

poesía a partes iguales, de modo inseparable. No son la estructura dramática, ni las historias, ni los temas llevados a escena. Sus argumentos, por ejemplo, están a veces mal articulados y hasta resultan inverosímiles. Pero eso importa poco. Lo que nos atrae y conquista es el modo de decir y expresarse de los personajes —que es a la vez un pensar, un hacer y un sentir—, que va más allá de la sintaxis y el vocabulario (casi inabarcable) o la prodigiosa combinación de imágenes y conceptos. Lo que nos importa es qué dicen y cómo lo dicen unos personajes irrepetibles, originales y genéricos a un tiempo. Lo que nos inquieta e implica es saber cómo son y por qué actúan como actúan, la complejidad y profundidad humana que encierran, qué identidad los sostiene y define ante el mundo y sobre la escena, cómo justifican sus terribles acciones y sus desbordadas pasiones. Son palabras, gestos y actos que sobrepasan la razón, que producen emociones contradictorias y una profunda conmoción en la imaginación y la mente del espectador. Placer teatral puro, interior, una pausa reconfortante en medio del discurso de la banalidad y el conformismo general.

El teatro es breve, efímero como las horas y los días. Sin embargo, el arte que encierra provoca cambios sutiles en nuestra piel y nuestro cerebro. El buen teatro nunca nos deja como estábamos, siempre nos transforma y hace más tolerantes, más despiertos e inconformistas. Imposible olvidar el *Ricardo III* del recién iniciado Centro Dramático de Aragón. Con él se abrió el Festival. Lo llamativo de esta obra es la relación íntima que este personaje diabólico establece con el público. José Luis Esteban, protagonista, realizó un trabajo admirable, concentrado e intenso. Al huir de una caracterización externa exagerada (la deformidad física), la interpretación se centró en la esencia del personaje, su maldad «intrínseca». ¿Por qué mata, por qué asesina? ¿Quién es Ricardo III? ¿En qué basa su poder? Si su maldad es manifiesta y consciente ¿por qué los demás la consienten? ¿Es todo un sueño? ¿Fruto de un delirio? Ricardo III actúa como un Mefistófeles. Es el mal en estado puro. No hay explicación psicológica ni social última. Shakespeare, ya lo dijimos, sobrepasa a Freud. Shakespeare está antes y después de Freud. Las explicaciones de Freud son intermedias, no nos aclaran ni el antes ni el después. El antes y el después son un misterio. Darwin trató de explicar el antes de la especie. Marx, el después. Pero Shakespeare está más allá de Darwin, de Marx y de Freud. Por eso no podemos entenderlo a partir de ellos. Shakespeare no aclara los orígenes de sus personajes, entre otras razones, porque en su tiempo no existía el concepto de evolución, ni el de clase, ni el de inconsciente. Sí existían el mal, el poder, la venganza, la lujuria, el amor, la predestinación, el destino, el instinto, la crueldad, la familia, la monarquía, la magia. Con ellas Shakespeare

construye historias y personajes, llevando esas categorías al extremo: las expande poética y dramáticamente. Desarticula y desbloquea así todo nuestro sistema racional, semántico y moral. No explica, no da razones, ni de la pasión, ni del bien, ni del mal. La poesía es el medio y el fin. Porque no se puede ir más allá. Lo único que queda es el poder de la palabra, su capacidad para abismarnos en la profundidad de la existencia y la condición humana por un instante y volvernos enseguida a la realidad para que esa luz y esa negrura no nos dejen ciegos para siempre. La poesía nos lleva al abismo y nos saca de él.

Igualmente nos entusiasmó el trabajo de Manel Barceló en *Shylock*, donde llega a interpretar a treinta personajes distintos. Pasa así por la escena una breve historia, no sólo del teatro, sino de la marginación judía, presentada como ejemplo de toda xenofobia y persecución. Túbal, personaje secundario de *El mercader de Venecia*, nos explica su vida como personaje de ficción (metateatro, espejo): un actor hace de un personaje que a su vez habla de su existencia teatral como personaje.

En *Romeo x Julieta*, del Centro Andaluz de Teatro, se colocó a los espectadores en dos gradas, el escenario en medio, escenificando así el enfrentamiento entre familias (bandos, grupos, naciones). Ambientado estéticamente en Andalucía, una Andalucía estilizada, hecha de baile, cante, pasión y embrujo flamenco, se nos presenta el abismo entre dos mundos-familias para defender la mezcla, la fusión de etnias y credos, contra el peso de la herencia y la tradición, contra fundamentalismo y exclusiones. El texto, actualizado por Antonio Onetti, busca la coherencia estética entre montaje y acción. La pureza de la música y el baile se mezcla con la tensión dramática, acentuándola y distanciándola.

En *4+Shakespeare=Hamlet-máquina*, un dúo excelente, Marc Rodríguez en el personaje de Hamlet y Sol Picó en el de Ofelia, presentaron el difícil texto de Heiner Müller creando cinco cuadros de intensa emoción. Un momento especial es aquel en que Ofelia libera a Hamlet de sus ataduras (una envoltura de plástico transparente que inmoviliza sus brazos y su torso desnudo), al mismo tiempo que se envuelve ella con el mismo plástico, iniciando luego ambos un tango imposible, un encuentro desesperado. La metáfora escénica y visual adquiere una fuerza que contrasta con la sencillez del recurso. Todo el montaje construye una situación sin salida. Hamlet reniega de su papel; Ofelia se rebela contra su destino. Son dos solitarios arrojados a un mundo injusto y cruel, condenados a la desesperación y la angustia. La prosa poética de Heiner Müller se llena de acentos desgarrados. Ofelia, por contraste, es el cuerpo del deseo luchando contra sus límites, como si no pudiera dar cauce a toda su energía. Cuerpo contra voz,

gesto contra palabra, dos mundos enfrentados pero obligados a entenderse, a compenetrarse, incluso.

*Sonnets*, de la actriz y cantante Norah Kreif, es algo más que un concierto. Está organizado como un espectáculo, con progresión dramática, ritmo y composición escénica. Norah Kreif tiene una voz indefinible, poderosa y dramática, que llena el escenario de una vitalidad desbordada, pero también tierna y melancólica, capaz de trasladar los mil matices de los veinte sonetos de Shakespeare que canta e interpreta, dramatiza y vive, no sólo con su voz, sino con todo su cuerpo. Nos habla de la intimidad más profunda con entusiasmo y desesperación, acompañada de un rock actual de gran fuerza y belleza.

Hablemos, por último, ya que nos resulta imposible hacerlo de todos los espectáculos, de *La dodicesima notte...*, uno de los textos más enloquecidos de Shakespeare, lleno de enredos, ambigüedades y espesor de niveles dramáticos. Interpretado sólo por mujeres (doce, a su vez), el tema de la indefinición sexual se convierte en algo más que un juego escénico para adentrarse en una interrogación sobre la identidad sexual y el juego de roles y de género en un mundo en el que, desde Freud en adelante, el yo ha perdido, para mayor complicación, toda consistencia ontológica. Cuento de hadas, tragedia familiar, farsa burlesca, drama: todo se une y mezcla con agilidad y humor.

## Algunas conclusiones

Acerca de, por ejemplo:

### 1. Lo clásico y los clásicos.

Las obras clásicas con expansivas y adaptativas: se enriquecen con el tiempo, suman capas interpretativas, a la vez que mantienen un núcleo esencial, universal. El arte moderno pone en crisis los fundamentos del arte clásico y tradicional: los clásicos que sobreviven son los que de verdad nos afectan. Aunque sean tan poco clásicos como Shakespeare. El racionalismo ilustrado condenó y trató de marginar a Shakespeare, y también a Calderón y a Lope. Por raros, por poco clásicos. La grandeza de Shakespeare es no dejarse atrapar por la tradición, por la historia. Es un clásico esencialmente anticlásico.

### 2. El espacio escénico.

El teatro actual ha demostrado que no es necesaria ya la cuarta pared. Pero tampoco el espacio mimético, por muy estilizado o minimalista que

sea. El espacio escénico es un espacio *creado*; no necesita mostrar, sino expresar, sugerir, estimular. Por eso quizá todos los espectáculos de este Festival optaron por el escenario libre, con sencillos apoyos en estructuras metálicas abstractas que permitan el juego escénico (movilidad corporal, elevación, demarcación, soporte, etc.) Ni siquiera es necesario un fondo cerrado o compacto. La bifrontalidad de *Romeo x Julieta* transformó a los espectadores en fondo, por ejemplo, implicándoles en la tragedia. La luz se convierte, entonces, en protagonista espacial. Aligera el tiempo y el espacio. Y la música, y los efectos sonoros, que crean espacio, tiempo y época. Se alcanza así una relación más directa actor-espectador. El actor aparece entonces más vulnerable, pero se potencian su presencia y su transformación.

### 3. El cuerpo.

El actor es cuerpo y voz. El teatro actual reivindica la presencia, el deseo, el placer del cuerpo. *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Ricardo III*, *Falstaff...*, no hay personaje de Shakespeare que no pida una fuerte presencia corporal, orgánica, física. Pero el cuerpo es también problema, se expresa autónomamente, muestra sus pulsiones, su desorganización, su dolor. El cuerpo y su desnudez: provocación, libertad, seducción. Cuerpos por el suelo, cuerpos que sudan, danzan, trepan; que quieren expandirse por el espacio o fundirse con otros cuerpos. Que ese juego corporal no contradiga al personaje, sino que lo potencie: he aquí el mayor reto para el actor de hoy.

### 4. El monólogo.

Es una tendencia del texto teatral de hoy. El monólogo en todas sus variedades (interior, directo, indirecto...) se adapta bien a nuestras inquietudes y preocupaciones; especialmente permite expresar la incertidumbre, la impotencia y desmoronamiento del sujeto ante un mundo injusto y caótico. Permite también una mayor fluidez (identificación, distanciamiento) entre actor y personaje. Pero encierra un peligro: el convertir el virtuosismo interpretativo y el ego del actor en el centro de la escena.

### 5. Metateatro.

El metateatro se produce cuando el actor y el personaje se cuestionan, cuando tratan de justificar o explicar su trabajo y su «papel». El teatro se interroga sobre sí mismo, busca su sentido y justificación, lo que significa que duda de sí, al igual que el hombre actual, que duda y reflexiona sobre su identidad, su lugar en el mundo, su poder, su relación con los demás, con la realidad y el orden social en el que vive. El teatro y el actor son, en este sentido, verdadero espejo de la vida y el hombre de nuestro tiempo. No

obstante, la metáfora metateatral no debiera convertirse tampoco en el centro de la escena, porque corre el peligro de contaminarse en exceso de reivindicaciones victimistas o lamentos genéricos.

#### 6. Actualizar y cómo.

Decimos que con Shakespeare se puede hacer casi todo, pero esto no significa que todo sea legítimo, ni válido, ni valioso. Siempre nos acecha el peligro del disparate, el rebajar el texto shakespeariano a la vulgaridad o el despropósito. Sobran ejemplos. Especialmente rechazable es esa lectura que Harold Bloom llama irónicamente el «Shakespeare francés», que se dedica a encontrar una confirmación a tesis ideológicas y llevarlas arbitrariamente a escena: feminismo, denuncia política, defensa de la homosexualidad, crítica social, etc. Son interpretaciones exteriores. Propone un método: «Para leer a Shakespeare, y hasta cierto punto para asistir a sus representaciones, el procedimiento simplemente sensato es sumergirse en el texto y en sus hablantes, y permitir que la comprensión se expanda desde lo que uno lee, oye o ve hacia cualquier contexto que se presente como pertinente»<sup>9</sup>. Dar el protagonismo a Shakespeare y al texto mismo, que él solo se activa, expande y actualiza.

<sup>9</sup> *Op. cit.* p. 31.