señalarán los nombres de la vanguardia en todas las artes: desde Dalí y Óscar Domínguez en la pintura, a Ortega y Gasset, Valle y Freud en la literatura y la investigación, autores de gran influencia para García Cabrera.

Para terminar, ubicar el sentido de esta obra dramática de García Cabrera en relación a su única, también novela, *Las fuentes no descansan*, en la que dice: «Muchas veces me he preguntado sobre las distintas proyecciones de una persona en otras, dentro de las cuales ha llenado un lugar, ignorándolo. Puede ser una proyección de odio o de complacencia, pero lo cierto es que numerosos «alguien» nos llevan consigo y, en cierta manera, participamos, como una sombra desprendida, de la intimidad de esos «alguien».

Nieves Mateo

¹ Salvador F. Martín Montenegro, «Aproximación al teatro en Tenerife durante la 2.^a República», *Actas del Congreso Internacional ¿De qué se venga don Mendo? Teatro e intelectualidad en el último tercio del siglo XX*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, pp. 135-175.



HOMENAJE A LOS CÓMICOS, A LOS ACTORES¹



La noche de los teatros. La fiesta del teatro. ¿Y qué le voy a hacer si me gustan las fiestas? Juerga, jaleo, jarana, bullicio, frenesí, baile, bebida, canciones... Acrobacias, contorsiones, juegos malabares... Allí donde hay una fiesta hay gente con ganas de divertirse, y ese es también mi mundo, porque no todo es la poesía, la historia, el rigor, la severidad, el sacrificio, la constancia, la sabiduría, el talento y el éxito. Todo eso existe, sí, lo mismo que la contemplación, el recogimiento, la soledad y el silencio. Son virtudes fundamentales a la hora de crear, pero vive Dios que no son las únicas y que mi cuerpo y mi mente funcionan igual de bien, o incluso mejor, cuando se encienden con un poquito de agitación y un mucho de entusiasmo.

Y es que yo, para qué decir otra cosa, soy un actor. Soy un juglar, un poeta, un intérprete, un bufón, un rapsoda, un creador, un cómico... soy un actor. Soy actor porque actúo, porque hago, porque juego. Soy un cómico porque río y hago reír. Puedo mirarte, observarte, estudiarte, fijarme en tu manera de andar, de mover las manos, en las palabras que más usas, en dónde pones los ojos, en si mantienes la mirada del otro cuando hablas o la retiras, en tu acento, en tus balbuceos, en tu falta de seguridad, en tu aplomo, en cómo eres y en aquello que pretendes ser... Puedo fijarme en ti y copiarte, deformarte. Puedo convertirte en una caricatura para que los demás se burlen de ti o hacer un retrato amable para que todos nos riamos no de ti, sino contigo. Me temes porque puedo ponerte en evidencia pero te gusto porque con suerte no abusaré de ti, sino del pesado de tu vecino.

¹ Este texto de Pedro Vllora fue interpretado por Juan Manuel Cifuentes en el acto de inauguración de la segunda edición de «La Noche de los Teatros», el 27 de marzo de 2008.

Soy un actor. Somos actores, y por eso nos temen. Nos persiguen porque sabemos lo que todos saben pero solo nosotros decimos lo que todos callan. Nuestro talento les asusta. Nuestro valor les aterra. Nuestra capacidad para exponer la verdad ante cualquiera les causa pavor. Somos actores, sí, y queremos hacer lo que hay que hacer y decir lo que debe ser dicho. Porque en la vida hay tanto fingimiento, en la escena solo aceptamos vivir con la verdad, hacer de la verdad un juego que merece ser jugado, llegar con la verdad hasta las últimas consecuencias. Cuando la vida se transforma en ficción, entiendes que el actor es el más vivo de todos, el único que nunca se engaña, el que finge actuar para demostrar mejor la distancia entre la falsedad de vivir fingiendo y la verdad de poder llamar a las cosas por su nombre.

Soy un actor y puedo copiarte y reírme de ti, pero no temas porque no lo haré. No mientras tú mismo no te pongas en ridículo. A los otros sí. De ellos me burlo y me seguiré burlando. Me gusta llevar sus miserias al escenario, mostrar sus trapos sucios, revelar sus secretos, alumbrar su mezquindad, exponer su maldad y criticar su hipocresía. Al que miente lo llevo al escenario; al que pretende ser aquello que no es, lo llevo al escenario; al que engaña a los demás, abusa de su buena fe y procura su propio beneficio con intrigas y malas artes, a ese, sobre todo a ese, lo llevo al escenario. Lo pongo aquí para que todos lo vean, para que se despoje de su disfraz y se le caiga la máscara. Así es él, así de feo es él; por fin lo veis como nunca lo habéis visto.

Porque tengo este poder, los que tienen casi todo el poder quisiera utilizarme. Cuando no me rechazan prefieren halagarme. Me adulan, me miman, se inclinan ante mí, me llenan de elogios, me premian, proclaman su admiración por mí, insisten en lo mucho que se divierten conmigo y en lo fundamental que es mi trabajo y mi capacidad para criticar a los poderosos que siempre son otros y nunca ellos. No sé si creen que soy tonto, pero me tratan como si lo fuese. Les encanta repetir que soy un artista, y la palabra les llena la boca, les estalla en los labios, se derrama por su barbilla... Artista, artista, artista... Yo soy un artista y ellos el mejor público que podría tener; eso dicen y eso creen, porque están seguros, proclaman una y otra vez, que yo soy uno de ellos, tan grande como ellos, tan importante como ellos, tan integrado y tan poderoso como ellos son.

¡Ilusos! Creen que engañarme es muy fácil, que me dejó engatusar con un beso, cuatro caricias y un premio. Pero yo no soy así. No preten-

do ser un artista. No quiero ser un artista si ser un artista es sentir que formas parte de un club privilegiado y especial. No quiero mimos del Poder. No soy un vendido. No entrego mi criterio y mi libertad a cambio de una subvención o un galardón oficial. No quiero jugar a parecer crítico y serlo con todos menos justamente con aquellos que tienen el poder. Soy un actor, no un hipócrita. Que no me vengan con cuentos. A los que pretenden atraparme por el ego solo puedo decirles una cosa: «Antes artesano que artista cortésano». Y lo repito: «Antes artesano que artista cortésano». Y una vez más: «Antes artesano que artista cortésano». ¿Queda claro? Los cómicos y yo somos así. Como dijo el escorpión a la rana: «¿Qué le voy a hacer? Es mi carácter».

Pues sí, mi carácter es este, y es también el carácter de los míos. Los cómicos y yo somos así y lo hemos sido siempre. Si os gusta venid a vernos, y si no también: algo aprenderéis o, en todo caso, podréis criticarnos. Al fin y al cabo, si nosotros sabemos reírnos de los demás y denunciar sus carencias, es lógico y razonable que se nos critique y se nos ponga en nuestro lugar. Para eso estamos. Si soy crítico soy criticable, claro que sí. Como dijo el otro: «Critiquémonos todos en la lucha final». O el de más allá: «Critica y vencerás». Pero critica con causa o te convertirás en un criticón y eso, como bien puede entenderse, es algo muy distinto a ser un actor. Y yo, que soy un artesano y no un artista cortésano, también pienso que la vida es juego y que no vale la pena tomarse nada demasiado a pecho ni demasiado mal. Soy actor, soy jugador; por tanto, que siga la actuación, que continúe el juego.

Pedro Vllora



Pedro García Cabrera, *Proyecciones*,
Madrid, ADE, 2008.



La ADE publica en su n.º 59 de la serie Literatura Dramática Iberoamericana en colaboración con el Gobierno de Canarias, la única obra dramática del poeta canario Pedro García Cabrera. Prologada exhaustiva y profundamente por Roberto García de Mesa, ofrece las claves, tanto de época y estilo, como de la propia vida del poeta, novelista y dramaturgo. Nacido en la isla de la Gomera, García Cabrera vive en Tenerife en la que desarrolla una intensa vida política: es concejal en el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife en el Cabildo Insular, además es director de *El Socialista*, periódico oficial del partido, además de participar en otras publicaciones literarias como *Gaceta de Arte* o ser director del semanario *Altavoz*. Su detención un día antes del golpe de Estado de 18 de julio del 36, por sus actividades socialistas, comienza un angustioso período vital de destierros y encarcelaciones. En el 45 es liberado bajo un régimen de libertad vigilada, y tendrán que pasar varios años para encontrar trabajo estable y llevar una vida normal, siempre bajo sospecha, hasta la llegada de la democracia.

Proyecciones nace en la década de los años 30, al arrullo de las vanguardias y en primera línea de las transformaciones dramáticas que se producen en España. Asistimos por tanto, al talento y la visión curiosa y progresista del poeta, comprometido con un nuevo teatro de vanguardia, contemporáneo de Claudio de la Torre y su *Tic-Tac* (1925, 1930), de Lorca con *El Público* (1930) y *Así que pasen cinco años* (1931) en cuanto a su forma expresionista, y contemporáneo del torero escritor, Ignacio Sánchez Mejías, autor de *Sinrazón* (1928), los hermanos Machado con *Las*

Adelfas (1928) o Unamuno y *El desconfiado prodigioso* (1924) y *Narciso* (1928), en su temática y construcción freudiana.

La proyección se define como la operación psíquica por la que el sujeto expulsa de sí y localiza en el otro (persona o cosa) cualidades, sentimientos o deseos e ideas inconscientes que no reconoce o rechaza. Freud fue el primero que denominó proyección a este proceso. La primera traducción al español de las Obras Completas de Sigmund Freud fue realizada por la Biblioteca Nueva entre 1922 y 1934 al impulso de Ortega y Gasset. Pedro García Cabrera y los intelectuales y escritores españoles aplican los conceptos freudianos a la literatura, con otra influencia decisiva para las vanguardias: el surrealismo. Sin embargo, en el caso de esta obra de García Cabrera, si bien la influencia del psicoanálisis es clara, la forma y estructura de la obra es absolutamente expresionista. Del surrealismo y del absurdo tomará el aliento para algunos pasajes de la obra que comentaré, pero su estructura, forma y construcción de personajes, es expresionista.

■ INFLUENCIA EXPRESIONISTA

El concepto del arquetipo proviene de la antigüedad y significa el fondo común a todo ser humano, lo que Jung llamó el alma o inconsciente colectivo. El personaje arquetípico se construye de la síntesis que se revela en pocas características, las más importantes que dotan al personaje de las cualidades comunes representativas de su rol. En *Proyecciones* se crean a partir de binomios tales como: hijo/pintor; pueblo/líder; esposa/esposo; bibliotecario/lector o cliente/tarbernero, no hay ningún nombre propio en toda la obra. Además, la influencia expresionista construye la estructura dramática en ocho cuadros sueltos, prescindiendo de la estructura rígida de actos y escenas. El lenguaje es escueto, telegráfico, predominan las frases cortas y monosílabos, expresión dialéctica del universo de los personajes. La ruptura de las tres unidades de acción, lugar y tiempo es significativa: cada cuadro goza de independencia, si bien habrá una conexión simbólica entre ellos con la temática común de la proyección. En este sentido, la ruptura de la unidad de tiempo provoca una situación significativa cuando en el sexto cuadro, el Lector decide atrasar el reloj con el fin de recuperar su tiempo perdido en la conversación con el bibliotecario.

En cuanto al carácter poético de esta obra, Ortega y Gasset dirá que la poesía es «eludir el nombre cotidiano de cada cosa», y Pedro García

Cabrera, poeta de vocación, utiliza en *Proyecciones*, recursos estilísticos que dotan de gran expresividad al lenguaje. Figuras retóricas como la sinestesia, la ironía y las metáforas. Incluso, el estilo de la greguería (metáfora + humor) de Ramón Gómez de la Serna. Ejemplos: *Pero mientras se apaga mi concepción activa y se enciende la pasiva, yo sería una columna salomónica.* (Cuadro uno.) *La biblioteca ordena mi casa. (...) Que me devuelva los minutos que fumamos juntos.* (Sexto cuadro.) *Han degollado un cisne musical. (...) El jazz es un degüello de sonidos.* (Octavo cuadro.)

■ ¿QUÉ PROYECTAN LOS PERSONAJES?

En el cuadro uno el Pintor proyecta otra identidad, al pensar y actuar si se quedase sin manos, su centro motor de expresión artística. El personaje se pregunta acerca del sentido de su ocupación y de su percepción del tiempo en relación al otro personaje, el Hijo del dueño de la casa que le paga por pintar. ¿Cómo sería la vida en este supuesto? Un planteamiento humanista con tintes existencialistas, sitúa el tema de *Proyecciones*. En el cuadro segundo, el autor abre a la calle, a la preocupación político-social el debate acerca de la identidad individual y colectiva. El personaje Uno es la masa, la identidad colectiva, y el Líder, no se comporta como lo haría un dirigente habitual de masas, sino que expresa sus dudas acerca de las supuestas ideas que debería defender. Aquí observamos la influencia decisiva de las ideas de Ortega y Gasset y el concepto de hombre-masa. Asistimos al siguiente diálogo: Líder: «Ya sé que no sirvo para masa ni guía. Mi individualismo no sabe engañar.» Uno: «Paletada de cal y otra de arena.» Líder: «Ya puede usted marcharse.» Uno: «No, ahora no me voy.» Líder: «Sí, baje para modelarse en la multitud.» Uno: «¿Modelarme?» Líder: «Sí, aquí es amorfo.» Uno: «¿Amorfo?» Líder: «Usted tendrá forma de hombre-masa.» Uno: ¿hombre-masa?» Líder: «Fusionado, innominado.» En el cuadro tres se plantean tres proyecciones, base de la institución familiar: el padre se proyecta en la esposa primero y después en la hija y el hijo, a modo de variaciones. La evasión con la esposa, ante su angustia vital, es la escritura. Con la hija, se proyecta como un ideal y asistimos al complejo de Edipo de la niña. Sin embargo, en la tercera proyección del padre al hijo, el padre proyecta lo contrario, el padre represor, al que todo hijo quiere «matar» según Freud. En el sexto cuadro, el bibliotecario proyecta en el lector una idea de sí mismo bella y dedicada a su trabajo. El conflicto surge cuando el lector le hace ver que todo eso no es como parece y que vive en un tiempo retrasado. Lec-

tor: «Está la biblioteca con medio siglo de retraso». Estas proyecciones se articulan dramáticamente como un secreto no desvelado, un pensamiento íntimo que cuesta sacar a la luz. Creo además, que la expresión del inconsciente a través de estas proyecciones, nacen de las preocupaciones más íntimas y los conflictos político-sociales del propio García Cabrera. A estos personajes arquetípicos, protagonistas de este período histórico en nuestro país, les cuesta ser expresión profunda, les es difícil compartir sus vivencias y conflictos.

■ CRÍTICA AL TEATRO DE SU ÉPOCA

En el séptimo cuadro asistimos al diálogo entre el tabernero y el cliente. Este declara: «No, aburrido no. Sólo me aburro cuando voy a los espectáculos». Probablemente asistamos a una crítica del propio autor sobre el «aburrido» teatro imperante de la época. Autores como los hermanos Álvarez Quintero, Muñoz Seca, Carlos Arniches, Marquina o Benavente, formaban los repertorios de las compañías que pasaron por Tenerife entre 1930 y 1936. Salvador F. Martín y Montenegro en su artículo «Acercamiento al teatro en Tenerife durante la 2.^a República», señala que «los repertorios de las compañías que pasaban por Tenerife, tendían como es lógico a contentar al público con autores y piezas de éxito contrastado». ¹ Estos comentarios son generales en su círculo de amigos, intelectuales y poetas. *La Gaceta de Arte* y otras publicaciones canarias y nacionales de los años 30, señalarán los nombres de la vanguardia en todas las artes: desde Dalí y Óscar Domínguez en la pintura, a Ortega y Gasset, Valle y Freud en la literatura y la investigación, autores de gran influencia para García Cabrera.

Para terminar, ubicar el sentido de esta obra dramática de García Cabrera en relación a su única, también novela, *Las fuentes no descansan*, en la que dice: «Muchas veces me he preguntado sobre las distintas proyecciones de una persona en otras, dentro de las cuales ha llenado un lugar, ignorándolo. Puede ser una proyección de odio o de complacencia, pero lo cierto es que numerosos «alguien» nos llevan consigo y, en cierta manera, participamos, como una sombra desprendida, de la intimidad de esos «alguien».

Nieves Mateo

¹ Salvador F. Martín Montenegro, «Aproximación al teatro en Tenerife durante la 2.^a República», *Actas del Congreso Internacional ¿De qué se venga don Mendo? Teatro e intelectualidad en el último tercio del siglo XX*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, pp. 135-175.



As comédias de Antônio José da Silva, o Judeu.
Introdução, seleção e notas de Paulo Roberto Pereira.
São Paulo: Martins Fontes, 2007.



El profesor Paulo Roberto Pereira, de la universidad Federal Fluminense, de Rio de Janeiro, recuperó recientemente en una extraordinaria edición crítica la obra esencial de una de las figuras peor tratadas de la literatura luso-brasileira, Antonio José, *o Judeu* (Rio de Janeiro, 1705; Lisboa, 1739). Su edición rescata las cuatro comedias más representadas de su obra, compuesta por un total de ocho y conocidas como «Óperas do Judeu»: *A vida do grande d. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, *a Esopaida ou Vida de Esopo*, *Anfitrião ou Júpiter e Almena*, e *as Guerras do alcrim e manjerona*.

El autor, en su introducción, trata de esclarecer diversos aspectos en los que se vio envuelta la desafortunada vida del comediógrafo, así como intenta zanjar algunos de los equívocos y polémicas suscitados por su obra. Respecto de lo primero, reconstruye las vicisitudes por las que pasó una poderosa familia de origen judío, convertida al cristianismo, en el convulso mundo luso-brasileiro del siglo XVIII. De hecho, la condición de cristianos nuevos no evitó a Antonio José ni a su familia encontrarse permanentemente bajo la mira del Tribunal del Santo Oficio, que procesó a Antonio José en dos ocasiones. La primera, el 8 de agosto de 1726, cuando era bachiller y contaba con 21 años. En ese primer proceso inquisitorial denunció a 15 personas, entre las que se encontraban sus dos hermanos, Andrés Mendes da Silva y Baltazar Rodrigues Coutinho, presos con él; y a su colega de estudios en Coimbra, el bahiano Luís Terra

Soares de Barbuda, que, según Paulo Roberto «deflagró toda esa persecución inicial al deshacer la boda con Brites Eugenia y, en venganza, denunciar a los parientes de esa prima de Antonio José» (p. 23). La segunda prisión de Antonio José se produjo en 1737, «sin que hubiera en La Inquisición denuncia registrada y sin mandado escrito de captura, lo que era excepcional; y por orden no de La Inquisición de Lisboa, como sería normal, sino del Consejo General, que era la instancia suprema de las tres inquisiciones del reino» (p. 25). Lo que hace sospechar que la suerte del reo estuviera decidida de antemano por razones que nunca saldrían a la luz completamente, ya que, en el proceso se constató que, al menos externamente, Antonio José cumplía con todos los ritos católicos. De ello dieron testimonio a favor suyo varios religiosos. Uno de los cuales, Diogo Pantoja, Maestre de la Orden de San Agustín, declaró que lo conocía hacía cuatro años y «que se comunicaban por causa de las composiciones que él hacía en el Barrio Alto», de Lisboa. Circunstancia que aprovecha Paulo Roberto Pereira para proponer la hipótesis de que «A pesar del éxito de sus «óperas», el judío pasó prácticamente desapercibido como comediógrafo en su tiempo, habiendo muerto en el auto de fe de 1739 exclusivamente por reincidencia en el judaísmo, sin que la Inquisición supiera de su actividad teatral. Esa es, a nuestro juicio, la explicación para no encontrar impedimento en la edición de sus ocho piezas que salieron con las licencias necesarias de las tres censuras existentes en Portugal: la del Santo Oficio, la del Ordinario de la Diócesis, y la del Desembargo del Pazo». (p. 56)

El autor de la presente edición, al estudiar el teatro de Antonio José, señala como uno de sus rasgos más destacados el hecho de estar concebido inicialmente para muñecos y marionetas, lo que explica que pudiera sortear más fácilmente la censura. Su obra, publicada anónimamente en 1744, cinco años después de su asesinato, con el título de *Teatro Cómico Português*, se le fue atribuida con posterioridad gracias al desciframiento de un acrónimo en el que podía leerse el nombre y apellido del autor. Esta circunstancia permite captar el denso ambiente, ciertamente peligroso, en que transcurre la actividad imaginativa de la época, donde las estrategias de ocultamiento, como la de sustituir actores de carne y hueso por marionetas y trampantojos, se vuelven inevitables. Una técnica mediante la cual, eludiendo el lado antropomórfico inherente a la teatralidad, y desfigurando la ilusión mimética, hacía posible, en un clima de fariseísmo, intransigencia y odio racista, la expresión jocosa y desenfadada-

da de su teatro, como un salutar punto de fuga. A pesar de todo, como constata el estudio de Paulo Roberto, en su teatro, a través de la figura del gracioso, tan familiar en la escena y literatura del Siglo de Oro, António José articula una inversión del mundo para, sirviéndose de él como de un hilo conductor «representar la conciencia social y poner en ridículo a los poderosos de su tiempo» (p. 43)

Otro aspecto debatido que aclara esta magnífica edición concierne al elemento musical del teatro de António José. Porque este teatro para muñecos fue un teatro musicado, lo que le valió el apelativo de operetas. El primer teatro cantado en lengua portuguesa que rompía con una tradición de dos siglos de teatro versificado, puede decirse que se alineaba con el espíritu cultural europeo, donde comienza a desarrollarse, como contrapartida a la ópera clásica italiana que interesaba a la familia real y a la aristocracia, una corriente de ópera cómica popular que, como afirma Paulo Roberto Pereira, «germina en Europa como consecuencia de recuperar las raíces nacionales» (p.49), dando lugar al nacimiento de los respectivos géneros de teatro musicado y cantado: la *zarzuela* española, de Calderón de la Barca, que inaugura este género con *El jardín de Falerina* y música de Juan Risco; la *ballad opera* en Inglaterra, impulsado por Henry Purcell musicando comedias de John Dryden y John Gay; el *Singspiel*, opereta melodramática germánica; el *vaudeville*, ópera cómica francesa satírica y maliciosa deudora de las comedias de Jean-Philippe Rameau; y la *opera buffa* italiana que sería renovada con el teatro de Carlo Goldoni.

La escasez de información respecto a la autoría de las partituras de sus obras condujo en la historiografía luso-brasileña a especulaciones no del todo bien fundadas, en las cuales se atribuyó a António José también la autoría de las composiciones musicales. Circunstancia que terminó por aclararse cuando, tras diversas investigaciones, el musicógrafo portugués Filipe de Sousa encontró en la ciudad histórica de Pirenópolis, estado de Goiás, manuscritos musicales de António Texeira (uno de los grandes compositores del barroco portugués y coetáneo de António José) para las siguientes óperas del Judío: *Labirinto de Creta*, *Anfitrião* y *Encantos de Medeia*. Lo que permitió suponer que era él, en lugar del propio António José, el compositor de las partituras, aspecto éste que se confirmaría en posteriores investigaciones.

Como consecuencia de vivir una época siniestra, la que se dio entre la monarquía absolutista y despótica de Rey D. João V de Portugal, que

coincidió con uno de los períodos más sanguinarios del Santo Tribunal de la Inquisición, resulta cuando menos difícil tomar contacto con este dramaturgo del siglo XVIII, el mejor autor del teatro portugués después de Gil Vicente, y unánimemente el comediógrafo de su siglo en su lengua, abstrayéndose de la suerte que corrió su persona: desde el traslado obligatorio desde Rio de Janeiro a Lisboa, a la edad de siete años, como consecuencia de un proceso inquisitorial contra sus padres, a quienes se les embargó todos sus bienes, hasta su ejecución pública en el Auto de fe de 1739, a la edad de 34 años, acusado de prácticas judaizantes. La historia de la arbitrariedad y de la barbarie institucional, cuando termine de reconstruirse, si es que esto ocurre en algún momento por el bien y la salud de la memoria colectiva, se topará en este caso con uno de sus capítulos más abyectos e ignominiosos. Esta nueva y bienvenida edición no puede hacer justicia en el sentido estricto, dado que eso sólo compete a los tribunales, a la desafortunada vida y vil asesinato de un comediógrafo en tiempos de intransigencia racial y radicalismo sectario; pero sí, al menos, revisando la obra de un autor marginado, y reconstruyendo las difíciles condiciones en que esta se produjo, contribuye a relanzarla, situándola en el lugar que merecen.

Miguel Ángel Zamorano



Revista de revistas.
Latin American Theatre Review, 41 / 1 (Fall 2007)



En las reseñas de libros de este número de *Latin American Theatre Review* se cita el dirigido por Osvaldo Pelletieri titulado *Dos escenarios: Intercambio teatral entre España y Argentina*. En él se estudian distintos momentos de lo que fue una intensa relación entre ambos mundos, incidiendo en la importancia de figuras como María Guerrero y los exiliados de la Guerra Civil, Casona, Alberti, Margarita Xirgu... Pero acaba el reseñador con la melancólica conclusión del editor del libro: «Osvaldo Pelletieri destaca el diálogo desigual entre el teatro español y el argentino, dado el poco conocimiento de éste último en la Península» (p. 202).

Y es cierto. A pesar de los festivales de teatro hispanoamericano, a pesar de que algunas figuras como Daulte sean habituales en la escena española de los últimos años, el teatro hispanoamericano sigue siendo un ilustre desconocido para la mayor parte del público e incluso de las gentes de teatro o los estudiosos del teatro español. Por eso resulta reconfortante que la universidad de Nebraska mantenga una publicación dedicada al teatro latinoamericano desde hace más de veinte años. Y más reconfortante todavía descubrir en el número 41 / 1, el correspondiente al segundo semestre de 2007, la entrevista a «una de las dramaturgas predilectas del público mexicano», que estrena «tres y cuatro montajes por año —con localidades agotadas—». A esta dramaturga de éxito le preguntan: «¿Qué experiencia reconoces como nuclear para tu escritura?», y ella responde: «La formación que tuve en España» (p. 128).

Ella es Ximena Escalante, y es todo un ejemplo de esos lazos que han existido y pueden seguir existiendo entre América y España. Nieta de

Álvaro Custodio, uno de los actores de *La Barraca*, que en su exilio mexicano fundó la compañía *Teatro Clásico de México*, para acabar sus días dirigiendo la compañía del Coliseo Carlos III de El Escorial, Ximena llegó a España para estudiar en la RESAD y volvió a México en donde «su madurez creativa aunada a un conocimiento profundo de la literatura dramática y la teatralidad le permitieron de inmediato destacar como autora, crítica y formadora de dramaturgos y cineastas» (p 127).

Algunos recordamos en la RESAD a Ximena Escalante como la magnífica escritora que era ya cuando estudiaba Dramaturgia y estrenaba en la Sala García Lorca *La siesta de Pirandello*, y en la Valle Inclán una deliciosa versión de *Fedra* que quizás fuera el origen de su exitosísima *Fedra y otras griegas*, obra traducida al inglés, italiano, alemán y francés y representada en México y otros países.

Pero *Latin American Theatre Review* no sólo nos depara estos momentos para el recuerdo, sino que ofrece todo un muestrario de artículos teóricos, de crítica y de información teatral que nos sirven para mostrar a este lado del Atlántico que el teatro hispanoamericano existe y está muy vivo.

Una parte importante de la revista está dedicada a reseñar festivales y encuentros, así como a dar cuenta de los estrenos en algunos de los centros más importantes de producción teatral y a hacer crítica de algunos espectáculos concretos. Nos encontramos así con artículos como «Mexico City's Spring 2007 Theatre Season» o «El teatro en Buenos Aires en el invierno austral del 2007¹», capital que repite en «Teatro en Buenos Aires, julio-agosto 2007», en donde se hace un repaso a la cartelera de ambas ciudades. «La II Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo: Hacia una integración teatral latinoamericana», de Mario A. Rojas, hace una amplia reseña de este evento, celebrado en Sao Paulo del 30 de abril al 6 de mayo de 2007 con la participación de grupos mayoritariamente brasileños, pero también de otros países de América. En cuanto a «A Festival Shines through the Fog: The Hemispheric Institute's 6th Encuentro, «Corpolíticas / Body Politics in the Americas», firmado por Paul E. Politte, da cuenta de este festival, centrado en el cuerpo y la estética de la *performance* que se celebró en Buenos Aires entre el 8 y el 17 de junio de 2007.

Cinco son los espectáculos que reciben una crítica individualizada en este número de *Latin American Theatre Review*, *Automáticos*, de Javier

¹ El avisado lector ya habrá adivinado que se trata de la misma temporada, pues no en vano María Silvina Persino indica que se trata del «invierno austral», correspondiente a la temporada de primavera-verano de la Ciudad de México.

Daulte, estrenada en agosto de 2007 en Buenos Aires, *Puerta abierta al mar*, de Bibiana Marcela Iriart, estrenada el 13 de abril en Caracas, *Los Illegals, performance* de Michael John Garcés representada por Cornerstone Theatre en Pasadena en mayo-junio, *A alma imoral*, espectáculo unipersonal de la actriz Clarece Niskier estrenada en el festival de Curitiba 2007, y *El manjar*, de Susana Torres Molina, estrenada en Buenos Aires en octubre de 2006. Todo un muestrario de países y tendencias que permiten una visión panorámica del teatro latinoamericano.

Sin embargo, la parte del león de *Latin American Theatre Review* corresponde a los artículos de investigación teatral, de los que en este número tenemos «El cocoliche se devora a sí mismo: Una lectura genealógica del grotesco criollo en *Stéfano* y *La Nona*», de Gonzalo Aguiar; «La universalidad de *El gesticulador* de Rodolfo Usigli: Una lectura brechtiana», de Alfredo Jesús-Sosa Velasco; «Memoria y final de juego en *Una noche cualquiera* de Susana Torres Molina», de Reina Ruiz; «Entre el diletantismo y la profesionalización: Hibridez y transculturación en *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrère», de Alejandra K. Carballo; «Tiranocidios de papel: Teatro y oposición al trujillato», de Emilio J. Gallardo Saborido; «*Cura y locura* de Juan Tovar: Entre Aristóteles, Artaud y Luisa Josefina Hernández», de Felipe Reyes Palacios; y «*A mulher que comeu o mundo*: Dramaturgia do ator e multiplicidade da cena», de Gilberto Icle.

En estos artículos, que analizan desde autores clásicos de la dramaturgia hispanoamericana (Discépolo, Laferrère...) hasta los escritores actuales (Torres Molina...), y que responden a distintos enfoques, puede apreciarse, no obstante, un hecho curioso y estimulante: cómo en América no ha quedado obsoleto, sino que sigue vigente y con fuerza el análisis del teatro desde una perspectiva social y —me atrevería a decir— comprometida.

Un poco al margen queda el artículo de Osvaldo Pellettieri en donde analiza los veinte años del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA). Y la ya citada: «Inventar personajes y alejarse de la trama: Entrevista a Ximena Escalante», firmada por Rocío Galicia. La revista se completa con las habituales secciones de reseña de libros y bibliografía especializada, además de una nutrida sección «In memoriam». Llama la atención, en cambio, el que no se publique una obra dramática, como viene siendo costumbre en las revistas teatrales.

Latin American Theatre Review, escrita mayoritariamente en castellano, con artículos en inglés y portugués, resulta con todo ello una buena, una

magnífica guía para adentrarse en ese territorio que a los peninsulares nos resulta todavía hoy extraño. Indicación primera de esta guía: para ir a Buenos Aires, a México o a Caracas pase usted antes por Nebraska.

Fernando Doménech Rico

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO



IGNACIO AMESTOY EGIGUREN (Bilbao, 1947). Dramaturgo de la Generación del 82 o de la Transición, ha estrenado una veintena de obras, gran parte de ellas relacionadas con el País Vasco. Es Premio Nacional de Literatura Dramática (2002), por *Cierra bien la puerta*. Ha recibido en dos ocasiones el «Lope de Vega» (1981 y 2001), por *Etxerra* y *Chocolate para desayunar*. Periodista, cronista de Madrid en «El Mundo», en 1999 ganó el «Mesonero Romanos» por su artículo «La Noche de Max Estrella». Profesor de Literatura Dramática, ha sido director de la RESAD (2005-2008). Gestor cultural, fue director adjunto del Teatro Español y director de «Los Veranos de la Villa», el Centro Cultural de la Villa y el «Festival de Otoño». Es Secretario General del Círculo de Bellas Artes de Madrid.



RICARDO DOMÉNECH es doctor en Filología por la Universidad Autónoma de Madrid y catedrático jubilado de la RESAD, de la que ha sido director en dos ocasiones. Como estudioso y crítico del teatro cuenta con numerosas publicaciones (libros, ediciones críticas, ponencias, artículos, reseñas...) centradas especialmente en Valle-Inclán, Buero Vallejo, los dramaturgos del exilio y, claro está, García Lorca. Como narrador, ha publicado cinco libros de cuentos y novelas cortas entre 1968 y 1989.



HELENA S. KRIÚKOVA. Nacida en Moscú, es profesora de diseño de escenografía en la RESAD. Licenciada en Escenografía y figurinismo de teatro, cine y televisión por la Universidad de Bellas Artes de Bucarest, master en Escenografía y figurinismo de teatro por la misma, ha estrenado, fuera y dentro de España, treinta y cinco montajes.



CÉSAR DE VICENTE HERNANDO. Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Madrid. Es coordinador del Centro de Documentación Crítica y de la Sala Youkali de Madrid. Redactor asociado de la revista *Ade-Teatro* y Redactor-Jefe de la revista *El Nudo de la Red*. Ha realizado las ediciones de *El teatro político* de Erwin Piscator, *Teatro de Intervención* de Konkret, *Comedia del papel importante/Don Carlos* de Manuela González-Haba, y compilado un volumen de estudios sobre el autor de *Marat-Sade* con el título *Peter Weiss, una estética de la resistencia*.



COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

DIANA LUQUE. Licenciada en Filología Inglesa por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Actualmente compagina sus estudios de Dramaturgia en la RESAD con un Doctorado en Literatura Inglesa en la UAM. Ha trabajado en diversos proyectos de investigación dedicados al estudio y la edición de narrativa gótica inglesa y ha colaborado en seminarios sobre literatura inglesa y norteamericana.



ABSTRACTS



Historia del traje escénico: Grecia

HELENA S. KRIÚKOVA

Mientras que el número de estudios dedicados a la historia del traje escénico es exiguu en todo el mundo, en España, exceptuando siempre el caso de los Siglos de Oro, estos simplemente no existen. Y sin embargo, el traje escénico no solamente configura el espacio escenográfico, sino que, construyendo siempre un personaje, revela la imagen mental que el hombre tiene acerca de sí mismo. Más allá de una lista de hechos y datos, el texto intenta descubrir la lógica subyacente en la invención del traje escénico.

History of Stage Costume; Greece

HELENA S. KRIÚKOVA

While the number of studies focused on the history of stage costume is small over the world, in Spain they simply do not exist—except for those devoted to the Golden Ages. In spite of this, costumes not only compose the stage design, but they also reveal the mental image that man has about himself, always through the creation of a character. Far from reproducing a mere list of facts and data, this article attempts to reveal the underlying significance of the design of stage costumes.



Noticia del director de escena Víctor Jara

CÉSAR DE VICENTE HERNANDO

Más conocido en Europa por su obra musical, Víctor Jara fue, sin embargo, un importante director de escena en Chile cuyos trabajos tuvieron una notable repercusión en otros países de América Latina. En este artículo se analizan los montajes teatrales que realizó entre 1961 y 1970, indagando en los aspectos más representativos, y el lugar que ocuparon en el proceso de transformación de la escena chilena que se inició a comienzos de los años cuarenta.

News about Stage Director Víctor Jara

CÉSAR DE VICENTE HERNANDO

Although Víctor Jara is better known in Europe for his musical productions, he was also an important stage director in Chile. His works had a notable impact in various Latin-American countries. This article analyses his dramatic production between 1961 and 1970. It examines its most significant aspects and its relevance in the transforming process of Chilean theatre in the early nineteen forties.



ABSTRACTS

Remembrando la historia del teatro: The America Play de Suzan-Lori Parks

DIANA I. LUQUE

Suzan-Lori Parks es la primera escritora afroamericana que gana el Premio Pulitzer de Teatro. Sus obras se proponen revisar la historia y crear una memoria del pasado y la cultura negra que pueda ocupar el vacío producido por la carencia de registros sobre la historia africana y afroamericana. Sus obras se caracterizan por su forma transgresiva, la riqueza de su imagería, un lenguaje de una gran viveza, su carácter grotesco y potencial político. El teatro de Parks combina técnicas postmodernas con elementos y estructuras de las tradiciones literaria y musical africana y afroamericana.

Remembering History in the Theatre: The America Play by Suzan-Lori Parks

Diana I. Luque

Suzan-Lori Parks is the first Afro-American woman playwright to win a Pulitzer Prize for Drama. Her plays attempt to revise history to create a memory of the black past and culture. This memory is aimed at filling the hole produced by lack of registers about African-American history. A transgressive form, a complex imagery, a vivid language, grotesque qualities, and political potential, are some of the features that characterize her plays. Parks's theatre combines postmodern techniques with elements and structures from the African and Afro-American literary and musical traditions.

Traducción al inglés de Diana I. Luque

ACOTACIONES aceptará para su publicación artículos de investigación teatral en cualquiera de sus aspectos y orientaciones, siempre y cuando sean trabajos originales e inéditos. Los textos deben remitirse a esta redacción siguiendo las siguientes normas:

1. La extensión del artículo debe ser de alrededor de los 15 folios a doble espacio (30 líneas).
2. El texto se entregará en papel y en soporte informático compatible: Word y Wordperfect.
3. Las notas han de ir a pie de página en letra menuda.
4. Los libros se citarán del modo siguiente: autor (nombre y apellidos), título en cursiva, ciudad, editorial, año, página que se cita.
5. Los títulos de artículos se colocarán entrecorillados, seguidos, en cursiva, del volumen, libro o revista en que se encuentren, número, fecha de publicación y página.
6. La primera vez que se cite una obra dramática en el cuerpo del texto deberá incluir entre paréntesis o bien el año de estreno o el año de publicación o el año de escritura. Estas tres posibilidades se diferenciarán con las siguientes abreviaturas: estr. (estreno), ed. (edición) y escrit. (escritura). En el caso de traducciones se citará el título original en el mismo paréntesis y antes de la fecha.
7. Los autores deberán adjuntar un resumen de su trabajo de aproximadamente 150 palabras, así como una breve nota biográfica.
8. Los artículos serán evaluados por dos informantes y su aceptación por la redacción se comunicará a los autores en un plazo de dos meses a partir de su recepción. Las pruebas de imprenta deberán devolverse en el plazo que se indique. ACOTACIONES lamenta no poder devolver los manuscritos desestimados ni mantener correspondencia con sus autores.



Acotaciones, Avenida de Nazaret, 2, 28009 Madrid
Tel. 91 504 21 51, Ext. 117. Fax 91 574 11 38
E-mail: publicaciones@resad.com
Web: www.resad.es

ACOTACIONES

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a **ACOTACIONES** por:

Un año (2 números) a partir del N.º ... Precio 12,00 euros.

Dos años (4 números) a partir del N.º ... Precio 23,00 euros.

Deseo recibir los siguientes números atrasados a 7,21 euros el ejemplar.

N.º <input type="checkbox"/> 1	N.º <input type="checkbox"/> 2	N.º <input type="checkbox"/> 3	N.º <input type="checkbox"/> 4	N.º <input type="checkbox"/> 5	N.º <input type="checkbox"/> 6	N.º <input type="checkbox"/> 7
N.º <input type="checkbox"/> 8	N.º <input type="checkbox"/> 9	N.º <input type="checkbox"/> 10	N.º <input type="checkbox"/> 11	N.º <input type="checkbox"/> 12	N.º <input type="checkbox"/> 13	N.º <input type="checkbox"/> 14
N.º <input type="checkbox"/> 15	N.º <input type="checkbox"/> 16	N.º <input type="checkbox"/> 17	N.º <input type="checkbox"/> 18	N.º <input type="checkbox"/> 19	N.º <input type="checkbox"/> 20	N.º <input type="checkbox"/> 21

DATOS

Nombre y Apellidos.....
Domicilio.....
Código Postal.....
Población..... Teléfono

FORMAS DE PAGO

Talón nominativo a favor de: Editorial Fundamentos

Transferencia a la cuenta corriente: 2838 / 1962 / 49 / 6800005002

Contra reembolso del primer número.

PEDIDOS A:

Editorial Fundamentos, Caracas, 15-3.º ctro. dcha. 28010 Madrid España
e-mail: fundamentos@editorialfundamentos.es. <http://www.editorialfundamentos.es>