

ENTREVISTA

SI ME GUSTAN LA FURA DELS BAUS Y MOLIÈRE, NO ES UNA CONTRADICCIÓN: CONVERSACIONES CON SERGI BELBEL

SHARON G. FELDMAN
University of Richmond

Sergi Belbel i Coslado (Terrassa, 1963) irradia energía y dinamismo. Prolífico, prodigioso y polifacético, ha inyectado la escena catalana con originalidad y frescura a la vez que ha seguido cultivando su firme interés en los autores clásicos y consagrados. Un verdadero hombre de teatro para el próximo milenio, Belbel trabaja sin fronteras geográficas y lingüísticas. Con más de una veintena de obras escritas y traducidas a varios idiomas, y con la mayoría de éstas premiadas y/o puestas en escena, Belbel es un punto de referencia imprescindible en el mundo escénico catalán actual y su nombre ya tiene resonancia mucho más allá de las fronteras de Cataluña: además de Madrid, ha visto sus obras estrenarse con éxito en tierras europeas (Alemania, Austria, Bélgica, Dinamarca, Eslovenia, Francia, Holanda, Inglaterra, Italia, Noruega, Portugal, Suecia, Suiza) y americanas (Argentina, Colombia, Uruguay). Entre su producción literaria se destacan *A. G. /V. W., calidoscopios y faros de hoy* (1985), primer Premio Marqués de Bradomín - 1985; *Dins la seva memòria* (1986), ex aequo, Premi de Teatre Ciutat de Granollers - 1987; *Mínim.mal Show* (1987), con Miquel Górriz; *Elsa Schneider* (1987), Premi Ignasi Iglésias - 1987; *En companyia d'abisme* (1988); *Tàlem* (1989); *Cartcies* (1991); *Després de la pluja* (1993), Premi Nacional de Literatura Dramàtica de la Generalitat de Catalunya 1993-95 y Premi Serra d'Or - 1994); *Morir* (1994), Premio Nacional de Literatura Dramática del

Ministerio de Educación y Cultura - 1996; *Sóc lletja* (1997), con Jordi Sánchez y Óscar Roig y *La sang* (1998).

La intervención de Belbel en el mundo escénico no se limita a su trabajo de autor dramático; su nombre también resuena entre aplausos en el mundo de la dirección y el de la traducción. Además de varias creaciones propias, como *Tàlem*, *Carícies*, *Sóc lletja* y *Morir*, ha dirigido obras de Samuel Beckett (*Passos*, 1987), José Sanchis Sinisterra (*Pervertimento*, 1988), Josep M. Benet i Jornet (*La fageda*, 1989 i *Desig* 1991 - Premi de la Crítica 1991), Àngel Guimerà (*La filla del mar*, 1992), Emili Vilanova (*Colometa la gitana i Qui... compra maduixes?*, 1993), Shakespeare (*El mercader de Venècia*, 1994), Carlo Goldoni (*L'hostalera*, 1995) y Molière (*L'avar*, 1996), entre otros. En su lista de traducciones figuran los nombres de Beckett, Goldoni, Molière, Racine, Bernard-Marie Koltés, Heiner Müller y Georges Perec. Belbel acaba de ver, en 1998, el estreno de la primera película basada en una de sus obras teatrales: se trata de *Carícies*, dirigida por Ventura Pons, con un guión que es fruto de la colaboración entre ambos.

La estética teatral de Belbel se construye a base de líneas esencialistas e incluso minimalistas, de sutilezas poéticas y políticas, silencios cargados de significado y palabras que a veces carecen de sentido. Es, también, un teatro de tonalidades existencialistas, matizado por la influencia de Beckett y otros representantes de las vanguardias teatrales europeas. Los personajes belbelianos son a menudo seres solos, genéricos y anónimos que se encuentran, como víctimas, arrojados dentro de un espacio cotidiano y urbano que no les es ameno. Un paisaje corrupto, decadente, violento, brutal, donde el uno intenta dialogar con el otro, pero no logran comunicarse, y a veces termina lanzando un llanto al vacío. Este mundo, fabricado a base de deseos e imágenes (a veces, cinematográficas) que sustituyen a las verdades empíricas, parece proyectar el sueño de una realidad contemporánea.

En dos ocasiones, Sergi Belbel y yo nos reunimos, entre café y lluvias, para hablar del teatro...

SF: Hablamos de tus proyectos recientes. Acabas de ganar el Premio Nacional de Literatura Dramática por Morir, y he visto hace poco algunas de tus labores más exitosas como director y traductor; L'avar de Molière y L'hostalera de Goldoni. Quisiera preguntarte sobre lo que significa para ti esta combinación de actividades teatrales: la escritura, la dirección y la traducción.

SB: Claro, mucha gente a veces me pregunta si yo hago una diferencia estricta entre dirigir, escribir, traducir —y, también, el mundo de la interpretación—. Lo que a mí me interesa es el hecho teatral en su globalidad; entonces, yo no hago una distinción. Yo me acerqué al teatro y escribo teatro porque lo que me gusta es la práctica escénica. Lo que pasa es que tengo una formación filológica, pero aparte y en un momento dado, lo que hice fue separar incluso estos dos ámbitos. Me gustaba mucho el teatro, hacía de actor en compañías aficionadas, pero lo dejé porque pensaba que mi terreno profesional estaba más en la filología. Hubo un momento con diecinueve años en que pensé, «¿qué hago?, ¿voy a la universidad a estudiar filología o voy al Instituto de Teatro a estudiar teatro?» Y por fortuna, me decidí por la filología.

SF: *Y, te encontraste con José Sanchis Sinisterra en la Universidad Autónoma de Barcelona...*

SB: Sí, exacto. Entonces, yo tenía un futuro de filólogo. Había abandonado totalmente lo teatral. Hacía cuarto curso de universidad y coincidí con Sanchis Sinisterra, que daba clases de teatro en mi departamento. Claro, fue una suerte terrible. Yo creo que fue el encuentro con él lo que me hizo decantar un poco la balanza. Acabé los estudios universitarios y me quedé en la universidad como investigador, pero al cabo de poco tiempo el catedrático me dijo, «mira, deja la universidad, y vete al teatro». Por lo tanto, tengo las dos vertientes: tanto la teórica como la masa escénica; estaban separadas y finalmente se juntaron.

SF: *Ahora, ¿hay una relación recíproca entre estas dos vertientes?*

SB: Claro, es un asunto para hablar muy largamente, la relación entre dirigir y escribir. Para mí, escribir es un acto mucho más solitario y al mismo tiempo más arriesgado, más complejo. Pero, claro, al mismo tiempo, cuando escribo, de alguna manera ya estoy dirigiendo, ya tengo el escenario muy presente, ya se me aparecen en la mente los actores con quienes quiero trabajar. No es que vea el decorado pero ya veo un espacio físico concreto. La voz es algo para mí muy material; la escritura también es muy oral; para mí no existe el diálogo si en voz alta no tiene una sonoridad. Es importante que el diálogo tenga plasticidad; es decir, que no sea mera comunicación, que tenga una forma teatral.

SF: *Es lo que veo en una obra como Caricias. Sobre todo me fascina la utilización del lenguaje en esa obra, y precisamente, esa plasticidad, como si las palabras se convirtieran en estructura. Por*

ejemplo, en la escena del chico joven, el personaje emplea ese lenguaje tan prosaico y coloquial. Pero, a la vez, hay un momento en que ese mismo lenguaje se convierte en poesía, adquiere un ritmo.

SB: Sí, es un poco literatura, también ¿no? claro, ir con un *cassette*, grabar las conversaciones de la calle y reproducirlas tal cual no tiene mucho sentido porque, para mí, no es materia teatral. Es como lo de la cáscara de una nuez. Tú puedes romper una nuez para comértela, pero en la manera de cascarla puedes hacer arte también. Es un poco eso.

SF: *Quisiera saltar a otro tema... En la edición catalana de En companyia d'abisme, hay un prólogo de Josep M. Benet i Jornet en el cual él dice que eres «un personatge que concilia de debò el vell i el nou». Si recuerdo bien, Benet se estaba refiriendo, por un lado, a esas figuras biográficas-artísticas que aparecen en tus obras —como Virginia Woolf y André Gide—, y por otro, a tu interés —sobre todo, como director y traductor— en Racine, Shakespeare y Molière. ¿Podrías hablar un poco sobre esta conciliación entre lo viejo y lo nuevo?*

SB: Yo creo que está muy en función de la situación histórica en la que yo he empezado a hacer teatro: la democracia y ahora la consolidación, el fin de los prejuicios. Claro, de alguna manera, hace veinte años te tenías que inscribir en una corriente: o teatro gestual y no verbal, o teatro de texto. Pues, para mí, esto ya no tiene ningún sentido. Cuando empecé a hacer teatro, estos esquemas ya se habían roto, y lo que Benet decía en esa cita precisamente es que empiezo sin tabúes, sin problemas, y si me gusta Molière, pues no tengo por qué avergonzarme de ello. Y si me gustan al mismo tiempo La Fura dels Baus y Molière, no es una contradicción. Entonces, yo conjugo un poco todo, y es porque llego al teatro después del Teatro Independiente, después de la revolución del teatro no textual —que es el teatro que yo he visto—. Claro, yo de pequeño he visto Els Joglars, Comediants, La Fura dels Baus, y he visto, al mismo tiempo, el Teatro Lliure, y para mí no son contradictorios. Mi educación es mucho más ecléctica. Al principio, cuando estuvo un poco tanteando el terreno, hice un espectáculo que se llama *Mínim.mal Show* que no tenía texto. Estuve en un momento en el que dije, «¿qué hago?, me decanto por el texto y el teatro de palabra o sigo con el teatro gestual, rítmico, casi teatro-danza». Y pensé, «pues, no pasa nada». Me decanté por el texto, pero, teniendo en cuenta que a mí, lo que realmente me fascina, por ejemplo, es Pina Bausch.

SF: Sí, claro. Esto se nota en tus obras. Hablamos un poco, entonces, de aquella dialéctica de imagen/palabra. ¿Qué función tiene, para ti, la palabra escénica?

SB: Podríamos hablar desde dos puntos de vista: el meramente escénico y el filosófico. La palabra es el vehículo de la comunicación pero, como tal, yo creo que no tiene ninguna relevancia teatral especial; es decir, como mero instrumento de comunicación, no. Me interesa mucho más el lenguaje como arma, como vehículo de susceptibilidad, que causa error, que causa conflicto. Ésa es la palabra que me interesa, cuando las palabras que decimos crean drama, son acciones. Cómo hacer daño o manifestar un sentimiento a través de las palabras es algo que me interesa muchísimo. Además, mi sueño es que alguien hablando me ponga o muy nervioso o me cree un sentimiento. Es decir, cómo desde la inmovilidad más absoluta, sólo con la vibración de las cuerdas vocales en un momento dado en un escenario, aquello puede hacer llorar al espectador, puede conmoverlo. *En català diem «trasbalsar-lo»*; es decir, inquietarle, y todo eso a través de vibraciones del aire. Eso es una magia, un misterio, y es un poco la clave de todo.

SF: Me acuerdo de haber leído un comentario que hizo el crítico Marcos Ordóñez con referencia a tu «generación». Habló de una especie de «síndrome para no decir nada». Yo, por cierto, no estoy de acuerdo con esa etiqueta.

SB: Ni yo, en absoluto. Yo no creo que no él esté de acuerdo; imposible, no. Lo que pasa es que es un polemista.

SF: Sin embargo, creo que se puede hablar de una especie de estética minimalista.

SB: Sí. Sobre todo en los principios. Es una cosa que me ha marcado muchísimo: cuando me di cuenta de que, con lo mínimo, se podía dar lo máximo. Te voy a poner dos casos: el ejemplo de *Ángeles en América* de Tony Kushner, y, para mí, el ejemplo contrario, que sería la última obra de David Mamet que conozco, *El criptograma*. Para mí son dos casos opuestos. Kushner escoge la vía de hacer una obra moralista gigante, un fresco de la humanidad: tolstoiano, *Guerra y paz*, etc. En cambio, Mamet escoge la anécdota más pequeña, más desprovista de referentes: una mujer y su hijo de diez años que tiene problemas para dormir. Yo me decanto por David Mamet. Es decir, yo veo más un retrato del mundo contemporáneo en lo pequeño, en ese conflicto mínimo. Entonces, mi mente de espectador hace el puente. Se trata de un

minimalismo, no en el sentido estricto de la corriente pictórica, ni de Frank Stella, ni nada, no. Para mí, esa obra de Mamet es reveladora porque al leerlo o verlo, tengo terror, me río, tento miedo, no sé por dónde van las cosas, pero sé que está haciendo un retrato del final del siglo xx, mientras que el otro, Kushner, *descaradamente* hace un retrato del final del siglo xx... que a mí me deja indiferente.

SF: *Has dicho que no se trata de un minimalismo como el de Frank Stella. Sin embargo, en el programa de mano de Caricias, Guillermo Heras, el director de la versión castellana, hizo una referencia interesante a la pintura abstracta de Mark Rothko. En efecto, yo diría que sí, la referencia pictórica es válida: pintar algo con pocas líneas, con manchas de color...*

SB: Y, colores puros muchas veces.

SF: *¿Cómo construyes el espacio teatral?*

SB: Depende de la obra. Un espacio como el de *Después de la lluvia* es un poco metafórico. La terraza de un rascacielos sólo tiene el cielo, y encima no llueve, y se encuentra que un espacio exterior de repente es un vacío interior. Quizás es de los espacios de los que estoy más contento. Cómo ocho personas con sus conflictos, sus soledades, sus angustias relativas al mundo de la empresa —que es también el mundo cotidiano— se encuentran en un exterior que es la metáfora de su vacío interior.

SF: *Creo que Después de la lluvia es una obra que se presta a varias posibles lecturas. Se podría hacer una lectura marxista y hablar del papel del capitalismo posindustrial que representa la empresa y ese edificio. También el edificio puede verse como metáfora de una patriarquía falocéntrica casi invencible. Además, se le podría hacer una lectura erótico-sexual: al final, hay esa explosión casi orgásmica, una opresión que al final explota y produce un alivio.*

SB: Es una liberación, ¿no?

SF: *Una liberación, que coincide con la llegada de la lluvia.*

SB: Sí, yo creo que me di cuenta, ¿eh? A mí no me gusta tampoco planificar excesivamente desde un punto de vista semiótico mis obras. Lo que pasa es que, inevitablemente, cuando la acabo... hay días en que la leo y digo, ¡mira lo que he puesto aquí sin querer! Para mí, *Después de la lluvia* es una obra importante... pero, es más importante *Caricias*, personalmente... Lo que pasa es que *Después de la lluvia* coincide con una situación personal... de tener un hijo. Al final, en la última escena de la edi-

ción catalana, pensé, «¡uf!, la cortaré», porque se ve demasiado esa intención personal. Por eso, la versión castellana es más redonda... De todas maneras, *Después de la lluvia* es una obra que coincide con un momento mío personal muy bueno, muy esperanzador y en que tengo necesidad de creer en el futuro. Claro, hay un punto de vista esperanzador incluso dentro de la barbarie, y dentro de un mundo de corrupción, y de sequía y de vacío existencial. Hay una luz. ¿Por qué? Porque, como tengo un hijo, pienso que si lo he traído al mundo es porque creo que va a ser feliz.

SF: Y, en *Caricias*, también, en la última escena...

SB: Sí, la última escena de *Caricias* es muy importante y puede tener varias lecturas. Una es que, finalmente, cuando llega la caricia, se cierra la obra. Es como si todo el rato hubieras estado persiguiendo aquello y no lo vas encontrando.

SF: *Persiguiendo el significado mismo de la obra, una cosa inalcanzable hasta el punto final, cuando todo se cuaja para el espectador.*

SB: Claro, los espectadores se ríen mucho en la primera escena, porque entran con el título *Caricias* en la mente, y claro, cuando empiezan a ver bofetadas... ¡Quina jogada!, ¿no? Pero claro, «caricias» está por la caricia final, y eso es lo que les decía cuando trabajaba con los actores: «lo que vosotros queréis realmente es la caricia del otro, pero es un deseo que tú desconoces». El personaje no sabe que quiere la caricia del otro, o que quiere acariciar al otro. Entonces, hay tal lío entre el mundo donde vive, el espacio que habita, la situación que ocupa —se mezclan tanto en ese deseo íntimo— que acaban enmascarándolo y convirtiendo aquello en un puñetazo. Es un poco lo que yo creo que pasa en el mundo. Tú sales a la calle con buenas intenciones, pero, te asaltan y tienes que responder. Al final, es tal complicación el mundo en que vivimos que dices, «¿pero, realmente, qué es lo que deseo yo? Amar, una caricia...»

SF: *Claro. Vivimos en un mundo en el que existen tantos medios de comunicación... y allí está la paradoja: que lo que más añoramos es la caricia humana, el contacto humano que no logramos... Y en esa obra, planteas todo tipo de relación humana, casi todas las posibilidades que existen.*

SB: Casi, sí. Allí fue deliberadamente una estructura formal que me impuse. Hay padre/hijo, madre/hijo, madre/hija, y padre/hija... La familia es un tema que me obsesiona mucho pero no quiero teorizar demasiado porque tengo miedo de banalizarlo.

SF: *Bueno. Cambio de tema. ¿Te interesa la relación entre teatro y cine? ¿Crees que el cine influye de alguna manera en el trabajo que haces?*

SB: Sí, mucho. Digamos que soy más espectador de cine que de teatro. El cine es algo que me fascina. Es decir, hay más probabilidades de que una película me guste que una obra de teatro. Lo que sucede es que, cuando me gusta una obra de teatro, entonces no encuentro comparación posible con el sentimiento que me produce una película.

SF: *Hablaste antes de David Mamet —por cierto, alguien que trabaja con los dos géneros— y de esa capacidad que tiene de captar el espíritu del mundo de la actualidad. Pues con esto, creo que nos estamos acercando al tema del teatro político. ¿Es posible hacer un teatro de reminiscencias políticas hoy en día?*

SB: Yo tengo miedo, cuando se habla de teatro político, de olvidarnos un poco del espectador. Y no quiero, con eso, criticar la tendencia del teatro político, porque el mismo Pinter no deja de ejercer teatro político en muchas obras. Pero, claro, lo hace... sin abandonar nunca ni la magia escénica ni el juego de formas teatrales. Si por teatro político se entiende manifestar una serie de ideas encima de un escenario, pues no. A mí no me gusta, porque pienso que me están dando una lección... De todas maneras, es verdad que el teatro es una plataforma. Es un espacio para hablar del mundo contemporáneo, y como tal, yo creo que es importante tener en cuenta que también es un lugar donde tenemos que plasmar las contradicciones del mundo para mejorar a los seres humanos... Volveré al mismo ejemplo, citando *El criptograma*. En esa obra, la voluntad política no la ves por ningún lado porque no hay un discurso político. De todas maneras, yo sé que Mamet tiene un discurso político, pero no está *ilustrado* porque creo que él considera al espectador más inteligente. El vehicula sus ideas políticas de una manera muy fina y el espectador tiene que trazar su propio recorrido...

SF: *Es menos pedante, menos pedagógico...*

SB: Exacto, es menos pedante, menos pedagógico y menos previsible... Y después, otra cosa: el cine. Yo creo que el cine ha chupado esa actualidad candente. Parece que el cine es justamente un territorio para tratar temas de actualidad.

SF: *Quizás, en cierto modo, la imagen cinematográfica sea más concreta.*

SB: Claro, el realismo se impone en el cine, y nosotros en el teatro, si tenemos que ocupar un hueco, un espacio diferente para definir nuestra existencia, justamente está en lo contrario, ofrecer en el escenario algo que el espectador no puede encontrar en el cine. Y si yo le doy actualidad, realidad, estoy entrando en competencia con el cine... Tiene más medios, tiene más posibilidades porque un salto de plano, y pasar de Nueva York a París es muy fácil en cine. En cambio, para el lenguaje teatral, si tengo que encontrar una especialidad, tiene que ser en algo en lo que el cine no puede competir.

SF: Saltamos a la situación actual del teatro catalán. En varias ocasiones, me ha parecido necesario hacer las siguientes preguntas: ¿qué es el teatro catalán, exactamente? ¿cómo se define? ¿Se trata exclusivamente de una cuestión lingüística? Pienso, por ejemplo, en el caso de José Sanchis Sinesterra (quien, ahora se traslada a Madrid). Escribe sus obras en castellano, pero, a la vez, ha desempeñado un papel fundamental en el desarrollo del teatro contemporáneo de Cataluña. ¿Será la lengua el único rasgo distintivo? ¿Cuáles son las fronteras del teatro catalán?

SB: Sí, la lengua, pero podemos ir más allá. La lengua es el rasgo distintivo porque, claro, es lo que diferencia y lo que define un poco lo que es teatro catalán y lo que no es. De todas maneras, Sanchis Sinesterra escribe en castellano y es él de los que más ha influido en el nuevo teatro catalán del texto.

SF: Claro, pienso en la cantidad de dramaturgos jóvenes que han sido alumnos suyos: tú, Lluïsa Cunillé, Josep Pere Peyró, Paco Zarzoso, Carles Batlle, Ignasi Garcia, Beth Escudé...

SB: Claro, es muy paradójico, ¿no? De todas maneras, la etiqueta «teatro catalán» tiene dos lecturas: primero, el teatro en lengua catalana; y segundo, el teatro que se hace en Cataluña, independiente del idioma. Entonces, allí hay teatro escrito en castellano, hecho desde aquí con gente de aquí, y también, hay el teatro no textual o el teatro de compañías, que yo creo que es un tema muy importante. Es decir, para mí, es muy importante haber nacido aquí y haber visto las compañías de aquí. De alguna manera, me han influido, aunque no sea de una teatralidad similar, y aunque haya escogido la teatralidad textual. Pero, ver a La Fura, ver a Comediants, ver a Dagoll Dagom, ver a Joglars, ver a La Cubana, y a mí me ha influido porque son mis referentes. Y cuando se habla de teatro catalán, hay que hacer una pequeña

distinción entre lo que es teatro escrito en lengua catalana y también, el teatro hecho en Cataluña, en el que ocupa una plaza muy importante la consolidación de las compañías que empezaron con el Teatro Independiente y han sabido adaptarse un poco a los nuevos tiempos, al nuevo público, y también, hacer crecer el número de espectadores. Es una cosa importantísima, porque el teatro en los tres últimos años en Barcelona ha hecho una subida muy espectacular de espectadores, y tiene mucho que ver con esta subida la consolidación de estas compañías.

SF: A veces, la cantidad de dinero público que se gasta en el teatro de aquí me asombra. Como ya sabes, ha surgido una gran polémica en torno al Teatre Nacional de Catalunya. Dentro de este paisaje teatral tan amplio, ¿dónde se sitúa el autor catalán de teatro de texto? y, también, ¿dónde se sitúa el autor joven frente al Teatre Nacional de Catalunya?

SB: Es complicado. Sí, hay un conflicto muy importante. Por un lado es importante que las instituciones públicas dediquen su esfuerzo a cuidar un poco a una serie de gente que a veces se está matando y está trabajando por amor al arte. Pero, al mismo tiempo tienes una deuda moral... Allí, entra la rebelión, ¿no? Es una franja muy pequeña de los privilegiados que realmente trabajamos en lo que nos gusta... Hay un punto en que no hay que dejarse engañar y hay que rebelarse en contra... y sí, el espíritu joven me salta allí. Digo que es una injusticia que en el Teatre Nacional de Catalunya se gaste tanto dinero. No es una injusticia que exista un Teatre Nacional de Catalunya. Es bueno, porque identifica a una nación y la cosa de la identidad, hay que cuidarla. Es importante. Pero, cuando se maneja el dinero... allí, pues, no, no.

SF: ¿Qué opinas de la polémica surgida en torno a Josep Maria Flotats, director y fundador del Teatre Nacional de Catalunya?

SB: Claro, hay cosas evidentes. Sin Flotats, el Teatre Nacional no existiría. Por lo tanto, hay que estarle agradecido a él, porque ha conseguido algo que nadie ha conseguido nunca, por lo que sea... por su cabezonería, por su insistencia, por su presencia... y eso es positivo. Pero, yo considero muy negativa la forma en que se está llevando, sin una planificación al menos al nivel público, real, sin una explicación coherente sobre los planteamientos estéticos y políticos. Me da miedo de que se convierta en una plataforma de la prepotencia del político catalán, que dice, «mira que ricos que somos, y que guapos, y hacemos este edificio tan gran-

de porque podemos!» Como el conquistador que va al mundo nuevo y aplasta al indígena, un poco así. Esa sensación de prepotencia no me gusta nada, nada, nada, en absoluto. Lo considero negativo, muy negativo, y el arte, el teatro, existe independientemente del edificio, y de esa estética de lo grandilocuente. Y, te diré más... la palabra clave es «escaparate», «aparador» ¿sabes?

SF: *Y, ¿crees que habrá salidas para los jóvenes dramaturgos dentro de aquella política cultural?*

SB: Para mí, la salida no está en estrenar nada en el Teatre Nacional. Para mí la salida está en hacer un texto, y hacer otro... Y claro, a mí me da mucho más satisfacción que mis textos crucen fronteras, que se estrenen en Oslo, en Suecia, en Dinamarca. Es muy paradójico, ¿no? Para mí, realmente esto es dónde está la satisfacción. Me estrenan en teatros pequeños en Europa, pero es una satisfacción tremenda. Me da más satisfacción que imaginar que voy a estrenar una obra en el Teatre Nacional de Catalunya.

SF: *Recuerdo que en El País, apareció un artículo sobre los jóvenes dramaturgos españoles, y a ti te llamaron «El Internacional».*

SB: La verdad es que he tenido mucha suerte en la repercusión internacional... Para mí, es muy importante, y además, genera una dinámica compleja: ahora hay una serie de países que conocen tu obra, al menos en circuitos teatrales, y ya tienes un nivel de exigencia que es superior... Y es una dinámica muy interesante y que te hace plantearte un poco la idea del teatro con la ruptura de fronteras. Contradice un poco la idea de un teatro nacional, que es de puertas adentro, ¿no?

Barcelona, enero de 1997

* * *

SF: *La última vez que hablamos, me explicaste tu punto de vista acerca del Teatre Nacional de Catalunya, y ahora, resulta que desde entonces, ha habido muchos cambios.*

SB: Sí, ha cambiado el panorama mucho; ha dado un giro de ciento ochenta grados. El nuevo director del Teatre Nacional es Domènec Reixach, quien es una figura artísticamente casi opuesta a la figura de Flotats. Flotats era un gran creador, un gran actor, una persona con mucho carisma y mucho público —un público muy específico, de la burguesía catalana que lo aplaudía—

y claro, Reixach es un poco el contrario. Ha dirigido el Centre Dramàtic de la Generalitat durante diez años, se ha basado una gran parte de su trabajo en recuperar la dramaturgia catalana —sobre todo la dramaturgia textual— y darle la identidad que no tenía al nivel de producción (no de creación). Entonces, se han estrenado muchos autores en el Centre Dramàtic; se han hecho muchas propuestas, becas; intentaron promover la escritura teatral; y esa línea es la que va a intentar continuar en el Teatre Nacional. Al mismo tiempo, tiene que compaginarla con grandes espectáculos del circuito internacional, pero una parte importante de la trayectoria del Nacional se va a basar en impulsar, o intentar dar un apoyo decidido, a los dramaturgos catalanes.

SF: *Y, actualmente, tú te encuentras en el consejo...*

SB: Sí, estoy en el consejo asesor. Reixach cree que el teatro es una entidad muy grande como para llevarla solo. Entonces, se ha rodeado de seis personas que estamos ayudándole. No ejecutamos nada, pero le orientamos tanto en el diseño de programación, como en las actividades que tiene que desarrollar el Nacional. Mi campo de asesoría es el de la dramaturgia catalana textual contemporánea.

SF: *Y, entonces, se presentará un texto de Lluïsa Cunillé durante la próxima temporada.*

SB: Sí, cuando estaba en conversaciones con Domènec Reixach para la asesoría, dije que hay dos temas que creo que éste, como gran teatro público, tiene pendientes. Uno es hacer una promoción pública, con medios, con un buen director, con buenos actores, de un texto de Lluïsa Cunillé. El otro reto era una obra de Sanchis Sinisterra...

SF: *Ah, claro, El lector por horas...*

SB: Durante la próxima temporada, el Teatre Nacional contará también con la producción de Sanchis, una persona cuyo teatro, cuyas enseñanzas han sido básicas para el desarrollo del teatro catalán. Entonces, yo creo que en la temporada del año que viene se saldarán dos pequeñas deudas: una con Sanchis y una con Cunillé.

SF: *También, la última vez que conversamos, me hablaste de tu interés en El criptograma de David Manet. Y resulta que durante la primavera de 1999, tendrás la oportunidad de montar esa misma obra en la «Sala Petita» del Teatre Nacional.*

SB: Claro, conste que fue una idea de Reixach. Está muy bien apoyar la dramaturgia catalana, pero no podemos olvidar a los

dramaturgos extranjeros. Y él quería poner, en la próxima temporada, una obra bastante significativa de la nueva escritura contemporánea de algún autor conocido, pero cuya obra fuera difícil o que no fuera para un teatro comercial. Le dije que estoy enamorado de la obra *El criptograma* de Mamet... Me resistí un poco porque pensé que el ser miembro de su consejo no va bien... pero él quiere que seamos creadores, no meros asesores.

SF: Acabo de ver en el Teatre Romea, al final de la última temporada del Centre Dramàtic, una obra tuya que también dirigiste: Morir. Me interesa mucho el juego de azar que empleaste en el texto, tanto como en el montaje, de Morir. El azar sale dentro de la obra como tema, y además, lo has llevado a un nivel estructural, formal...

SB: ...a la forma, sí.

SF: Incluso, es un tema que ha llegado a repercutir en la misma configuración del reparto.

SB: Sí, en el reparto del espectáculo. El tema de *Morir* no es la muerte. El tema de *Morir* es el azar de unas muertes determinadas, y cómo ese azar, según unas circunstancias o otras, se modifica con un leve gesto, con una palabra... nada, con un instante.

SF: ...un hilo que separa la vida de la muerte.

SB: Sí, ése es el tema. Entonces, para configurar el espectáculo, pensé, «¿y si le doy una dimensión algo ritual a ese tema del azar?» El teatro, también, se basa en el azar: siempre hay una función diferente. Y pensé, «¿y si esta vez, hago de esta realidad que es el azar en el teatro y en el tema de la obra una simbiosis y cambio el reparto cada día?» Y de ahí, inventé unas combinaciones de actores, porque en los personajes de *Morir* no hay protagonistas; es una obra coral. Pensé que sería muy bonito que no se repitiera nunca la misma obra, del mismo modo que en la vida nunca repites un gesto. Cuando repites un gesto, siempre hay una variación de ese gesto. Y entonces, lo que era el tema de la obra, también se convirtió en el tema del espectáculo.

SF: Y trabajaste con un reparto de primera fila.

SB: Claro, Anna Lizarán, Jordi Bosch, Pere Arquillué, Imma Colomer, Laura Conejero; es decir, unos actores que me daban esa posibilidad de ir cambiando.

SF: Y también, en esa pauta en escena, la música ocupaba un espacio importante.

SB: Claro, después estaba el hecho de representar la muerte, que es un imposible, ¿no? Algo muy difícil en la obra, creo, es poder ilus-

trar la muerte en el escenario. En teoría, la obra está escrita para que los actores interpreten la muerte de manera realista. Pero, ya sabemos que el teatro y el realismo están reñidos. El cine nos ha robado esa parcela que, hasta el siglo XIX, pertenecía al teatro. Yo creo que hay que buscar otras maneras alternativas de que el público vea la muerte, pero sin que le demos la representación realista de la muerte. Puede ser incluso más impactante en el teatro. Puede tener una mayor carga emocional que una muerte literal, porque cuando una muerte literal se da en el escenario, de manera realista, a mí me provoca un rechazo. Veo más al actor: si lo ha hecho bien o mal. Me interesaba representar la muerte de una manera alternativa y más teatral, más espectacular. De ahí fue cuando decidí añadir música y dejar las acotaciones del texto. El actor no morirá (su personaje, sí), sino que representará la muerte de otra manera, sea durmiéndose o dando vueltas o levitando...

SF: Entonces, el espectador escucha las acotaciones...

SB: Claro, el espectador escucha las acotaciones, y en su mente, sabe que el personaje está muriendo, pero no lo ve ante sus ojos. Yo creo que en el teatro es más interesante este proceso.

SF: Quisiera hablar de tu texto más reciente, La sang. Veo que actualmente te interesa la idea de hacer un teatro político, pero que sea diferente del tipo de teatro político que se acostumbraba a hacer en España durante la época de posguerra. Y has recogido un tema tan actual como es el terrorismo...

SB: El impulso de escritura de la obra no nació de una situación concreta terrorista en nuestro país, sino del terrorismo como tema general. A mí, en teatro, tanto la mala o buena suerte de que un hecho concreto no me motiva nunca para escribir. Nunca digo que voy a retratar una situación específica, y si lo ves, en mi teatro, no hay nombres y apellidos. Los que están, se llaman «hombre», «mujer»,... Me duele a veces poner un nombre propio porque digo, esto es para el cine.

SF: Darles caras específicas...

SB: Sí, tener nombre y apellido en una situación concreta es como limitar el poder que tiene el teatro, no de universalidad, sino de generalización en relación a otras artes. Es como si ahora, después de grandes avances artísticos, después de Picasso, yo reprodujera la realidad tal como la reproducía Velázquez. Me parece absurdo. Yo creo que un pintor no es un ilustrador de la realidad, sino alguien que interpreta la realidad. Desde ese punto de vista,

yo no puedo hacer teatro político, ni teatro no político sentimental, pasándome en anécdotas literales de la vida cotidiana. Lo que me gusta es observar la vida cotidiana, los problemas que tenemos, los que me afectan tanto emocional como intelectualmente, e intentar plasmarlos en el escenario con un criterio mucho más objetivo, mucho más universal, que pueda ser lo mismo aquí y allí. Por lo tanto, es evidente que el problema del terrorismo en nuestro país, que tiene nombre y apellido —se llama «ETA»— para mí, como ciudadano de este país, tiene un interés muy especial. Pero, como dramaturgo, si te soy sincero, no. ¿Qué me interesa a mí? Mostrar cómo la lógica terrorista y la lógica democrática están contraponiéndose y no hay un intento de hacer que estas dos lógicas converjan en una. Eso es lo que creo que me interesa: cómo un grupo tan pequeño es capaz de dominar a través del terror a una masa tan grande, y que esto que sucede en nuestro país, puede suceder también en otros países: Irlanda, el mundo árabe, el mundo de oriente medio. Desde este punto de vista, los terroristas de la obra *La sang* no son de ETA; son más sádicos, incluso; más llevados al límite. Cuando dices teatro político conectando con la tradición de la posguerra del teatro español, yo creo que la gran diferencia es que el teatro político que se ha hecho durante la dictadura, con grandes autores y grandes textos, tiene nombres y apellidos. Yo quería hacer otra cosa. Quería ir más allá, también utilizando la violencia, utilizando lo inexplicable de la relación. Por eso, era importante que uno de los personajes fuera una niña de diez años. Eso escapa totalmente de cualquier esquema tradicional a un grupo terrorista, un secuestro. Teatralmente, tengo que imaginar un mundo que, si viene extraído de la realidad, tenga unas reglas y una dinámica meramente teatral, independiente del momento y del lugar en que está escrita la obra. Es la idea que tengo yo del teatro. Y sería la diferencia que podría haber en relación a otros textos. De todas maneras, yo creo que las buenas obras, aunque tengan nombres y apellidos, siempre trascienden este momento. Una obra como *La fundación* de Buero Vallejo, que tiene un contexto determinado, en una situación política determinada, tiene más lectura que la meramente contextual. Y después, está el hecho de que plantear una situación terrorista en el escenario es forzosamente decantarse en contra del terrorismo. Evidentemente, yo no formo parte del grupo terrorista, pero a mí lo que me interesa es entender a los terroristas, no criticarlos, ¿eh? Lo

que me interesa es el choque entre esas dos lógicas. Yo no voy a tomar partido.

SF: ...*lo dejas en manos del espectador.*

SB: Totalmente. A mí no me interesa dar respuestas si yo no sé las respuestas. Cuando veo las atrocidades que comete el ser humano, yo creo que no hay respuestas. Muchas veces es algo muy difícil de analizar. Lo decimos muy fácil, todos: «Estos son unos capullos y que les corten la cabeza a todos». Y, si hubieras nacido allí, en un pueblo que también ha sufrido lo suyo, a lo mejor, tú serías el primer terrorista. Es decir, es muy fácil criticar la situación cuando no está somatizada; es decir, cuando nos olvidamos desde fuera. Entonces *La sang* también era un intento, no de entender, sino de dejar ese choque.

SF: *Eso es dónde yace la tensión el impacto teatral.*

SB: Claro, y allí es donde creo que puede estar la teatralidad de la obra. Para mí, hay una escena cumbre que es al final de todo, cuando los terroristas han matado ya a la señora. Lo han hecho como un trabajo cualquiera, y hacen un diálogo de amor. Es decir, tienen sentimientos, y se quieren y quieren irse de vacaciones y disfrutar del mar porque son seres humanos también. Han cometido un acto reprobable, pero yo quería que el espectador viera que ese acto no lo han hecho por un sadismo personal, sino porque un grupo con una lógica determinada le ha impuesto a esos dos individuos ejecutar ese acto. Y allí está el terror.

SF: *Se convierte en su raison d'être.*

SB: Exacto. Y el terror está en la lógica del grupo. Entonces, de ahí te va a otros temas más grandes como el nazismo, ¿no? ¿Cómo se pudieron cometer tantas atrocidades? Porque había una lógica de grupo. «Yo no hago nada. Es el grupo quien lo hace. Yo obedezco órdenes, de otro, de otro», y nunca sabes dónde está la cabeza.

SF: *En realidad, también, es un tema del teatro de Buero Vallejo: el individuo y la colectividad.*

SB: También. Exacto. La relación del individuo con la colectividad, y cómo la colectividad, con sus leyes grupales, claro que vulnera el derecho de los humanos, del individuo. Pero, como te amparas en el grupo, no hay culpa. Y allí está uno de los temas (no el único, creo), pero uno de los temas de *La sang*.

SF: *Tengo muchas ganas de verla. Moltes gràcies.*

Barcelona, julio de 1998