

Dadme una metáfora matemáticamente exacta (*)

Por Simón Suarez

"A una mente visual como la mía, que abarca la totalidad de su posible discurso como una vista panorámica, desde el oriente de su germen al poniente, en amor, de su cadencia, no le vale la frase construida en diacronía -sucesión perfecta de sujetos, verbos y complementos, estructura armoniosa de preposiciones en las que la lógica del tiempo ajusta la ebanistería de las causas, las consecuencias y las finalidades. Mi pensamiento necesita una frase dilatada por entreparéntesis, digresiones y derivas, una frase hendida por inversiones y fluctuaciones mágicas, que genere en dos o más niveles su enunciado, una frase que debe ser leída y releída hasta que se domina globalmente, como un paisaje o una superposición de capas geológicas, con la mirada".

JAVIER DEL PRADO,
Fragmentos de una
autobiografía imposible.

Surgidos en la vorágine, casi cómica, de nuestra labor teatral, y obligados a funcionar por medio de resortes que, según creemos, diferencian al profesional del que no lo es, pocas son las horas que nos quedan para reflexionar con profundidad sobre el trabajo que estamos haciendo.

Y quizás sea mejor así: nuestros escenarios podrían empezar a vaciarse...

Voy a intentar, de forma breve -que siempre se agradece-, tratar de uno de los temas más escabrosos del teatro: de la relación entre Dirección y Espacio escénico.

Permítanme antes un pequeño "détour".

Todos los santos profetas, los conquistadores de la libertad artística de nuestro insolente siglo, creyeron garantizarnos una página en blanco abierta al infinito. Pero al igual que el niño que escribe por primera vez en un cuaderno sin cuadrícula, sin líneas que delimiten la geometría exacta de la palabra, así el artista desprovisto de sistemas ha sentido el oscuro rigor de esa infinitud blanca... y... cuántos se perdieron arrebatados por la luz de ese vacío, de ese abismo que sólo espera SER.

A principios de siglo, el camino era relativamente claro: romper con los ya caducos lenguajes era casi asunto inevitable. En música, Wagner y Gustav Mahler habían estrujado y reventado el sistema tonal suficientemente como para que Arnold Schönberg pudiera liberar -al fin- los doce sonidos de recorridos obligatorios.

Curiosamente, un nuevo orden se establecería, más riguroso, más estricto que el anterior, y la frialdad (aunque sólo aparente) de las combinatorias del maestro de la Segunda Escuela de Viena sólo pudo ser rebasada por algunos espíritus tan extraordinarios como el de Anton Webern: Dodecafonismo, Serialismo, principios, teorías que desembocarían años más tarde en un post-serialismo cada vez más estéril.

Algunos encontraron caminos y lenguajes opuestos a las teorías de Schönberg, pero hasta el mismo Stravinski, o Bela Bartok, tuvieron largos periodos ascéticos y asépticos que dieron paso a miradas nostálgicas hacia el pasado y que desembocaron en muchos momentos en una escritura neoclásica, resultado lógico de todo periodo histórico incierto.

Este mismo proceso se efectuó en todas las artes. Hasta el mismo Picasso fue capaz de pintar, después de

un cuadro como *Les Demoiselles d'Avignon*, un arlequín que haría sonreír al más ingenuo... A decir verdad, los que habían llegado después no lo tuvieron tan fácil. ¿Qué podía hacer un artista después de *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevitch, de *Boogie-woogie* de Mondrian, del *Ulysses* de Joyce o de la *Recherche* de Marcel Proust? ¿Qué camino tomar después del estudio efectuado por Webern sobre la serie considerada como una repartición jerárquica, la importancia de la interválica y de las relaciones de intervalos, del papel del cromatismo y de los sonidos complementarios? Y eso no sólo para la música: les remito a Vassily Kandinski y su *De lo espiritual en el arte*. ¿Cómo utilizar la metáfora después de la prismaticización y limpieza a la que Mallarmé la había sometido?... Pero "una tirada de dados no abolirá jamás el azar"...

A lo largo del siglo, han sido muchas las tentativas por escapar de las nuevas doctrinas, pero después de una sucesión interminable de "-ismos", el resumen es francamente desolador, y sin esforzarme demasiado me vienen a la memoria obras como *4'33"* de silencio, de J. Cage, las *Cajas de sopa Campbell* de Andy Warhol, las recogidas de basura de Joseph Benys o incluso -a pesar de su belleza- una película como *Passión*, de Jean-Luc Godard. Obras todas -porque hay que considerarlas como tales- que afirman rotundamente la imposibilidad de hacerlas. Es decir, impotencia y desesperación, aunque sea por medio del cinismo.

Hegel nos había anunciado ya la desaparición del arte. Nietzsche nos enseñó que Dios estaba muerto. Dada gritó que el arte ya estaba muerto. ¡Sólo nos faltaba la escobilla de Jarry para acabar de limpiar la taza!

Lo cierto es que las obras de arte están cada vez más lejos de los intereses del público, y que ambos se separan de forma insospechada e irremediable. Sí, como dice Theodor Adorno, una obra de arte es un acto de afirmación (y yo añadiría: violento), en tiempos tan caóticos y escurridizos como éstos, difícil tarea la nuestra.

Corren tiempos demasiado confusos como para poder afirmar nada.

Pero, en todo esto, ¿dónde se encuentra el teatro? ¿Dónde ese gran dinosaurio que estiman muchos que es la ópera?

Por lo que se refiere al teatro, ustedes conocen mejor que yo su evolución y el confusionismo actual. ¿Qué se podía hacer después de Samuel Beckett?

Como bien saben, los fundamentos de los postulados estéticos del Barroco tienen origen en los descubrimientos de Galileo Galilei, Raimundo Lulio, Copérnico, Kepler... y hasta el establecimiento de la escritura elipsoidal hay que atravesar un periodo de incierta búsqueda. ¿No es curioso que todas las grandes rupturas del siglo xx, que suponen en general una explosión o prismaticización de la figura -sea ésta musical, pictórica o literaria- coincidan antes o después con la desintegración del átomo? No sé si esta reflexión tiene interés para alguien, pero lo cierto es que la escritura está explosionada desde su interior.

Y si el teatro no se a dado cuenta o no lo tiene asumido aún, es posible que sea por la inexistencia -quizás por imposible- de una escritura teatral definida y rigurosa. En 1980, y a propósito de un trabajo realizado en el ARC (Museo de Arte Moderno de París) sobre la partitura de Pierre Boulez *Pli selon pli* -el importante poema de Mallarmé-, escribí en el catálogo:

"La partitura es el motor histórico de la música occidental: que un ente musical sea estabilizado o estabilizable autoriza al compositor a olvidarlo -o, lo que viene

a ser lo mismo, a integrar ese texto en un proceso histórico global. La partitura aparece así como una de las condiciones necesarias de la evolución del lenguaje musical.

Sin embargo, en la unicidad de la relación que establece con la obra en sí, cuyo texto es, la partitura aparece entonces como un medio: medio de construcción para el creador, medio de comunicación (¿en sentido único?) entre el compositor y el intérprete, medio de análisis para el oyente. La partitura es un conjunto de datos, un programa que permite reproducir real o imaginariamente la obra".

Y es que, cuando en el siglo IX el papa San Gregorio Magno, queriendo emular la fusión de Europa emprendida por Carlomagno, unifica la liturgia con las mismas pretensiones políticas megalómanas, él, que es un gran compositor, crea un código de escritura que acaba con la libre lectura de aquellos pequeños neumas que se anotaban sobre los versos sagrados y permitían los intervalos de alturas.

A partir de ahí, ya no es necesario *retener* en la memoria por medio de la tradición oral. Se lee y se canta. Y la aventura comienza, porque existe la memoria.

Es evidente que el teatro, a pesar de tantos siglos de esfuerzo, escapa a cualquier tipo de escritura.: grandeza y miseria de este arte, híbrido y decadente desde su inicio, que me permite creer que se mantuvo siempre en los márgenes -que no al margen- de la evolución histórica.

Cuando oigo decir que el teatro está muerto, me acuerdo siempre de Orfeo, que al recibir la noticia que trae la Mensajera anunciándole la muerte de Eurídice, no sale corriendo a verla o a besarla: la duda de la esperanza del amante. Ni siquiera nos cuenta su dolor, sino la puesta en escena de su dolor. Nosotros, como Orfeo, no paramos de poner en escena el dolor producido por la muerte del teatro. Sólo que muy pocos cantan como Monteverdi.

A modo de epígrafe para un nuevo capítulo

Ejercicio de amor en el que a fuerza de vértigo y de método llego al final de la jornada salpicando de savia y de metáforas, y con los ojos tumefactos, a punto de eclosión y de derrame".

JAVIER DEL PRADO, *Ibidem*

Hace aún dos días me preguntaba por qué diablos había aceptado yo semejante conferencia: la teoría artística la han hecho siempre aquéllos que no podían hacer arte.

Además, hablar de la escenografía es para mí como para el pueblo chino hablar de lo evidente: es decir, no se habla. No hace falta decir "llueve". Es evidente que llueve. Pero *hélas!*, sublime contradicción... "en llegando a esta pasión, un volcán, un Etna hecho, quisiera arrancar del pecho pedazos del corazón..."

A la puerta de la gran sala, Gurnemanz detiene a Parsifal: "Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die

(*) Este texto no es sino el esbozo de una futura reflexión más amplia.

Zeit" ("Ya lo ves, hijo mío, aquí el espacio se convierte en tiempo").

La importancia de esta frase me hizo afirmar:

Y afirmo que es línea divisoria

-espejo sin azogue-

donde el tiempo medido se derrumbó con vientos del

[actor.

No hay relojes crueles en esta geografía poblada de

[psicópatas.

Se navega o naufraga.

de líneas narrativas a ausencias contenidas repletas de

[silencio.

Los extremos se unieron en sus centros:

aspas o encrucijadas de pubis maternal.

Misterios de la escena:

una boca se abre a infinitos geométricos que

-delirios de noche-

consiguieron vencer su exactitud perfecta.

Mi casa del espejo tiene un halo de fuerzas misteriosas:

esconderle sus cotas

transformar realidades

aventurarme en tiempos detenidos

fue ocupación constante.

Hoy día sería mucho más breve:

El arte de la transición temporal por medio del espacio.

¿Qué más decir? Si un director y un escenógrafo

coniguieran entenderse en ese principio de base, el resto les vendría por añadidura.

En el principio de la ópera, la camerata Bardi y Monteverdi intentaron poner en práctica las leyes musicales de Platón basadas en la alternancia de sílabas largas y breves. Se trataba de "cantar hablando". "Tancredi, che Clorinda un uomo stima, vuol nel' armi portarla, nel paragone..." Dos siglos más tarde, Giuseppe Verdi: "mia madre aveva una povera ancella..."

Pero, sobre todo, la ópera iba a definir un código importantísimo, tan sólido que ni el siglo XX ha podido realmente con él: la noción y separación del tiempo. Separación que estaba ya en el teatro, aunque no nombrada de la misma forma.

Recitativo y aria: tiempo de narración y tiempo de reflexión, de meditación de las pasiones. El tiempo en movimiento y el tiempo suspendido. Sólo el día en que nuestros directores de escena comprendan que el "Ay, mísero de mí" es un *tempo di aria*, y que debe declamarse -por no decir cantarse-, sentiremos posiblemente la modulación interna de *La vida es sueño*.

Racine seguramente había previsto la llegada del "Método", porque pide *-exige-* que el "Eh bien, connais donc Phèdre et toute sa fureur" (cito de memoria) sea cantado una octava más alto que el monólogo anterior. Y este mismo modo de decir llegaría a su decadencia para hacer gritar a Beaumarchais: "si la declamación es ya un abuso de la narración, el canto, que es un abuso de la declamación, no constituye, pues, sino un abuso

del abuso".

El mundo de la escenografía es un mundo de metáforas sobre ese tiempo, esos tiempos.

"Dadme una metáfora, pero matemáticamente exacta...", decía Baudelaire. Solo de esa manera conseguiremos los directores y escenógrafos echar del escenario a tantos arquitectos y decoradores.

En mi casa del espejo he cambiado el telón y lo he puesto de tiempo y de luz, y he poblado el suelo de minas de silencio. En la chácena, he pintado la frase de Beethoven:

ES MUSS SEIN!

Y enfrente, sobre el público, aquel poema -que dicen inacabado- de la época de la locura de Hölderlin:

FIGURA Y ESPIRITU

Todo es íntimo

Esto divide

Así concibe el poeta

*¡Insensato! ¿pretenderías, cara a cara,
ver el alma?*

Serías arrojado a las llamas.



Clausura del III Congreso. De izquierda a derecha: J. A. Hormigón, Adolfo Marsillach, Director General del INAEM, Pedro Aparicio, Alcalde de Málaga y Josep Montanyés, Vicepresidente de la ADE.