



# Teoría y Praxis de la Paella

Por Emilio Hernández

**I**ngredientes: 40 gramos de arroz, 1/4 kilo de camarones, 1/4 kilo de langostinos, 1/2 kilo de calamares, 1/4 kilo de cigalas, 1/4 kilo de almejas. Limón, Cebolla, Ajo, Perejil, Azafrán, Aceite y Sal.

Cójase una cazuela amplia, y fríase en aceite un poco de ajo muy picado. Antes de que se dore, añádanse las cigalas, los camarones y los langostinos bien lavados, los calamares -limpios, picados en trozos y sin tinta- y las almejas sin la mitad de la cáscara. Rehogado todo, agréguese un diente de ajo machacado en el mortero con una rama de perejil, y desleído todo en un poco de agua. Déjese cocer por espacio de un cuarto de hora. En cazuela aparte tenemos el caldo donde se han hervido las almejas, la cebolla con aceite y perejil. Échese ahora sobre el marisco, sazónese con sal y déjese hervir. En este punto añádase el arroz, removiéndolo hasta que vuelva a hervir. Entonces rocíese con unas gotas de limón, y cuézase a fuego vivo durante 15 minutos. A media cocción remuévase un poco para que los ingredientes queden bien repartidos entre el arroz. Finalmente déjese reposar 10 minutos y tendremos una magnífica paella marinera. Sírvese en la misma cazuela o en un gran plato redondo adornado con los mariscos.

Me temo que ha podido haber una confusión, y tal vez me he equivocado de congreso. Aunque me ha parecido percibir que numerosos congresistas acudían con otras recetas no menos sabrosas. Al fin y al cabo cualquier ama o amo de casa que prepara una succulenta paella realiza algo parecido a

una modesta puesta en escena a la que asistirán ávidos espectadores, deseosos de que llegue el momento de devorarla.

Muchos directores de escena se sirven de complejas recetas para realizar sus paellas escénicas. Parece que ciertas lecturas les sirven para elaborar unos succulentos platos escénicos al pie de la letra, más que para cuestionarse su forma de acercarse al trabajo teatral y de relacionarse con los diferentes ingredientes. Si recordaran, para empezar, que en el teatro los calamares sí tienen tinta -y a veces demasiada- y que los camarones están vivos y dispuestos incluso a comerse el arroz, se verían abocados a una relación mucho más flexible con el material, mucho más despierta, mucho menos dogmática, y a descubrir en esa interrelación la forma misma de cocer y servir la paella.

Cuando hablamos de la condición del director de escena, ¿hablamos de las condiciones que debe reunir? ¿o de los condicionamientos que marcan su actuación? Un director condicionado por la economía, por su propia formación, por la educación o nivel cultural del futuro espectador, por su capacidad adquisitiva, por la política cultural de la administración pública de turno que genera inequívocamente una determinada formación del ciudadano, primando unos valores u otros... Muchas de estas circunstancias forman a veces un director condicionado, -incluso acondicionado, como el aire- que trabaja sub conditione, y por tanto lejos de generar una puesta en escena lo bastante libre como para ser teatro, lo que hoy podemos entender por teatro: una realidad escénica diferente de la realidad cotidiana, que sea algo más que simplemente la vida y que supere la ideología naturalista.

Perdón me parece que estoy dando otra receta, y nada más lejos de mi intención. No obstante creo que cuanto más amplia sea la formación y la experiencia del director, en mejores condiciones estará para abordar la puesta en escena con libertad, con conocimiento, con juventud -esa juventud que tantos años cuesta adquirir-, y poder también elegir el estilo adecuado a cada trabajo, y a cada momento histórico en cada sociedad. Llevo muchos años en la batalla diaria de la formación de directores por la única convicción de su función decisiva en el futuro del teatro. No ya porque el teatro dependa exclusivamente de la labor del director, aun siendo fundamental, sino porque éste puede causar mucho daño si no está formado en profundidad y en el buen camino. La formación del director es decisiva porque la relación técnica y humana que sea capaz de establecer con el actor va a generar desde un fértil aprovechamiento de la capacidad actoral hasta una forma de hacer teatro. Una propuesta realmente compacta, transparente, aprehensible para el espectador, tendrá casi con seguridad como eje el trabajo actoral, y en él se imbricarán el texto, la estética y la poética del lenguaje teatral. No será preciso una escenografía corpórea o un vestuario rico para hablar de propuesta teatral. Por obvia que parezca esta aseveración, me refiero a un error demasiado común que no recuerda que una propuesta personalísima del director puede llevarse a cabo sólo con actores. Con frecuencia la propuesta del director se apoya exclusivamente en un espacio visual y acústico. Y al faltarle presupuesto, el director se siente indefenso.

En mi sociedad de hoy, la española de fin de siglo, agobiada por la ola de neoliberalismo-tirando-a-neo-fascismo que nos invade, y por la aniquilación de la imaginación, la iniciativa y el discernimiento que en gran parte de la pobla-

ción consigue la programación televisiva que se cuele por esas ventanitas catódicas, es cada vez más discutible pensar que un naturalismo/realismo teatral es la forma en que un director pueda atacar su puesta en escena para llegar a su sociedad, para sacudirla, para poner en marcha su potencial imaginario, su capacidad creativa tan medidamente destruida. Un espectador activo desarrollará sus inevitables expectativas previas ante un espectáculo, y raptado de su realidad aceptará ingresar en la realidad escénica para ir la empujando imaginariamente, siempre que hayamos logrado captar su interés desde el primer momento. Labor nuestra como directores puede ser la de resolver sus expectativas perturbándoles para colocarlo frente al espectáculo, inquieto y despierto, para que reciba exactamente lo que nosotros deseamos que reciba, tanto emocional, sensorial, intelectual como ideológicamente.

Para ello se requiere más rigor si cabe que en la propuesta naturalista. Pero es muy difícil pensar en no utilizar el realismo como una vía de conocimiento. Por lo tanto estamos ante la enorme dificultad de superar el realismo sin perder la energía motriz del actor, su emoción, su organicidad. Si aceptamos que el teatro no es la fotocopia de la vida, debe ser algo más que el noticiario de la televisión, o el culebrón de turno, y en cambio captar el interés de la población como aquellos, a ser posible sin hacerlos tanto daño. Necesitamos movilizar al espectador para que elija conscientemente sin temor formar parte de una minoría, rompiendo la implacable dictadura de las mayorías que propicia la ley del mercado. Pero lógicamente no es el espectador quien marca la estética de esa movilización, aunque sea quien la elige, sino el director de escena con su puesta en escena libre, directa, inquieta, certera, sorprendente, progresista. Y no con una paella escénica. No con el teatro conservador de la derecha.

Ya sé que según los países, el conservadurismo tiene aparentemente distintos signos políticos. Digo aparentemente, porque el conservadurismo difícilmente puede ser considerado de izquierda. Y el término «popular», encierra muchas veces una falta de inquietud, de cuestionamiento, de crítica, de progreso, y por lo tanto de izquierda. (En España el partido de la derecha se autodenomina popular... Y hace pocas horas he podido presenciar cerca de aquí cómo un político de ese partido español citaba con sorprendente euforia al Poder Popular de la ciudad de la Habana, supongo que presa de un transitorio lapsus o confusión ...).

Sé que en muchos lugares se considera peligroso y frívolo la pérdida de un realismo estético de fácil entendimiento para un amplio público. Sus razones tendrán. No hay recetas para nadie. Pero es inevitable que nuevas generaciones tengan nuevas sensibilidades, y nuevas estéticas. Y no sólo en los creadores, también en los espectadores. El superar la dificultad de que estas nuevas propuestas tengan señas de identidad propias -y no miméticas-, que sigan comprometidas con la sociedad -a veces el compromiso requiere precisamente críticas a la ortodoxia que no siempre agradan-, el superar esa dificultad, decía, es labor inexcusable de los directores de escena. Y para eso necesitan rigor, formación, y el eclecticismo necesario para saber llegar a su público de una forma atractiva y eficaz. Para ello es discutible también la fórmula de la espectacularidad como arma imprescindible para ganar la batalla a otros medios. Antes al contrario: difícilmente el teatro podrá competir en espectacularidad, en cambio siempre po-

drá ganar si pone en primer plano sus armas exclusivas: el actor, la poesía escénica, la abstracción, la relación directa con el espectador, esa singular comunión de un grupo de ciudadanos en torno a una aventura imaginativa que encierra un potencial peligrosísimo para cualquier poder establecido, simplemente porque supone unas horas de libertad, y la libertad se puede echar de menos con facilidad.

¿Podemos seguir utilizando aún en estos tiempos la vieja imagen del teatro como caballo de Troya, que con inofensiva apariencia es capaz de hacer mucho daño al enemigo? Socialmente es difícil, pero individualmente, en cuanto a la formación del individuo, sí lo es. Para ello, y parece un contradictorio, se precisaría de la colaboración activa de las administraciones públicas para difundir el teatro. Alguien dijo, ya sabéis, que el teatro debería estar amparado por el Ministerio de Sanidad antes que por el de Cultura. En cualquier caso por un Gobierno responsable de la educación de sus ciudadanos.

Pero nosotros los directores no nos crucemos de brazos si no llega el dinero del Estado. Nuestra responsabilidad no acaba en organizar congresos que muchas veces son un fin en sí mismos -cuando no una buena oportunidad para hacer turismo por cuenta de alguna administración pública-, ni tampoco en llorar porque no podemos hacer trabajos espectaculares. A veces cuando se habla de la supervivencia del teatro, en realidad algunos están hablando gremialmente de la supervivencia de los teatristas. Y a lo mejor les bastaba con un subsidio aunque no hicieran teatro. De hecho muchos profesionales encuentran su hueco en el cine o la televisión y no vuelven más al teatro, ni falta que les hace. ¿Habéis pensado en una ciudad sin teatros? De hecho las hay. Sólo se trataría de una reconversión en aras de un uso más rentable de esos espacios. Ayer he visto en esta ciudad una iglesia reconvertida en banco. Es sólo una perversa propuesta. Dice Abellán que los ciudadanos prefieren hacer teatro a verlo. De hecho, ¿quién no hace teatro? Si se cerraran los locales teatrales, ¿quién iba a protestar? Probablemente sólo los que viven de él. ¿Sabrán los ciudadanos lo que dejan de recibir? ¿Saben en qué consiste ese alimento? Sin duda desconocen su especificidad. No lo necesitan. Del teatro sólo hablan los profesionales, mientras que del cine, de la literatura, de la música habla cualquiera en cualquier conversación urbana cazada al azar, ocupa sólo un lugar marginal en la vida de la ciudad. Por eso pienso que no basta luchar por la supervivencia. Hay que luchar por su necesidad. Pero no pensando en los profesionales del teatro, sino en los ciudadanos.

Si no descubrimos la vía de acercarnos hoy al nuevo espectador, estaremos privando al nuevo individuo de un bien primordial para su formación, y a veces lo estaremos alejando con propuestas que no concitan su interés ni temática ni formalmente. Si el teatro muere, no echemos la culpa a los gobernantes, sino a nosotros mismos. Si determinados gobernantes mueren -políticamente, se entiende- debería ser en parte, gracias a nosotros. Pero no lo será nunca gracias a los paelleros, a los recetadores, a los que necesitan adornar el plato con mariscos, sino tal vez, a los que tras un trabajo arduamente elaborado, tras un largo camino, consiguen el difícil arte de poner en el plato de la escena un maravilloso, un sabrosísimo grano de arroz.

La Habana, 29-6-95