

En el camino de las palabras

Itziar Pascual

La realidad se presenta ante nosotros —y eso el gran teatro lo sabe muy bien— con signos diversos, con necesidades contrapuestas, que sólo un esquemático pensamiento doctrinario puede explicar y justificar. Hay siempre un margen de incertidumbre y quizá lo importante es que ese margen no llegue a paralizarnos. Es decir, que aun en esa incertidumbre, avancemos. Es cierto que la inmensa mayoría resuelve los problemas con argumentos simplistas, que sirven únicamente para excluirlas. Es, entonces, un consuelo, un recurso para la supervivencia. Pero, obviamente, ésta no es una solución aceptable. No se trata sólo de sobrevivir, sino de sobrevivir en unas determinadas condiciones y pienso que la voluntad de todos los creadores importantes ha sido siempre la de avanzar sin autodestruirse, incorporar la incertidumbre para eludir el esquematismo o cualquier opción doctrinal. Quizá en última instancia, esté queriendo decir algo muy sencillo: que no es posible transformar la sociedad si las personas no ocupan al menos una parte de cuanto han cedido al personaje, si no son capaces de distanciarse de sus circunstancias para poder usar la libertad. (2008; 23)

José Monleón
La Travesía (1927-2008).

Cuando empiezo a escribir estas líneas me asaltan imágenes, recuerdos, sensaciones, dudas, preguntas, debates, sonidos, voces, impacencias, algunas pausas, no pocos cafés y muchas risas. Un año académico se parece a esas colchas de *patchwork* que no pueden ser, por su propia naturaleza, de un solo color o de una única textura. Es la suma de las distintas singularidades, la combinación de lo diverso, lo que enhebra y da sentido a la unidad.

Cada curso, cada alumno o alumna —sin olvidar nunca que entre alumnos y personas existe la misma dualidad que en el teatro entre personajes y personas— y cada clase otorgan una especificidad y un valor irremplazable a lo que allí se hace y se vive. No caben repeticiones ni transferencias; la experiencia es única e insustituible. Y la aportación personal revierte en los demás, en uno mismo y se devuelve multiplicada. Aprender es, como enseñar, antes que ninguna otra cosa, un viaje de generosidades.

El grupo de Tercero de Dramaturgia se enfrentó en el curso académico 2007/2008 a un desafío técnico, estético y pedagógico: abordar la composición de dos obras de extensión breve, una tragedia y una comedia. Pero sospecho que el desafío era también personal y humano: decidirse, por primera vez, fuera del territorio de los ejercicios y las escenas, a expresarse y expresar qué porción de dolor o de salvación están dispuestos a ofrecer a los demás. Aprender sí, cuanto se requiere desde un punto de vista técnico —la dramaturgia, las poéticas, el estilo, la forma, el lenguaje, la composición, la arquetipología...— pero también enfrentarse a dar un valor personal a esos elementos. A emplear los recursos confrontándose a sus propias experiencias y emociones.

En las primeras semanas del curso iniciamos un viaje para comprender la tragedia. Los debates fueron apasionantes porque la tragedia nos exige, como género dramático, pero sobre todo como materia política, filosófica y humana, un desnudamiento de nuestras imposturas. Verdad y dolor, compasión y temor, concisión y sobrie-

dad. La tragedia nos exige ir al corazón de lo importante, al origen de las soledades: cuando estamos solos ante nuestro ser y nos enfrentamos a los actos.

Los conflictos con el presente pronto fueron materia de nuestros debates; es ya célebre el posicionamiento de Patrice Pavis sobre el carácter antagónico de tragedia e Historia. Esa percepción implica, en última instancia, la credibilidad en los procesos históricos como una suerte de pacto colectivo de voluntades, reunidas para la obtención de objetivos y acuerdos. La evolución histórica descompondría así una tensión que ubica al individuo a medio camino entre sí mismo y el destino, en el centro de la ciudad totalitaria, aquella en la que no hay separación ni disociación entre la ley de los seres humanos y la ley de los dioses. La humanidad de los héroes reside en esa soledad que no es óbice para asumir la acción y del dolor de sus consecuencias.

¿De qué podemos escribir si no hablamos del presente? ¿Cómo escuchar el dolor, nuestro dolor, sin remitirnos a nuestra inmediata contemporaneidad? Las respuestas a las preguntas complejas nunca son simples. Requieren de tiempo, escucha, sutileza, esfuerzos. El desafío se ubicaba ante nosotros: no convertir la tragedia en la suma de una serie de elementos técnicos, sin perder de vista que determinados elementos constituyen un género; no olvidar lo que nos duele y lo que nos importa, porque sin verdad y dolor el esfuerzo es baldío.

Poco a poco fueron emergiendo las primeras decisiones. Y escribir es siempre decidir.

Óscar Guedas¹ decidió iniciar su tragedia, *El velo de*

¹ Óscar Guedas Andrés nació en Madrid en 1977. Aficionado a la poesía, en 1995 contacta con una editorial (J-M Bernal Ediciones, actualmente desaparecida) que le servirá de trampolín para lanzarse a la publicación de sus poemas en Alba, Revista Internacional de Poesía. Dos años después publica su primer libro, *El Eclipse de la Luna*, y empieza a ejercer como director adjunto de la revista de poesía. Paralelamente a esta actividad y tras terminar COU, se interesa por el teatro y comien-

Alkióni, escuchando el silencio de esos espacios donde no pocas tragedias dan inicio: allí donde esperan los que no deciden el rumbo del porvenir; allí donde los mensajeros, los heraldos o los guardianes, aguardan y se enfrentan a la nada. Esos mismos espacios que seguramente inspiraron la primera escena de *Roberto Zucco*, de Bernard Marie Koltès.

Óscar decidió acercarse a los espacios de la espera y a la sombra de los pobladores de algunas de las tragedias más referenciales: atenienses y tebanos. Entre dos orígenes, dos identidades, Óscar encontró a Alkióni y Aiméneos: dos jóvenes enamorados cuyo amor está por encima de su linaje y de su estirpe. La tragedia sabe bien del precio de ir más allá de los límites de la pertenencia a un clan y de la lucha por ser uno mismo, y no un miembro más de una generación más. Y así se produjo la reunión de los jóvenes amantes ante el árbol de los frutos negros.

Y como en la tragedia, lo público y lo privado no son disociables, y el rol público afecta radicalmente a la dimensión privada —volvemos a la dicotomía entre personaje y persona: entre unas circunstancias sociales que implican unos valores, prefijan unas conductas determinadas y presuponen una forma de ser, y la libertad íntima, interior, el ser auténtico no determinado por cuando hemos recibido o heredado— Óscar quiso que sus personajes pusieran en juego no sólo el futuro de su felicidad —si cabe usar el adverbio «solo»— sino también el combate entre una cultura de guerra y una cultura de paz. Culturas que no son compatibles y que exigen decisiones fundamentales. La paradoja y el oxímoron, de los que tanto sabía Shakespeare y que tan sabiamente empleara

za a ejercer como actor y director en una compañía semiprofesional durante cinco años. En 1999 publica su segundo libro de poesía *Un café con hielo*. Decide profesionalizar su carrera teatral, y en el año 2001 ingresa en la Escuela de Arte Teatral de Ángel Gutiérrez, donde estará tres años. Su aspiración a ser un hombre de teatro le lleva, en el 2005, a ingresar en la RESAD como alumno de Dramaturgia.

para evitar dogmatismos, habitan aquí el combate más íntimo: el mayor enemigo es el ser más amado.

El amor, el poder y la muerte están entrelazados en no pocas tragedias. Así es, también, en *Dísimo*, de Amanda Rodríguez Cabal.² Amanda quiso recordar un aspecto fundamental de la tragedia: que esta tiene lugar en sistemas sociales fuertemente jerarquizados, en los que no existe igualdad y en los que el concepto de ciudadanía viene a recordar y compilar la suma de los privilegios de unos pocos y las exclusiones de muchos. Amanda prestó especial interés en ese sistema de discriminaciones y diferencias que históricamente ha privilegiado a los varones en la herencia y el acceso al poder sobre las mujeres y que explica, entre otras razones, la ingente presencia de personajes femeninos en la tragedia; la imposibilidad de acatar un sistema que desacredita, excluye y desampara anima a desobedecer y transgredir. Porque la persona necesita expresar su voz y su verdad por encima del orden establecido.

Y así *Dísimo* es un texto que interactúa con todas las imágenes del miedo ancestral a lo femenino —no fueron pocas las clases impregnadas de las reflexiones de Gilbert

² Amanda Rodríguez Cabal nació en Madrid en 1975 en una familia relacionada desde siempre con el teatro. Ha estudiado arte dramático en la escuela de Cristina Rota (1994-1998) y es estudiante de la RESAD en la especialidad de Dramaturgia. Como autora dramática tiene escritas obras como *Vis à vis* (estrenada en 2003 en la Sala Mirador de Madrid, representada en diversos centros de la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid en 2004), *Maldita cocina* (escrita junto con Fermín Cabal, estrenada en 2004 en la Sala Triangulo de Madrid), *Secuestro* (escrita con una subvención de la Comunidad de Madrid) y obras breves como *Ensalada de carnaval* (que formó parte del espectáculo «Carnaval, carnaval», estrenado en 2008 en el Centro Cultural de Moncloa de Madrid) o *Competencia* (que formó parte del encuentro entre Marías Guerreras y Vacas llamado «Mujeres del siglo XXI», estrenado en 2008 en la Sala Cuarta Pared de Madrid). Como actriz ha trabajado en teatro, cine y televisión. También ha hecho ayudantías de dirección para Fermín Cabal y Cristina Rota. Ha ejercido también como batería en grupos musicales como Punto G, con quien grabó un disco.

Durand sobre la universalidad de ciertas imágenes, incluyendo aquellas que aluden a la ginefobia— para acercarse a la historia de un joven que se descubre dolorosamente, que aprende a comprender profundamente quien es y cuantos secretos rodean su existencia. Y es que la tragedia es, antes que ninguna otra cosa, un conjunto de preguntas fundamentales, planteadas sin que quepan respuestas generales o «de manual»: quiénes somos, cuál es nuestra posición ante el poder, ante los dioses, ante el amor, ante la muerte. Esas preguntas exigen respuestas activas, concretas, presentes: la ideología es la acción. En los héroes de la tragedia, de nuestra tragedia, la acción es la ideología y la ideología es la acción. El dolor emana cuando esa acción se desvela en su verdad más íntima y concreta: cuando los héroes ven aquello que estaba tan cerca de sí mismos, que sólo la ignorancia de su ser más profundo, a la manera edípica, justifica...

«El problema está tan cerca de ti como la uña de la carne», le dice la Sacerdotisa a Dísimo, recordándole que su identidad es su enigma. Aquí también, Amanda optó por la presencia de esas figuras que, disponiendo de autoridad, retan y desafían a quienes creen que ejercer el poder es sinónimo de disponer de autoridad. Y que obligan, por tanto, a mirarse ante el espejo en busca de toda la verdad.

Los límites del poder y la responsabilidad de su uso están siempre en el limo de la tragedia. Eso es algo que comprende bien J. Antonio Sansano Escudero³ en *Nozos*,

³ J. Antonio Sansano Escudero es estudiante de la RESAD en la especialidad de Dramaturgia y licenciado en Marketing y Publicidad por la Universidad de Alicante. Ha actuado desde los cinco años (en la universidad ha trabajado con Juan Luis Mira). Ha cursado estudios de interpretación en la Escuela de Cristina Rota y realizado varios cursos de Dramaturgia con Fermín Cabal. Ha participado en diversas series de televisión y en la actualidad está de gira con la obra *Los comendadores de Córdoba*, de Lope de Vega, en la que, además de haber realizado la ver-

una obra que significativamente está dedicada a los que buscan...

Antonio sabe bien que la tragedia no es posible sin la compasión, entendiendo ésta como una comprensión profunda y comprometida emocionalmente con el dolor de las víctimas. No cabe hablar de tragedia si practicamos la indiferencia ante el dolor del otro. Esa es, tal vez, una de las tensiones fundamentales de la tragedia; que nace entre la desigualdad, pero no crece en el cinismo. Requiere de una posición empática ante el sufrimiento. Y para acercarse al dolor, recordó cuánto de cercano puede ser hoy el compromiso de los vivos con los cadáveres de los más queridos, desaparecidos. Y propuso la fábula de un príncipe, que llegado al trono, decide prometer verdad, memoria y dignidad a los suyos: la dignidad de un digno enterramiento para los muertos.

Pero una vez más, lo público y lo privado entrelazan los caminos del destino y de la acción. Ese príncipe debe comprender profundamente cuál es su identidad, cuáles sus orígenes. La sangre de su linaje está manchada por esa misma cultura de guerra que ha legitimado la ley del más fuerte y por el ejercicio de un poder que se cree más grande cuanto más rígido, y más valiente cuanto más cruel. Esa misma cultura que ha abogado por la incompreensión entre los pueblos, como el tideo.

Antonio ha querido, igualmente, dar voz a esas figuras que se ubican discretamente a la sombra de los héroes y para las que no caben mitos porque conocen secreta y calladamente las miserias del poder. Fonés, el aya de Nozos, es además una voz marcada por el amor filial. Un amor que ha guardado con la discreción de los prudentes... El amor entre madres e hijos arrancados los unos de los otros, entre abuelas y nietos, el dolor de la pérdida y el enigma del origen: estas son algunas de las claves de

sión, actúa; esta obra ha sido representada en la XXXI edición del Festival de Teatro Clásico de Almagro.

este texto, que no oculta los ecos de un presente reconocible.

El recorrido por la tragedia concluye en este volumen con *Rut*, de Diana Soto Power.⁴ Diana ha preferido acercarse a las imágenes y las figuras del Antiguo Testamento y escuchar los ecos de una enfermedad que arrastra el sentido de castigo y maldición, como la peste tebana: la lepra. Pero en este caso, la lepra es un castigo selectivo, individual, que hiere el cuerpo de una mujer joven y emponzoña a los que están cerca. Es el final de la vida, el final de las cosechas, de los nacimientos, el final de todo.

La tragedia, tan cara a los espacios mediterráneos, requiere de una espacialidad dividida entre el exterior y el interior. El mundo exterior es el territorio de los sirvientes, de los guardianes, de los que obedecen y son testigos mudos de las violencias. En las estancias de palacio, en el interior de las alcobas y de los recovecos de sus sombras, esperan los que ordenan. Roland Barthes, en su célebre estudio de las tragedias de Racine, evidenciaba que en la tragedia raciniana, el sol, lacerante, desmesurado, castiga a los cuerpos y a las conciencias. Del mismo modo, Diana nos muestra un universo donde permanecer al exterior es resistir y en el que el caminar de tres mujeres, Noemí, Rut y Orfa, arrastra el perfume de los duelos.

La historia de este vínculo, singular, entre la joven nuera Rut y la anciana Noemí, está marcada a la vez por el apego y la pérdida; el apego como fidelidad y respeto a

⁴ Diana Soto Power nació en Quito en 1982. Ha trabajado como bailarina de danza contemporánea en la compañía Columbia, de Quito, en los montajes *Paradoja de un mendigo* y *Susurro de la noche*, ambos del coreógrafo y bailarín cubano Jesús Pérez (1996-1998). Ha estudiado el Bachillerato Internacional en Li Po Chun United World College of Hong Kong (1999-2001). Ha obtenido el primer premio por su coreografía de danza moderna: *A Trilogy Of Modern Life*, en el Schools Dance Festival of Hong Kong (2001). Ha realizado varios talleres de teatro en el Laboratorio Malayerba en Quito (2001-2002). Es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid (2008) y estudiante de la RESAD en la especialidad de Dramaturgia.

la anciana, la pérdida del esposo, que fue devorado, una vez más, por el dios de la guerra. El polvo que lo cubre todo irá manchando el cuerpo mutilado de Rut...

De este modo el curso fue avanzando y con las últimas correcciones de estos textos, comenzamos el segundo cuatrimestre y dimos comienzo al proceso de escritura de la comedia. Una comedia no es otra cosa que una tragedia a la que se le añade tiempo. Esta es una de las frases que más se repite entre escritores, guionistas y dramaturgos. Lo que nadie se molesta en explicar es qué se hace cuando uno tiene que escribir una comedia y no tiene tiempo...

Embarcarnos en el territorio de la comedia nos permitió, precisamente, disfrutar de algunos elementos que habían quedado excluidos de la investigación sobre la tragedia y lo trágico; el localismo, el placer de una geografía reconocible y cercana; la inmediatez; el malentendido, los juegos de palabras, y dobles sentidos, el choque de opuestos, el contraste, el lenguaje... Porque en comedia, el lenguaje siempre es un problema, un compromiso y un desafío.

En este viaje no fueron pocos los referentes, los ejemplos, los testimonios. Cabría decir que John Vorhaus fue una de nuestras brújulas, y Billy Wilder nuestro maestro. Debemos mucho en nuestras clases —especialmente para comprender el concepto de una réplica salvajemente inadecuada: ¡Walter Mathau y Jack Lemmon nos ayudaron tanto!— a los pasajes de *En bandeja de plata*, *Un, dos, tres*, *Con faldas y a lo loco*... Sin olvidar a Yves Lavandier, Enrique Jardiel Poncela, Berlanga, Azcona y pasajes fundamentales de *La muerte de un burócrata* (1966), de Tomás Gutiérrez Alea y *Oriente es Oriente* (1999) de Damien O'Donnell, ambas extraordinarias para comprender la importancia de las peripecias en la acción de comedia, y algún perfume de *Mi tío*, de Jacques Tati. Y por si el desafío de la comedia breve fuera insuficiente, añadimos una pizca de comedia musical a la composición: la escritura

de la letra de una canción, puesta en boca del protagonista...

No creo que sea fácil encontrar una imagen que defina de mejor modo el amor, que Jack Lemmon bailando en su silla de ruedas mientras suena *You'd be so nice to come home to* en una escena inolvidable de *En bandeja de plata*. Puede que el amor sea uno de los ejes fundamentales de la comedia. Una comedia sin romanticismo acaba pareciéndose a un florero sin agua... Algo parecido debió creer Óscar Guedas, al imaginar *Las rosas de Matías*. Roberto es uno de esos personajes de comedia por los que sentimos afecto; un joven enamorado que intenta, sin caer en el desaliento, hacerse ver por su enamorada. Para ello cuenta con el apoyo de un estratega y a la vez de un particular experto, su amigo Matías...

El amor —en este caso a tres bandas: entre padre e hija, entre hija y novio y entre hija y novio antiguo— es también uno de los ejes fundamentales de *Manatí para ti*, de Amanda Rodríguez Cabal. Amanda dio especial valor en su texto a las diferencias culturales —la comedia nos enseña que procedemos de culturas diferentes, y ello nos enfrenta a un mundo rico y diverso, donde es posible la convivencia de distintos; claro que esa convivencia, entendida como pacto, como acuerdo, tiene lugar al final, como resolución, no como *a priori*—, pero también al valor de la peripecia y a las respuestas salvajemente inadecuadas, incluyendo la última frase...

Hablamos de distinto modo, con distintos acentos, incluso con distintas lenguas, pero el esfuerzo que ponemos para comprendernos va a hacer posible la comunicación... y el malentendido. Este es, seguramente, uno de los principios fundamentales de la comedia al que atiende *El año de Maritere*, de J. Antonio Sansano Escudero. Aquí el amor es, simultáneamente, amor a la vida, amor de pareja y, especialmente, amor al teatro; elementos que están en la comedia isabelina, como en *El sueño de una noche de verano*, pero que aquí se bañan de contemporanei-

dad. Pronto supo J. Antonio que quería que su protagonista fuera una actriz; una actriz desempleada, que lucha afanosamente por encontrar un trabajo en todas las audiciones que se convocan en la ciudad. Una actriz muy buena, sí, pero en paro. Una actriz que quiere sobrevivir en un mundo en el que a veces, vanidad, ego, e impostura bañan la mediocridad...

Roma, la ciudad eterna, y para nosotros el escenario de de *Vacaciones en Roma*, es el territorio en el que transcurre la trama de *El nuevo milenio de Innocenzo*. Aquí Diana se enfrenta a un amor singular: el amor de un cardenal por unos delicados objetos del deseo, mientras a su alrededor una alianza de niños está removiendo los cimientos de la jerarquía eclesiástica vaticana... Diana se enfrenta a personajes que trascienden las tipologías convencionales —y éste ha sido un trabajo decisivo: explorar los límites y tensiones del personaje tipo, darle más vuelo, evitar las huellas de lo tópico y lo manido, los venenos de la comedia— para presentarnos a un personaje como Benedetta, criada y experta en música minimalista, o el propio Innocenzo, un cardenal honrado que adora *le bambole...*

Aquí queda, para todos, el esfuerzo de un año de trabajo. Un año en el que me ha honrado ser cómplice de este viaje de palabras. Un año en el que estas escrituras han sido, no tanto el resultado de un proceso en soledad, como un camino compartido por sus compañeros. Por ello creo que estas páginas deben recordar las aportaciones y generosidades de Lola Blasco Mena, Marco Sánchez Gutiérrez, Pablo Hidalgo Lareo y Diana Cristóbal Herretero, alumnos de este curso. Y, puesto que es momento de agradecer, me gustaría hacerlo también a tres profesores que concluyen este curso su presencia en el Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales: Ricardo Doménech, Luis Landero e Ignacio Amestoy, a los que agradezco lo que sé, como alumna de esta especialidad y como colega.