

# El tiempo de los pájaros celestes

por Anatoly Smelianski

Traducción: Susana Cantero

**N**o pocos de los pensadores que han estudiado el carácter particular de la historia rusa han vuelto a dar definiciones tristes de la misma tras los acontecimientos ocurridos en la Casa Blanca en octubre de 1993. Fuerza es decir que, entre otras características, esta historia posee la de ser cíclica y no lineal. No tenemos una historia, sino estaciones: el invierno, la primavera, el verano, el otoño y otra vez el invierno. Lo mismo da qué camino se coja, siempre vamos a parar a la misma encrucijada maldita. ¿Quién podía imaginarse en octubre de 1991 que, dos años más tarde, en esa misma plaza de la Rusia libre, veríamos desplegarse carros de combate ante la Casa Blanca, y que dispararían contra ese blanco, símbolo malogrado de nuestra democracia?

Al decir esto, no estoy hablando de política, sino de teatro. Rusia vio aquellos acontecimientos de octubre gracias a la CNN. Las cámaras, impasibles e implacables, vertían su caudal de informaciones. Se vio la sacudida de los cañones y, unos instantes después, se vio surgir de la Casa Blanca asediada la nube negra de la explosión. Se seguía con la mirada a aquél que, bajo las balas, volaba un televisor en el Parlamento. A veces todo aquello no nos parecía una guerra civil, sino más bien un sofisticado juego de ordenador, con soldaditos multicolores, cañoncitos, disparos, humaredas. ¡Ah, qué fabuloso espectáculo!

La multitud de espectadores acentuaba aún más el lado teatral de aquellos acontecimientos. Millares de personas, acudidas para ver aquella batalla sangrienta, como si fuera un grandioso show. Muchos venían con los niños. Y eso también lo filmaron las cámaras de la CNN. Tal vez fuera aquél el momento histórico más amargo de ese espectáculo ruso; nuestro teatro nacional abierto de par en par para el mundo entero.

Fue el final del teatro soviético y el principio de otra época: la de un teatro del «capitalismo naciente». Es imposible pre-

**Profesor, vicerrector de la escuela del Teatro de Moscú (el MKaT) y director literario de ese mismo teatro (del que han salido los actores Anastasia Vertinskaia y Sacha Kaliagin), Anatoly Smelianski es antes que nada la mejor puerta de acceso al teatro ruso. Especialista en Stanislavski y, para terminar, crítico dramático, lanza aquí una aguda mirada sobre la historia y sobre el actual crecimiento del teatro ruso.**

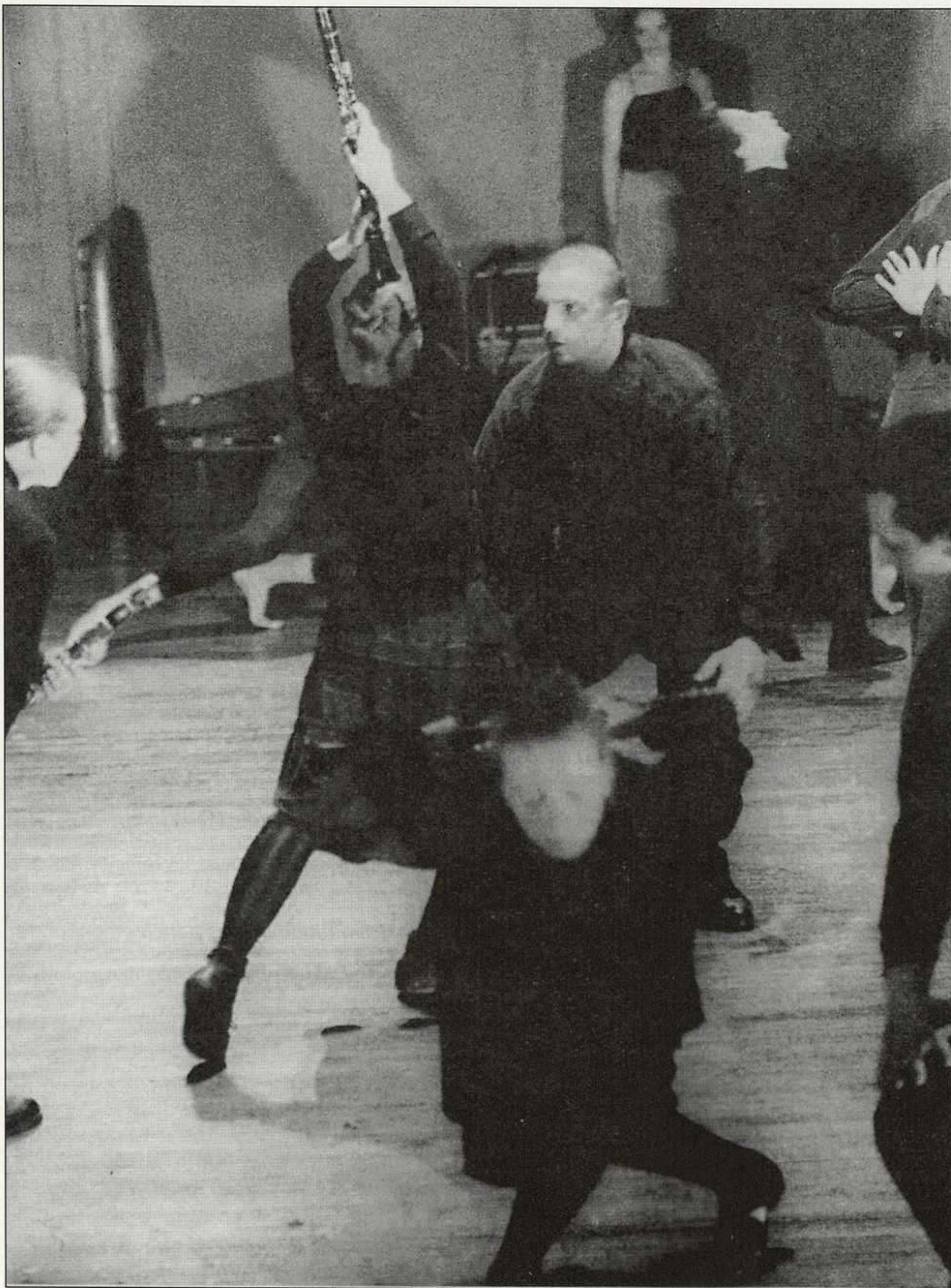
sentar en el marco de este artículo ni siquiera las líneas generales de lo que ha ocurrido —y todavía ocurre— en el mundo teatral ruso durante esos años de cambio. Me conformaré con evocar la tonalidad y el color de ese tiempo nuevo para el teatro.

Para empezar, los antiguos líderes de nuestro teatro habían ido abandonando el proscenio. Unos murieron, otros se perdieron. Otros, aún, intentaron hallar un sitio en este nuevo contexto histórico. Fue más fácil para los que ya habían muerto mucho antes de los acontecimientos, como los directores de escena Anatoli Efros y Georgi Tovstonogov: su arte se percibió como llegado a una perfección ya clásica. Se puso de manifiesto con toda claridad que, en nuestra condición de seres no libres, Rusia había poseído un gran teatro cuyos exigentes objetivos fueron un sostén para el país entero. Parafraseando a Stanislavski, se podría decir que era super-teatro, acorde con un super-objetivo. No en vano al creador del Teatro de Arte le gustaba tanto ese prefijo, «super».

En estos tiempos nuevos que son los nuestros, el teatro ruso ha perdido su super-importancia. El prefijo se ha borrado con la desaparición del super-Estado, y puede decirse que nuestro teatro se ha convertido en teatro a secas. Un teatro que tendrá que sobrevivir en las feroces condiciones de la economía de mercado.

Esta evolución ha afectado a todas las esferas de la cultura y de la vida intelectual. Las tiradas de los super-periódicos se han quedado de veinte millones en unos cuantos miles de ejemplares, los cines se han convertido en night-clubs, las películas americanas de la serie Z han invadido sin esperar el mercado del cine y del vídeo. «Jamás la violencia fue tan sexual», rezaba el anuncio de una película policiaca americana en el momento de invadir un país que ni siquiera tenía establecidas sus fronteras. La cultura soviética cedió su lugar no a una nueva cultura rusa, sino a una cultura de masas que se vertía a carretadas obedeciendo a las leyes del mercado libre. Los escritores, los actores, las estrellas populares se sintieron naufragar. Ya no se leían sus libros, sus espectáculos empezaron a verse como momentos de placer mezquino, impresentable. De hecho, todo empezó a recuperar contornos naturales, contornos más bien tristes, a la vista de las ideas utópicas de las que se había nutrido la *intelligentsia* liberal de nuestro país.

En las fachadas de la mayoría de los teatros de Moscú y de San Petersburgo, se vieron florecer enseñas nuevas más importantes que aquellas en las que ponía el propio nombre del teatro: «Exchange. 24 horas al día.» Cambiando divisas el país renovaba su sangre. El teatro también hizo su «exchange». Cambiaron profundamente los gustos y las inclinaciones del espectador. La vida de hoy prácticamente ha desaparecido de la escena, y, si alguna vez asoma la nariz, siempre es en comedias. Al público no le apetece volver a ver por la noche en un escenario el calco de lo que acaba de vivir durante el día. Clásicos, melodramas, estética pura, obras extranjeras, todo lo que quieran, pero la actualidad, ni mentarla. Oleg Efremov montó, por primera vez y en el Teatro de Arte, la obra de Soljenitsin que evoca la vida de los campos de concentración. Bien, pues el espectáculo de esa obra que llevaba varias décadas esperando su hora pasó como desapercibido. Había en ello una especie de instinto de con-



"Claustrofobia". Teatro Maly, de San Petersburgo. (1994).

servación: ya nadie quería sangre vieja, cuando la nueva corría en oleadas. La serie interminable del *culebrón* mejicano *Los ricos también lloran* ha acunado a la juventud de la nueva Rusia, que se ha convertido prácticamente en un miembro del tercer mundo.

Cada uno a su modo, los mejores directores de escena rusos han respondido al desafío que les lanzaba esta nueva época. El héroe de esta media temporada histórica es el director de escena Roman

Victuk. Sus temas muy calientes, ligados a una sexualidad prohibida o reprimida, han sustituido a los thrillers sociales soviéticos. En el cielo de Moscú, que llevaba varias décadas en ayunas, se han alzado las estrellas ambivalentes de sus espectáculos, *Lolita* y *Madame Butterfly*. Mark Zakarov, que a finales de los años sesenta fue víctima de la censura (se prohibió su puesta en escena de *Posición ventajosa* de Ostrovski), cambió de razón de ser. Su teatro, que diestramente cambió su nom-

bre de Komsomol leninista por un Lenkom más abstracto, fue el primero en apuntarse a la realidad del mercado. El Lenkom fue el primero en abrir un mostrador de cambio, el primero en inaugurar un nightclub. Y este cambio de situación influyó sobre la propia textura de los espectáculos. En sus *Bodas de Fígaro*, llenas de talento y de humor, la Revolución francesa no era otra cosa que un chusco telón de fondo para las aventuras amorosas de los personajes. De terribles cañones salían fuegos artificiales y una muchacha de generosos pechos desfilaba por el proscenio parodiando un célebre cuadro de Delacroix.

El acercamiento entre los antiguos opositores al régimen y el nuevo poder ha roto una tradición que databa de varios siglos y obligaba a los artistas a mantener cierta distancia con el Estado. Algunos han roto con esa tradición diciéndose que el poder había cambiado de naturaleza. Los veteranos de la disidencia, oficial o no, pidieron una «posición ventajosa».

No ha habido sitio para todo el mundo. La Taganka ha desaparecido del menú teatral. Su director, Yuri Liubimov, anunció personalmente la liquidación de una empresa que durante un cuarto de siglo había definido el propio espíritu del teatro ruso. Su teatro ha muerto con su época.

El Teatro de Arte, que ya con Gorbachov se había escindido en dos teatros (llamados «Gorki» y «Chejov»), siguió cazando fantasmas. En el Teatro de arte Gorki se montó *Batum*, una famosa obra sobre Stalin escrita a finales de los años treinta por un tal Bulgakov, que ya tenía la cuerda al cuello en el sexagésimo aniversario del jefe supremo (quien, por otro lado, mandó prohibir la obra). El estreno mundial realizado en 1992, evidentemente un 7 de noviembre (día aniversario de la revolución), se transformó en manifestación política. La sala aclamó al generalísimo de chaqueta blanca que fumaba su pipa y escrutaba el horizonte con perspicacia. El sonido de los metales y el potente coro, familiares desde la infancia, hicieron levantarse a los fanáticos, que se pusieron a cantar el antiguo himno: «*Es Stalin / El es / El que nos da / La alegría para el trabajo / El gusto por la hazaña.*»

Las sombras del pasado intentaron organizar aquel espectáculo de despedida, pero para la Rusia teatral aquello ya carecía de importancia. Esta Rusia estaba preocupada por su supervivencia. El Estado seguía financiando los teatros, pero se vio claramente que aquello no bastaría para mantenerlos vivos. Los teatros, crispados, se pusieron a buscar formas de supervivencia poco corrientes. Después

de las oficinas de cambio abrieron restaurantes, firmaron *joint-ventures*, se lanzaron al business. Siguiendo nuestra vieja costumbre que aún no ha muerto de plantar cara a la desgracia todos juntos, todavía no se ha expulsado a los actores. Pero todo el mundo se da cuenta de que el sistema de los teatros soviéticos de alternancia está tocando a su fin. La cuestión está en saber si el nuevo teatro ruso llegará a conservar una parte de su riqueza, ligada al modelo del «teatro-casa», del «teatro-familia».

Lo que está en juego es la supervivencia artística. La situación es muy compleja. Los directores de escena como Anatoli Vassiliev se han retirado y han transformado sus teatros en laboratorios. Vassiliev ha dejado de montar espectáculos para realizar «proyectos», como a él le gusta decir. De vez en cuando hace algún viaje, a París, por ejemplo. En donde puso en escena el *Baile de máscaras* de Lermontov, en la Comédie-Française, con el que indignó a la capital francesa. En Moscú, en un sótano de la calle Vorovski, ha creado una escuela que recuerda al laboratorio de Jerzy Grotowski. Acuden al estudio

de Vassiliev alumnos del mundo entero. Pero en Moscú no se sabe casi nada de él: aquí los «proyectos» experimentales nunca han gozado de consideración.

El Teatro de Lev Dodine, el Maly de San Petersburgo, sigue recorriendo el mundo entero con su *Gaudeamus*, espectáculo de improvisación sobre la vida de un batallón de construcción. Los parisinos pudieron ver aquel montaje en el que la realidad más amarga y sombría viene envuelta en un papel teatral chispeante y azucarado -tal vez fuera necesario un envoltorio así para poder tragar esa medicina. A veces el Teatro de Dodine detiene su carrera y se pone, día y noche, dejando de interpretar el repertorio, a ensayar *Claustrofobia*, su nuevo espectáculo. Algo que podría ser hoy día lo que fue en su época *Hermanos y Hermanas* (hecho sobre textos de Abramov), un espectáculo fuerte y profundo de Dodine.

En 1992, Lev Dodine cerró su puesta en escena de los *Poseídos*, sobre textos de Dostoievski. Un libro de prosa clásica,

antirrevolucionaria, cuya adaptación jamás habían autorizado las autoridades soviéticas. Este espectáculo monstruo de diez horas se preparó, se ensayó durante varios años. Los cataclismos históricos cambiaron el punto de mira de la puesta en escena. El estreno de los *Poseídos* cayó clavado con la nueva revolución rusa. Exactamente lo mismo que pasó con el *Baile de máscaras* de Lermontov, que, tras ser ensayado durante cinco años, se estrenó con los primeros disparos de febrero de 1917. Al principio de los ensayos, Dodine quería arreglar cuentas con el pasado. Los terminó con una especie de estupefacción ante el presente. Todo el mundo quedó asombrado. Pero todos comprendieron tristemente que los *Poseídos*, es decir los demonios, están en el in-

El teatro intenta justificarse. Se agazapa en las habitaciones, en los sótanos, en los pasillos de las escuelas de teatro, en las cantinas, en cualquier grieta en la que se pueda preservar la entonación de la voz humana y comprobar una vez más la relación con el público. El inmenso resonador que era este país para el super-teatro ha sido sustituido por espectáculos de cámara en los que se intenta hacer brotar el fuego de una nueva fe teatral. Fe en el sentido religioso de la palabra, si ustedes quieren. No es sólo la lengua la que se está rompiendo, sino el propio «cuerpo» del teatro ruso entero.

En nuestra academia teatral, el Gitis, los estudiantes de Piotr Fomenko interpretan *Aventuras* de Marina Tsvetaeva. Este espectáculo, puesto en escena por

Ivan Popovski, ha causado un gran impacto por su nueva percepción del espacio y de la interpretación. En él, un angosto pasillo ha sustituido al escenario, imponiendo rigurosas limitaciones a los actores. Las escenas, individuales o colectivas, están medidas al milímetro. La estrechez de la línea poética —el propio signo de la poesía— se transforma en estrechez de la línea de es-

pectadores. Y la enérgica lid del teatro se hace de repente más aguda. La frontera entre la poesía, la música y el escenario se vuelve totalmente convencional. Los estudiantes se pasean como si tal cosa a lo largo de esa frontera, sin visado ni pasaporte. El cuerpo reblandecido y deformado del teatro contemporáneo, arrojado al agua viva de la poesía, resulta con ello francamente rejuvenecido. Se ve brillar esa luz del fondo del túnel, que es tan importante en épocas de cambio.

En los momentos cruciales de la historia, el teatro se pega a aquello que mejor conoce. Habla de sí mismo. «*Los actores no viven a gusto*», dice en la obra de Ostrovski *Los inocentes culpables* un rico propietario de provincias, admirador de las actrices (el mecenas: un nuevo ruso). Y da dos traducciones de la expresión «*no vivir a gusto*»: una en europeo, que es «*proletarios*», otra en ruso, que es «*los pájaros celestes*», aquéllos que picotean allí donde hay semillas y padecen hambre allí donde no las hay. Este melodrama de

«El teatro ruso ha perdido su super-importancia. El prefijo se ha borrado con la desaparición del super-estado».

terior de nosotros mismos y siguen en nuestro propio interior, a despecho de los cambios de clima político —ésta era la información esencial del espectáculo. Pero no conoció el gran éxito que antaño hubiera tenido.

No poseemos todavía nuevos directores de escena, obras nuevas que podrían dar testimonio de este increíble «cambio» histórico. Todo el mundo hace experimentos con el espacio teatral. Ello es un signo constante de ruptura en los gustos estéticos. Sergei Jenovatch, uno de los directores de escena más capaces de la nueva Rusia, montó un *Rey Lear* en el Teatro Malaya Bronnaya. Colocó al público en el escenario, de espaldas al vacío probatorio de la sala. En escena, una especie de ring. El capricho de un viejo rey desgarrado a su país, y he aquí que se pelean por la herencia como perros por un hueso. A un lado, el ring y las pieles de animal encima de los personajes. Al otro, la gran sala fría, vacía, huérfana, que uno siente en la espalda.

Ostrovski que describe la vida de los actores rusos de provincias fue puesto en escena en 1993 por Piotr Fomenko. Lo montó en el mismo teatro en el que Evgeni Vakhtangov, a finales del invierno de 1992, estrenó su última obra maestra, *La Princesa Turandot*. El melodrama de Ostrovski, que tanto juega con la vida cotidiana de los bastidores y el chiquillo «*inocente culpable*» que tiende las manitas hacia su madre que le ha abandonado, sacudió al Moscú teatral. Este espectáculo, interpretado en el bar del teatro para setenta espectadores (un chiste de un personaje cómico de la obra dice que el sitio de los actores es el bar), se ha convertido en punto de partida de una nueva época teatral. De un solo envite y sin que nadie se lo esperase, se veía una nueva *Turandot* rusa, seguramente porque Fomenko, a través de este melodrama de un autor nacional, festejó el final de la ideología. Los sentimientos, sepultados desde hacía mucho, fueron brutalmente resucitados; así el agua viva de la compasión, con espectáculo, parodia, romance, lágrimas y otros trucos que pertenecen al teatro en propiedad. Y eso sin insistir, con una libertad natural a la que uno no se puede resistir, con una respiración ligera. Casi esa gracia de la que nos hablan las leyendas teatrales.

«Lloraban los hombres, incluso los más duros, los duros como la madera», nos confiesa Alexander Suvorin a finales del siglo pasado, contando la interpretación de la Strepetova en el papel de la actriz Kruchninina, personaje principal de la función. Confirmando: han pasado cien años y, otra vez, ríen y, al final, lloran. No sólo los críticos de teatro impenetrables, sino incluso los «*nuevos rusos*», como hoy se les llama. Se enjugan sus parcas lágrimas de businessmen, intentando domeñar ese sentimentalismo, esa infección sublime sin la que, aparentemente, no existe el teatro.

Normalmente, sale uno exclamando: «*¡Qué función!*» Esta frase la he oído, pero también he oído otra cosa: «*¡Qué acto-*

*res! Y además no actúan como de costumbre*»; «*Hay algo en ellos, es como si estuvieran todos embrujados.*»

Aquél que ha hecho con esta obra un número de magia ha vuelto mágicos también a esos actores que llevaban años esperando «su instante». Han tenido ese instante. Y Fomenko también. Desde hace treinta años se sabía que era un maestro de la puesta en escena rusa. Pero le habían mutilado a finales de los años sesenta al prohibir su espectáculo. Le ha llegado el día. Después de haber sufrido tanto en su vida de director de escena soviético, nos ofrece esta nueva justificación del teatro que llevábamos tanto tiempo esperando. Cada uno de sus actores ha recibido como regalo unos instantes sublimes, esos instantes en los que el teatro, el público y hasta la vida no pertenecen a nadie más que a él. Y allí todos los actores son iguales; desde los jovencísimos actores a los que yo veía por primera vez hasta las estrellas a las que miraba como si nunca las hubiera visto. El arte les ha puesto en condiciones de igualdad y, en el programa, habían quitado ese cliché soviético según el cual ciertos actores eran calificados como «*actores eméritos del pueblo de la URSS*» (con R rugiente y SS silbantes), cliché que recubría al ser humano como una coraza. De tales clichés es de lo que los actores se ríen en este espectáculo.

Durante todos esos años de antes de los cambios, Fomenko, sexagenario rejuvenecido, se ha «recargado», no en los mítines sino en clase, con sus estudiantes del Gitis. Ha sentido la fermentación interior del tiempo. Como si hubiese recordado que la comedia que Ostrovski escribió justo antes de morir, y que tenía por tema el teatro, tan sólo estaba separada por una ínfima distancia histórica de la explosión realizada en la propia identidad del actor ruso; explosión que iba a ser causada por un hijo de comerciante y espectador atento de las obras de Ostrovski, que adoptaría el pseudónimo escénico de Stanislavski.

En el bar del Teatro Vakhtangov, el espectáculo se representa durante el día. Desde las ventanas se ve el Arbat. Y la luz del día se confunde extrañamente con la de los focos. Este encuentro del «arte» y de la «vida» da nacimiento a un carnaval, nuestro carnaval ruso, moscovita, con todas nuestras pasiones, la angustia ebria y los romances en los que el alma se desvela. «*El pájaro celeste*» toca las cuerdas de la guitarra, el admirador se queda privado en la espera y vuelve a zambullirse en una suave modorra hecha de tristeza y felicidad.

No es casualidad el que haya mencionado *La Princesa Turandot* que montó Vakhtangov en 1922. La comparación es oportuna y no rebasa otros límites que los de la temporada teatral. Existe una especie de parentesco invisible, un hilo que Fomenko ha tenido la suerte de tender. Cuando sus actores cómicos y trágicos se dieron la mano, ese hilo que liga las diferentes épocas del teatro ruso de pronto se volvió físicamente perceptible. ¿Por qué había tanta alegría en la música del espectáculo en 1922? ¿Porque se había acabado la guerra civil y se había atajado el hambre? ¿Porque otra vez se podía bendecir la vida? Es difícil de decir. Tanto más porque el presentimiento fue engañoso. Y la muerte de Vakhtangov en mitad de la fiesta fue mucho más profética que el espectáculo que acababa de montar.

El arte teatral, al igual que el país en el que se da, busca nuevas formas de supervivencia. Ese carnaval realizado en el bar del teatro Vakhtangov tiene un significado que va más allá del teatro. El espectáculo de Fomenko se ha convertido en ese signo esperado durante tanto tiempo, la imagen de una libertad recuperada. A través de Ostrovski, Fomenko nos interpela. Nos hace entender que todavía estamos vivos, que tal vez tenemos la peste detrás. Sus actores, sus payasos, sienten el cambio del tiempo histórico con una agudeza inconsciente y conmovedora. ¿Por qué? Porque son, simplemente, pájaros celestes.

«No poseemos todavía nuevos directores de escena, obras nuevas. Todo el mundo hace experimentos con el espacio teatral».