

26 Noches en el Festival de Teatro Clásico de Mérida

Luis Bodelón

«Todo corazón que siente
es un enigma».
Heinrich von Kleist

Veintiséis noches ha visto Mérida el año pasado vestirse las viejas piedras del teatro y del anfiteatro romanos con ocho espectáculos cuya memoria evoca, en el autor de estas líneas, imágenes memorables, cuadros escénicos de singular belleza, gestos, voces, ademanes y momentos mágicos bajo las estrellas y la oscuridad de la noche.

Una grandeza escénica cuya concepción resulta extraña hoy a nuestros pequeños teatros: incluso los más grandes carecen de ese techo estrellado que hace a Mérida, a Sagunto, o más lejos, a Taormina, a Epidauro, tan deslumbrantes. ¿Carece nuestra época de esa grandeza? El teatro de los últimos mil quinientos años, ¿ha perdido esa visión espacial que hacía representar lo humano en horizontes abiertos, con la mirada puesta en los dioses? ¿Fueron las catedrales los nuevos espacios sagrados –cerrados– donde lo humano aprendió a empequeñecerse y mirar hacia adentro a la vez que enaltecía a un único dios? Y si esto es así, ¿cuándo se dio la muerte del teatro griego?

Escribimos y hablamos de la cultura grecorromana y olvidamos a menudo, cayendo en un lugar común, un punto capital: Roma no fue nunca griega, aunque algunos romanos, sí, extraordinarios, lo tuvieran a gala. En la Mérida romana –Emerita Augusta–, la ciudad imperial, no se adoraron, ni en el teatro, ni en el anfiteatro, los viejos dioses griegos¹. La tragedia griega no ocupó nunca el ocio de los hacendados ni de los legionarios licenciados, eméritos, que buscaban en las emociones fuertes –en las luchas de fieras o gladiadores, en las carreras de cuádrigas, o en la chanza del mimo²–

¹ Dice Javier de Torres en *Las mil caras del mimo que no hay constancia documentada de que en el teatro romano de Mérida se hayan representado grandes tragedias o comedias. Sí hay testimonios arqueológicos de pantomimas y atelanas.*

² Frente a cinco mil espectadores en el teatro romano, la capacidad del anfiteatro –lugar destinado a las luchas de fieras y gladiadores– era de 15.000. En el circo máximo, las carreras de cuádrigas podían ser vistas, fácilmente, por 30.000 personas.

la diversión o la distracción propia de una sociedad cada vez más ajena a la *virtus* romana, una sociedad militar que había heredado las formas griegas, pero no su espíritu: ya por la arquitectura o la filosofía, ya por el mismo teatro, en el vaciado practicado por Roma de la cultura griega se daba una impostura esencial: todo valor nace de una experiencia del mundo. Y la excepcional experiencia del mundo que dio nacimiento a la tragedia griega es un lento desarrollo que madura, finalmente, con rapidez, en apenas un siglo: desde las obras de Esquilo hasta las de Aristófanes.

¿Cómo podía Roma hacerse griega sin dejar de ser ella misma? Los valores de Roma, su experiencia del mundo, eran otros, un patrimonio, por otro lado muy propio del mundo antiguo, desde el hoplita ateniense a la falange macedonia, desde el cartaginés al persa, el valor del soldado era universal entonces, pero este «valor» no encontró sino en Roma su forma más acabada: la *virtus* patriarcal y la disciplina guerrera unida a un excepcional sentido de organización dio nacimiento, paralelamente, al *jus* —el derecho romano— y creó, a la vez que un imperio militar, un imperio de juristas y de ingenieros, de comerciantes, de hombres libres y esclavos. Un imperio heredero de todo el mundo mediterráneo que, sin embargo, paradójicamente, por su misma naturaleza, fue incapaz de asimilar su herencia. Ironía suprema del destino y lección de la historia: porque lo que la espada tomaba no era, al fin, la libertad del hombre, sino solamente su obediencia.

De modo que Roma —y con ella Emerita Augusta— construyó grandes teatros y coliseos cuya catarsis poco tenía que ver con la tragedia o la comedia griega: purificar y refinar las emociones. Antes bien, al contrario: la lucha, la exaltación del fuerte, o la carrera ecuestre, la competición, la apuesta, fueron distracciones usuales de una ciudadanía más inclinada, en general, al *pathos bellicum*, cuando no a la chanza, que a la reflexión o a la contemplación de las emociones.

Sobre esta incompreensión de fondo para captar no sólo las formas sino su espíritu, argumentaba el director alemán Peter Stein durante la presentación en Mérida de *Pentesilea*: «El teatro romano no está preparado para la representación de la tragedia griega». Y explicando su afirmación, muy visualmente, tomó de la mesa de conferencias un posavasos de papel de forma circular: «Este círculo representa el teatro griego, sin una skene posterior que lo limita. El teatro griego se abre al cosmos, al mundo, a la naturaleza circundante, como Epidauró... Ahora bien, el teatro romano hace esto —y, doblando por la mitad el círculo, Stein levantó una de sus partes—: así el espectador choca con un muro, una pared delante de la cual sucede todo, a espaldas de la naturaleza. Ésta es la diferencia fundamental entre el

teatro griego y el teatro romano». Acto seguido, Peter Stein desdobló el posavasos circular y lo volvió a colocar sobre la mesa.

Salvada esta ilusión óptica e histórica, uno, no obstante, reitera lo dicho: memorables fueron las 26 noches de esta última edición –la 48– del festival de Mérida. El teatro romano, a pesar de su monumental escena, no cierra el cielo circundante; sobre todo si uno decide sentarse en la parte superior, la *summa cavea*. Desde allí, las clásicas columnas se hacen gráciles y alumbran el entorno con una majestad arcaica, noble, que recusa el pasado de un imperio recordándonos, en cambio, su singular capacidad arquitectónica: equilibrio, proporción, grandeza.

Veinte de las 26 noches transcurrieron aquí, entre las viejas piedras del teatro romano: *Troya*, *siglo XXI*, *El Sueño del Minotauro*, *Medea*, *Edipo XXI*, *Agripina*, abarcaron, distintamente, parte de las posibilidades del lenguaje escénico, desde la danza y el mimo al teatro, incluyendo una ópera china, y llegando a la música instrumental pura con dos conciertos, uno para piano interpretado por Maria João Pires y Caio Pagano, y otro para orquesta, con la dirección de Gueorgi Notev y la Orquesta de la Ópera Nacional de Sofía. Quedan seis noches, que corresponden a *Pentesilea*, representada en el anfiteatro romano.

Ocho espectáculos, pues, que continúan la línea abierta hace dos años por el actual director del festival, Jorge Márquez, de hacer un festival de las artes escénicas –y no sólo de teatro–, porque «tan difícil resulta separar la música y la danza del teatro greco-latinos como artificial y forzado resulta empeñarse hoy en levantar fronteras entre los géneros escénicos –reflexiona Márquez–. El diseño del vestuario de una obra teatral es un arte en sí mismo, la pintura y la escultura han servido históricamente al teatro mediante la escenografía de igual modo que el movimiento armónico del cuerpo o la música han potenciado instantes escénicos que la palabra no podría haber expresado mejor», e ilustrando este concepto con el ejemplo de Robert Wilson, para quien la escultura o la pintura no son artes distintas del teatro, afirma Jorge Márquez, acercándonos a su trabajo como director: «Todo forma parte de un mismo proceso de reflexión, de unas mismas decisiones sobre el espacio y el tiempo. Este concepto integrador de las artes, entendiéndolas como distintas maneras de expresar una inquietud común, y por lo tanto susceptibles de unificarse para potenciar la idea y la belleza, es la base de la estructura que nos gustaría consolidar para el Festival de Mérida».

Estructura con un denominador común: «La única condición, dado el carácter de la muestra, es que las obras que se exponen estén inspiradas en temas grecolatinos; y ello, dentro de las posibilidades de cada creador y

con la libertad de la excepción», explicaba el director del festival durante la primavera del 2001, en el segundo año de su gestión, con criterios que nos ayudan a comprender la perspectiva de fondo y los puntos de vista que han sostenido, asimismo, la última edición del festival, el pasado verano del 2002, teniendo en cuenta que este año, marcado por los sucesos del 11 de septiembre en Manhattan, comienza con una obra articulada de modo explícito en torno al conflicto de culturas, *Troya, siglo XXI*, si bien, implícitamente, todo arte –y más especialmente el teatro– tiene que ver con la naturaleza conflictiva del hombre, base de la tragedia griega y tema con variaciones de todo el teatro occidental.

Veintiséis noches, veintiséis funciones vividas en Mérida sobre la tierra y las piedras que forman los arcos, gradas y peldaños del teatro y anfiteatro romanos. Experiencia singular, entre la poesía y la historia, entre el presente y el arte, que se cumple de nuevo todos los años, como las estaciones, y que este año deja en la memoria imágenes, palabras, música difícilmente olvidables.

Es Ángela Molina con negra túnica, dando cuerpo y voz a Tetis, madre de Aquiles, en *Troya, siglo XXI*, alzando los brazos y gritando al cielo el infortunio que lanza a unos contra otros: «Ésta es la amarga historia del dolor que nunca cesa, la de los hijos malditos de Zeus. Esta es la voz que todos oyen y nadie escucha, la de las madres de cada soldado que mata y cada soldado que muere», recitativo que daba entrada a este montaje de danza-teatro dirigido por Jorge Márquez y en el que brillan los pasos de danza de María Giménez personificando la Paz frente a Aquiles, el guerrero, encarnado por Matteo Levaggi, en lucha con el hijo de Apolo, Tenes, interpretados ambos por Alejandro Granados y Rafael Amargo. Una obra que expresa la violencia y desconcierto del mundo actual a través del enfrentamiento artístico entre la danza contemporánea y el flamenco. Montaje de difícil textura, con música minimalista de Joan Valent, coro flamenco de Montse Cortés y guitarra de Niño Josele. La dirección coreográfica, insegura a veces, acertó en cuadros escénicos de belleza indudable, con brillantes solos, dúos y tríos de danza, con momentos corales del cuerpo de bailarines de Rafael Amargo y, especialmente, del Ballet de Danza Contemporánea de Torino, de singular impacto.

¿Y cómo referirse a *El Sueño del Minotauro* de la granadina Blanca Li dirigiendo a la Komische Oper de Berlín? Efectivamente, un sueño, extraordinario y fecundo, concebido a partir de las imágenes de las pinturas negras y rojas de la cerámica griega, de su estatuaria, de sus metopas y frisos... «Me resulta difícil contar historias en mis ballets –declara Blanca Li–. Prefiero evocar temas. Este ballet es un viaje por diferentes temas,