

"Una sociedad hipócrita engendra escritores rebeldes"

Autor(en): **Pascual, Itziar**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **46 (2003)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-286093>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«UNA SOCIEDAD HIPÓCRITA ENGENDRA ESCRITORES REBELDES»¹

Creo que muchos dramaturgos y dramaturgas contemporáneos podrían corroborar, con su pensamiento y su obra, el sentido del título de esta reflexión. «Una sociedad hipócrita engendra escritores rebeldes». Es posible que esta cita, porque ya advierto que el título no me pertenece, fuera sostenida por Heiner Müller. Es posible que Sarah Kane la compartiera. Me atrevo a decir que Jean Genet no la percibiría como ajena. Ni Harold Pinter. Pero no es, originariamente, de ninguno de ellos. Es de un dramaturgo español, Antonio Buero Vallejo, en alusión a Ramón María del Valle-Inclán y al combate vital y dramático de los esperpentos con su tiempo.

Dice Buero Vallejo en *Tres maestros ante el público*:

Una sociedad hipócrita engendra escritores rebeldes. Es natural que en nuestro tiempo haya tantos y que entre ellos se encuentren quienes se inclinan de nuevo hacia el esperpento como fórmula literaria: el esperpento puro es la forma suprema del desdén. Y cuando decidimos ver a nuestros semejantes como a esperpentos, ya no cuesta mucho ejercer sobre ellos violencia. [...] El problema de los escritores jóvenes – no por jóvenes, sino porque son herederos de las tremendas experiencias de nuestra época – consiste en comprender, incluso desde la perspectiva revolucionaria, los límites de la violencia y el desdén².

¹ Conferencia presentada en el marco del curso «El teatro en la España democrata» organizado por la Universidad Complutense de Madrid, el 6 de agosto de 2002.

² Antonio Buero Vallejo, *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza Editorial, 1973, pp. 47-48.

Me interesa profundamente la confrontación de la escena contemporánea con la violencia y el desdén, como reacción ante una sociedad hipócrita. Porque creo que se trata de un tema que no sólo concierne a la visibilidad de la violencia y su expresión escénica; también concierne a la escritura, desde una perspectiva ideológica, ética y dramática.

Bien pensado, podríamos llegar a la conclusión de que la historia de la literatura dramática está vinculada a la violencia y a los impulsos emocionales que están relacionados con ella. Si atendemos a la opinión de Georges Polti, el odio es una de las emociones que genera más creaciones dramáticas, porque lleva implícito el sentido de lucha, combate y conflicto inherente a la dramaticidad³. Polti llega a establecer tres premisas sobre la presencia del odio en el hecho dramático:

- 1) Cuanto mayores y próximos sean los vínculos entre los enemigos, más salvajes y peligrosos serán los efectos de su odio.
- 2) Cuando el odio es mutuo resulta más activo y poderoso que si existe sólo por una de las partes, pues en este segundo caso transformamos la situación en opresor-víctima.
- 3) La gran dificultad consiste en el hecho de encontrar el motivo de la discordia y que sea de tal potencia que genere la destrucción de los más profundos vínculos humanos.

La causa, el origen profundo del odio, no nos es revelado. Conocemos sus síntomas, sus consecuencias, sus formas. Pero la razón, no. Sabemos que el odio entre Montescos y Capuletos es profundo e intenso; asistimos a la hilera de muertos que se depositan sobre las calles de Verona. Atendemos a todas las prohibiciones del Príncipe para acotar el odio. Pero de nada sirven, porque el odio tiene más vida que la propia vida. A Koltès no le interesa la causalidad de las

³ George Polti, *Les trente-six situations dramatiques*, Plan-de-la-Tour, Editions d'Aujourd'hui, 1980.

acciones, cuanto las repercusiones y las consecuencias de las acciones mismas. Conocida es la imagen que proponía el propio Koltès, de la piedra lanzada al agua, generadora de un conjunto de círculos concéntricos que crecen sobre la superficie del agua. Su interés está en esos círculos concéntricos, no en la piedra lanzada.

Para otros dramaturgos, en cambio, los orígenes del odio, son determinantes. No sólo en el contexto de una dramaturgia clásica – pensemos en la tragedia griega y en la abundante exposición de las razones y de las circunstancias – también para algunos creadores contemporáneos. Pienso en Edward Bond, autor de una obra tan poderosa como *Salvados* y que aseguraba: «Nadie puede negar que los seres humanos pueden ser violentos, pero la cuestión está en saber por qué lo son»⁴.

Es posible que el odio pueda parecer un sentimiento extremo, pero si pensamos en todos los grados de intensidad posibles entre el desasosiego y el odio, encontraremos también todas las variantes de reacciones, desde fruncir el ceño o responder abruptamente a un interlocutor hasta realizar una acción violenta contra una persona o contra uno mismo. O contra millones. Reacciones que no dependen del agente externo – de lo contrario existiría una reacción única ante un estímulo – sino del estado emocional y la actitud del individuo. Polti también recuerda que la inmolación y el sacrificio son dos elementos decisivos en la creación dramática. La inmolación, sea por un ideal, por los dioses, por los seres queridos o por los deseos, tiene mucho también de agresión a uno mismo como reacción ante la imposibilidad de una realización espiritual, emocional o ideológica.

No me gustaría transmitir la sensación de que la violencia y el odio son materiales dramáticos adscritos únicamente a géneros como la tragedia o el drama. Si lo pensamos bien, la violencia es uno de los materiales fundamentales de la comedia: desde la violencia física, expresada a través de palos y golpes (pensemos en *Anfitrión*, de

⁴ Cita entresacada del programa de mano del espectáculo *Salvats*, con dirección de Josep Maria Mestres. Fundació Teatre Lliure-Teatre Públic de Barcelona, Temporada 97/98.

Plauto) hasta la violencia moral de las prohibiciones, los matrimonios impuestos por los padres, las pérdidas (todas las comedias oscuras de Shakespeare, Molière, Lope). Takeshi Kitano, el director de películas como *Hana-bi* (1997), *El verano de Kikujiro* (1999) o *Brother* (1999), cree que «hay un equilibrio entre la violencia y la comedia porque ambos conceptos tienen ese punto de espontaneidad. Son un fenómeno inesperado, chocante.» Evidentemente, la diferencia entre la violencia de la tragedia y el drama y la de la comedia, no estriba en la invisibilidad o en la inexistencia en la segunda, sino en las consecuencias que genera. La violencia de la comedia no es irreversible. Los palos, los golpes, duelen, pero no matan. Y si matan, siempre es posible la resurrección. Siempre es posible engañar a un padre impositivo, o conseguir la reconciliación y el perdón.

En la violencia de la tragedia y del drama no hay vuelta atrás.

Mi atención se fija, por acotar el territorio, en esa violencia que deja sobre la escena consecuencias. Creo que no es casual que en este siglo reciente y en todo el anterior, la dramaturgia más comprometida se haya aliado, desde distintos ángulos, con la violencia que deposita lo irreversible y que buena parte del cine de entretenimiento, dirigido a públicos mayoritarios, se haya decantado por la fórmula de comedia más violencia explícita (con todos los ingredientes de ritmo, peripecias y acción que queramos añadir), igual a buenos ingresos de taquilla. Tampoco creo que sea casual que aquellos dramaturgos que en su momento devolvieron a su sociedad el espejo de su hipocresía, generadora de violencia, comprendieran y defendieran a una autora que cuestionaba los límites del pudor burgués. Me refiero a los *jóvenes airados*, frente al teatro de Sara Kane. Porque todos saben, como planteaba Doris Lessing en su discurso de recepción del Premio Príncipe de Asturias, «que los enemigos intercambian algo más que balas e insultos. En España quizá sepan esto mejor que nadie»⁵.

Es interesante percibir que esa violencia de consecuencias irreversibles ha sido vedada por razones de mal gusto y de pudor en su

⁵ Doris Lessing, «En España convivían cristianos, judíos y musulmanes. Lo que ha sido puede volver a ser», *La Razón*, 27-10-2001, p. 26.

expresión escénica durante siglos. A veces, incluso, hasta por razones de profesionalidad. El buen dramaturgo es aquel que sin rehuir la muerte, ni el homicidio, ni el suicidio, no requiere evidenciarlos en escena, nos dicen muchas poéticas. Algunas, como la de Andrés Prieto, nos producen una sonrisa conciliadora⁶. Y seguramente este aspecto diferencia notablemente el siglo XX y el presente de otras épocas. La violencia es visible, palpable, explícita. Se desbocaron las palabras y las acciones. La Ofelia de *Hamletmachine*, de Heiner Müller, decía: «Abajo la felicidad de la sumisión. Viva el odio, el desprecio, la sublevación, la muerte. Si cruzo vuestros dormitorios con cuchillos de carnicero sabréis la verdad». Berkoff subraya en sus obras la violencia infligida sobre los seres humanos bajo forma de represión, coerción, aniquilación de su deseo. David Mamet subraya el talante imperativo e impositivo de las relaciones, las luchas despiadadas.

Las acciones performativas, los gestos, a veces provocadores y polémicos de compañías de teatro y danza contemporáneos, en un camino que aspiraba a dotar de verdad la escena y desnutralizarla de ficción, a la que consideraban mentirosa, han ido integrando acciones violentas explícitas en el escenario. Por mucho que se asciende la dosis de violencia, o de autoagresión, la capacidad del medio social para abducirla es mayor. Un ejemplo podría ser las acciones de Franko B, un artista de origen italiano que en sus propuestas trabaja con la pérdida de su propia sangre. Lo que delimita la duración del espectáculo es la propia pérdida. Las acciones de Franko B, *I miss you* y *Aktion 398* se ofrecieron, dentro del ciclo *Experiencias*, en la última edición del Festival Escena Contemporánea, en Madrid. No

⁶ «[...] Todo lo que podía representarse en materia del arte dramática sin que esto sea decir que todas las acciones sean susceptibles de ser representadas en las tablas. Deben proscribirse de ellas, por ejemplo, las acciones indecentes que ofenden el pudor, las sobrado crueles que dejan en el ánimo impresiones destrozadoras, como sería la de Medea, descuartizando a sus hijos en presencia de un concurso civilizado, según ya observó Horacio.» Andrés Prieto, en Javier Vellón (Ed.), *Teoría del arte dramático*, Madrid, RESAD y Editorial Fundamentos, 2001.

generaron una atención, creo, mayor en su caso que cualquier otro trabajo ofrecido en el mismo ciclo. La Fura dels Baus llevó a escena en los años ochenta y noventa una estética de provocación, de acciones físicas, de contacto próximo con el espectador que ha sido plenamente asumida. Ha habido excepciones – pienso en la tensa dialéctica entre la compañía y Enrique Centeno, crítico de *Diario 16*, ante la presentación en el Estadio de La Peineta de Madrid, de *M.T.M.*⁷ –, pero la tendencia general ha sido la de aceptar esa línea como característica del trabajo de este colectivo. Creo que en el contexto de la escena española, la violencia explícita no es generadora de polémica o de rechazo social... salvo en el caso de que esa violencia sea infligida a animales y no a personas. Estoy pensando en espectáculos de Salvador Távora o Albert Vidal, evidentemente muy diferentes entre sí, pero que incluían acciones con animales vivos y que fueron prohibidos en aplicación de la legislación vigente relativa a la defensa de animales. Algunos de mis alumnos de la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid), cuestionaban del trabajo de La Carnicería la utilización en alguna de sus propuestas, de un conejo vivo, que era «manipulado» por los actores. Les preocupaba que estuviera drogado.

José Antonio Sánchez expone en *Brecht y el expresionismo*, creo que muy acertadamente, los orígenes de la mutua desconfianza entre las vanguardias y los movimientos políticos progresistas. Las vanguardias – Sánchez pone especial atención al expresionismo – codifican la deshumanización y la alienación del hombre contemporáneo a través del grito, la percepción de un mundo caótico, desgarrado. El expresionismo alemán abundará en las formas descompuestas, en la mueca del individuo que aúlla ante el horror. Pero ese grito, para los colectivos marxistas, responde a unas razones históricas y muy

⁷ Véase Enrique Centeno, *La escena española actual (crónica de una década: 1984-1994)*, Madrid, SGAE, 1996.

determinadas económicamente⁸. Excluir esas razones significa excluir toda forma de intervención modificadora de esas condiciones de desigualdad. Si no se comprenden las razones del horror, el grito es una pura forma de desahogo individual, que excluye a una comunidad. Por ello el marxismo va a ver con más simpatía el realismo de la narrativa decimonónica que las vanguardias.

Brecht permeabilizará a su espectador a la meditación ante los hechos, visibilizando los orígenes de la desigualdad, exponiendo la precariedad y el instinto de supervivencia.

Creo que la relación que Brecht planteaba sobre la violencia y sus orígenes es muy aplicable al contexto de la información que cada día recibimos a través de las noticias emanadas de los medios de comunicación. Se nos informa de los hechos, pero las causas profundas, no nos son reveladas. El por qué – una de las seis W fundamentales en la redacción de una noticia – ha desaparecido prácticamente. Y cuando una acción violenta se reitera sin profundizar en el contexto que la ha promovido, se estimula la percepción de que la violencia es un estado consuetudinario. Me parece revelador, en este sentido, el trabajo de Alfonso Armada, dramaturgo y periodista, recopilado en *Cuadernos africanos*. Rescato una cita de ese volumen, entresacada a su vez, de *Africa: el corazón de las tinieblas*, de Ryszard Kapuscinski:

Las crónicas sobre la realidad de África suelen ignorar el contexto de los sucesos y de ahí que describan un mundo incomprensible. En esas crónicas se nos presenta un Tercer Mundo plagado de atrocidades, es decir, de los sucesos que, fotografiados, causan un mayor impacto. Nadie trata de entender y luego de explicar por qué, en un determinado momento, un millón de personas se pone en marcha. En las crónicas

⁸ José Antonio Sánchez, *Brecht y el expresionismo (Reconstrucción de un diálogo revolucionario)*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Monografías, 1992.

se hacen generalizaciones inadmisibles, generalizaciones que consolidan el estereotipo de que África es un continente de bárbaros⁹.

La capacidad para fagocitar violencia como un hecho consuetudinario está en nuestro cotidiano. En poco años los usuarios de los programas de televisión asumieron que un debate era lo mismo que un grupo de personas interrumpiéndose, gritándose, insultándose; que no era extraño que en un programa se llorara, amenazara y golpeara; que era lícito y beneficioso que un grupo de personas renunciaran a su libertad para ser sometidas al ojo de la cámara que todo lo ve y todo lo puede; que un concursante fuera sometido a todo tipo de vejaciones y agresiones por el fin último de ganar dinero; que las campañas publicitarias aumentaran sistemáticamente las dosis de violencia con el fin de generar un mayor impacto. La presencia explícita de violencia es un ingrediente *sine qua non* en buena parte de las series de acción.

Si atendemos a los datos del estudio *Violencia y medios de comunicación*, elaborado por el Centro Reina Sofía para el estudio de la violencia, un niño español ve, entre los cinco y los quince años, 20.000 muertes en televisión. Otros estudios indican que en un curso escolar los niños ven unos 200.000 actos violentos en la tele¹⁰. El uso sistemático de todas las modalidades de violencia incide en los comportamientos y en la percepción de la violencia misma. La violencia puede ser, y muchos programadores televisivos lo saben, un objeto más de consumo, un componente para estimular audiencias cautivas.

Interesante paradoja. Detengámonos a observarla: la mayor parte de la información que recibimos reafirma, consciente o inconscientemente, la violencia como un hecho repetido, promulgando y reafirmando tópicos y lugares comunes en la medida en la que no plantea

⁹ Alfonso Armada, *Cuadernos africanos*, Barcelona, Ediciones Península, 1998, p. 14.

¹⁰ Datos procedentes del reportaje de Marisol Guisasola en *El Semanal*, nº 270 (28 de julio-3 de agosto de 2002).

una reflexión matizada sobre los contextos, las circunstancias, las desigualdades; la publicidad percibe la violencia como un estímulo a la atención y al impacto, exactamente igual que los productos audiovisuales de entretenimiento y consumo. El escenario ha luchado por romper tabúes y pudores que consentían la violencia de la desigualdad en el cotidiano y en la vida, pero no aceptaban, a la manera de *Tartufo*, su visibilidad teatral. Y ahí corre el inquietante riesgo de ser abducido con la misma voracidad contemporánea con la que se degluten las prolíficas presencias de cuerpos ensangrentados, balas, tiroteos y mutilaciones de cualquier cadena televisiva. La pregunta asalta y la respuesta requiere un tiempo de meditación. ¿La percepción de la violencia, en una propuesta como la de la compañía argentina Periférico de Objetos, *Hamletmachine*, es la misma que la de un anuncio televisivo? ¿La reacción es la misma ante *Unos cuantos piquetitos*, de Laila Ripoll, que ante una noticia del Telediarío? ¿La relación del espectador con *El rey de los animales es idiota*, de la compañía Lucas Cranach, es la misma que con un capítulo de serie policíaca? Yo quiero creer que no, deseo decir que no, mi primer impulso es hacia el no. ¿Pero acaso hay algún creador o creadora que pueda predecir el proceso exacto de recepción de su creación? Y añadamos otra pregunta: ¿No estaremos asistiendo a la misma fractura que José Antonio Sánchez explicaba en términos históricos? ¿No estaremos negando el poder que la mueca, el grito y el caos, plasmado por los expresionistas alemanes, siguen teniendo hoy para conmovernos, inquietarnos y movilizarlos?

Rescato una cita de una extensa crónica de José Monleón publicada en la revista *Primer Acto*:

La violencia como concepto, como materia de discusión, es un buen plato. Nos permite declararnos seres maravillosos y contrarios a la misma. Y cualquier denuncia de la violencia es siempre consoladora para el alma. El cine, primero, y la televisión, después, nos han enseñado a mirar sin ver la violencia. Ni siquiera tenemos muy claro si lo de Bagdag, o lo de Sarajevo, era un documento o una película. Pero cuando la violencia se hace patente, cuando la representación simbólica – pues no se trata, obviamente, de representar la violencia

produciéndola con realismo sobre un escenario – muestra su potencia, que siempre es muy superior a la de la imagen realista, cuando la violencia se alza ante nosotros, sin zapping posible, como un concepto y una vivencia que reconocemos en nuestro más profundo imaginario, entonces dan ganas de echar a correr y aun de insultar – ¡fascistas! ¡fascistas! – a quienes han tenido el mal gusto y la osadía de hacernos sentir la miseria social contemporánea, de la cual formamos parte¹¹.

La crónica relata la recepción en el Festival de Delfos de *After Sun*, un espectáculo de Rodrigo García y La Carnicería Teatro. Algunos espectadores increparon a los actores, alguien les lanzó una silla y un sector del público salió indignado del espacio de representación. Es evidente que ese público sintió como legítimo responder violentamente a lo que habían vivido como una provocación ideológica y ofensiva.

Me resulta llamativo que la reacción de esos espectadores vinculara la visibilidad de esas formas escénicas al fascismo. En el debate que se produjo entre el anteriormente citado Enrique Centeno y La Fura dels Baus, también se aludió a idearios de extrema derecha. La paradoja se acrecienta: la visibilidad de determinadas formas escénicas se vincula a las ideologías más reaccionarias. Si el espectador recibe en su imaginario, provocación *per se*, sin otra intención que la polémica o la pura provocación, devolverá al espectáculo rechazo y provocación. En el consumo audiovisual, en cambio, un determinado prototipo de audiencia se queja públicamente de la basura mediática con la misma vehemencia con que la consume en privado. Y se alude a basura, como si la basura no tuviera ideología. Ese tipo de espectador recibe basura, devuelve fidelidad y adhesión inquebrantable. Hipocresía social, tartufismo contemporáneo.

No creo que mi cometido sea el de establecer categorías de lo adecuado y lo inadecuado. Constato, simplemente, una serie de paradojas que se producen en mi entorno cultural. Paradojas que

¹¹ José Monleón, «After Sun, un pequeño relámpago sobre Delfos», *Primer Acto*, nº 285 (Octubre-Noviembre 2000), pp. 23-27.

conciernen a mi oficio, y a las gentes de teatro. Paradojas acrecentadas por el talante de una época en el que la velocidad es un bien supremo. Y como bien sabe José Antonio Marina, el primer motor de la violencia es la velocidad.

La cuestión, más que nunca, concierne a un posicionamiento ético del creador o creadora. Los límites a los que aludía Buero Vallejo, si existen hoy, son de otro talante. Conciernen al sentido último y al primero, a la intención y la voluntad de ese material, al imaginario de los espectadores al que se apela. Quiero traer aquí el recuerdo de un espectáculo de danza contemporánea, *Los negocios acaban a las diez*, de la coreógrafa madrileña Elena Córdoba¹². La propuesta se realizaba en una sala de baile, la discoteca Coppelia, de Madrid. Los espectadores se situaban sentados en cojines alrededor de la pista. La proximidad de los bailarines y bailarinas, resultaba inquietante. Su trabajo estaba habitado de frenéticas caídas, desplazamientos en el espacio, choques, cuerpos empujados y arrastrados, recaídas, gestos y actos bruscos e inesperados. Los deslizamientos por el suelo se realizaban con una proximidad absoluta. Las relaciones entre los bailarines estimulaban imágenes de rechazo, reacción, aproximación y distancia, contactos efímeros e intensos, pulsiones de atracción y odio. Repentinamente en aquel contexto de cuerpos exhaustos de desencuentros, apareció una caricia. Aquella caricia tenía una potencia revolucionaria.

Los límites de la violencia y el desdén permiten la existencia de esa caricia, su fuerza iluminadora. Recuerda Buero Vallejo que en las pinturas de Goya y de Velázquez hay presencias dignas, «expresiones que traslucen noble o dolorida humanidad que el satírico pincel ha respetado [...] Como reacción secular ante hinchadas retóricas y otras miserias, los españoles propenden a 'estar de vuelta' y a despreciar. Pero el gran escritor español vigila sus desprecios y reingresa en la

¹² *Los negocios acaban a las diez*, de Elena Córdoba, se estrenó dentro del ciclo *Experiencias*, del Festival Escena Contemporánea, en la Discoteca Coppelia de Madrid, el 11 de febrero de 2002.

risa y el dolor auténticos cuando se llama Rojas, Cervantes o Galdós. O Valle-Inclán»¹³.

Creo que cuando Buero plantea la cuestión de los límites de la violencia y el desdén no está preconizando una forma de autocensura. Nos advierte del peligro de perder esa caricia, que no reniega ni de la crítica ni de la denuncia, pero que también palpita en nuestra experiencia contemporánea. En muchas de las novelas y los relatos de Manuel Rivas, aparece un personaje que se repite insistentemente, con ligeras variaciones. Es un hombre grandullón, de apariencia gigantesca, silencioso, meditabundo. A veces es mudo, a veces apenas habla. Con frecuencia le rodea el horror, el hambre, el sarcasmo de los que se ríen de él, o la brutalidad despiadada de la guerra civil. Su fortaleza física está habitada de una honda inocencia. Decir inocencia no significa lo mismo que decir ingenuidad. Con su fuerza podría hacer mal, podría ejercer la violencia sin dificultad. Pero es de una fidelidad extrema. Es generoso con los suyos. Observa el mundo y hace el bien¹⁴.

En una ocasión le oí decir a Juan Mayorga que la contemplación de un hombre malvado es un espectáculo incomparable, sólo inferior a la contemplación de un hombre bueno. Y cuando escribo teatro, procuro acordarme de la reflexión de Buero Vallejo, del personaje de Manuel Rivas, de la caricia de Elena Córdoba y de la cita de Juan Mayorga. Si queda un hombre o una mujer buenos en el mundo, y yo creo que así es, la escena es un lugar iluminado y precioso para poder recordarlo. Aunque esté rodeado de toda la indignidad y la miseria que, nos consta, le están rodeando.

La última obra que he escrito está dedicada a una mujer buena. Tiene 89 años, unos ojos color miel brillantes y vivos y un cutis envidiable. Está dedicada a ella y a todas las mujeres que a lo largo de este siglo han vivido experiencias como la suya: salir huyendo de

¹³ Antonio Buero Vallejo, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴ Entre las obras de Manuel Rivas (A Coruña, 1957) podemos mencionar *La lengua de las mariposas*, *Los comedores de patatas*, *¿Qué me quieres, amor?*, *En salvaje compañía*, *Ella*, *maldita alma* y *El lápiz del carpintero*.

su país, de un país en guerra, en las bodegas de un barco. Reconozco la experiencia de esta mujer en la de todas las mujeres que intentan alcanzar las costas españolas, luchando contra el océano, contra el hambre y la desigualdad, contra tanto y contra tantos. En la obra no se oculta el frío, ni la humedad de ese tránsito a ninguna parte, ni los mil chantajes a quienes deben venderlo todo muy deprisa para huir más rápido. No falta el miedo, ni el sentimiento de supervivencia, ni la incomprensión de quienes no se ven amenazados porque se saben vencedores. Pero tampoco se oculta el calor de esa caricia que me regaló esa mujer buena. Ella me regaló su caricia y su historia.

Esa mujer buena, creo que no lo he dicho, es mi abuela.

Yo creo que merece la pena escribir teatro para iluminar un poco experiencias del mundo, para que la habitación del mundo tenga al menos la hipótesis de una caricia. Al menos una. Al menos una vez.

Mi abuela sobrevivió. Yo escribo para que su historia le sobreviva.

ADDENDA :

VIOLENCIA, MUJER Y CREACIÓN

Permítaseme añadir, por sugerencia de la editora del dominio hispánico del presente volumen, Gabriela Cordone, algunas cuestiones que conciernen a la violencia en el tratamiento de los personajes femeninos y mi enfoque al respecto.

La violencia me concierne como mujer, como ciudadana, como dramaturga. Seguramente por todas estas razones siento un profundo interés por los personajes femeninos de la tragedia griega. Personajes como Electra o Casandra, que me he permitido reescribir. Personajes que remiten nominalmente a sus míticas antecesoras, pero que viven las fábulas en las que fueron inscritas de un modo nuevo¹⁵.

Las dos, claro, deben mucho a sus homónimas griegas. Las dos, claro, ya no habitan la tragedia. ¿Por qué? Porque en cierta medida, una adhesión ideológica a la ciudadanía, a su desarrollo práctico, no puede admitir la noción de tragedia, a menos que:

- a) esa ciudadanía sea teórica y no real. Y no hablemos por tanto de ciudadanas, sino de consumidoras.
- b) la tragedia concierne al espacio emocional. Aristóteles no en vano recordaba que el lance patético era muy eficaz trágicamente; que los conflictos tengan lugar entre aquellos que disponen de vínculos de sangre o de afecto.

Por eso Casandra y Electra han abandonado el espacio de la tragedia para acercarse al drama. Porque me gustaría creer que, en el drama, tienen más oportunidades, públicas y privadas, de rehacer sus vidas, de reconsiderar que el único final posible es el horror, de

¹⁵ Ver Itziar Pascual, «De víctimas a ciudadanas: un viaje a través de la tragedia», en Laura Borràs Castanyer (ed.), *Deseo, construcción y personaje*, Madrid, Fundación Autor, 2002.

encontrar otro sentido al saber y al conocimiento. Las dos se merecen otra suerte.

Es curioso. He escogido a una derrotada y a una vencedora, a una víctima y a una mujer de talante inesperado. Me inquieta la conciencia de que los grandes personajes femeninos, los más interesantes, han pertenecido durante siglos al género de la tragedia. Desigual combate con el mundo, con los dioses, con el destino: la pelea concluía o con la inmólación o con la resignación de las otras¹⁶. Por eso estas nuevas Casandra y Electra se habitan de preguntas, de dudas; interpelan directa y concretamente al público; no dan nada por hecho, ni por supuesto; creen que existen opciones posibles. Y para ello, no aspiran a resolver solas el mundo o a padecer sus males en soledad. Buscan alianzas, complicidades, apoyos.

Yo también creo que existen otras opciones posibles, en la vida y en el teatro. No quiero repetir, escénicamente, el discurso de que las mujeres están adheridas a la tragedia; porque ello mismo implica, en cierto modo, la repetición del esquema que divide a las mujeres entre inmóladas y resignadas, entre mujeres salvajes y mujeres integradas en su rol social. Prefiero el drama, su duda, su pelea. Prefiero el derecho a un final no resuelto (en la tragedia todo queda atado y bien atado), a una conclusión en la que el público participe con su imaginario, dando sentido de final a las distintas hipótesis de cierre. Prefiero el no saber, porque ahí está mi pelea contemporánea. Frente a la ejemplaridad de la víctima, la hipótesis de una vida cotidiana sencilla y feliz. Frente a la inmólación de la única y extraordinaria, el apoyo, el encuentro con las otras. Frente a la vieja rivalidad entre mujeres, la armonía en la libertad, la pluralidad y la diferencia.

Y frente al discurso bicéfalo, también prefiero la integración. Por eso soy miembro de una asociación de mujeres en las artes escénicas de Madrid, las Marías Guerreras. Por eso me interesa la opinión, el pensamiento y el deseo de las mujeres que hacen y viven el teatro en mi ciudad. Porque creo en la acción concreta. Por eso acabamos de

¹⁶ Ismene sería otro ejemplo de esas mujeres que asisten resignadas al desarrollo del dolor.

presentar un espectáculo en una sala alternativa de Madrid, en el que revisamos y comprendemos desde nuestro siglo a algunas de estas mujeres singulares de la literatura dramática.

Es posible que nuestra labor sea diminuta, una gota de agua ciudadana en un océano de víctimas. Pero para nosotras es importante que estas griegas tengan otra vida posible en el escenario. Y su representación, tal vez, invite a la emoción y el debate —¿a la conciencia?— de los hombres y mujeres que se aproximen a ellas.

Itziar PASCUAL
Real Escuela Superior de Arte Dramático
Madrid