

QUIENES SON **LOS GOLIARDOS**

*Defendemos nuestra opción por
una experiencia colectiva del teatro*

Partiendo de que cada individuo debe comprometerse con la realidad socio-histórica en la que se halla encuadrado, **Los Goliardos** tratamos de cumplir con nuestro compromiso a través del teatro. Por ello, lo consideramos como un medio de acción social.

Creemos que tal acción es imprescindible, dados los resortes que determinan la situación teatral española. Y así, pretendemos combatir los factores que la caracterizan, su clasismo y su función marcadamente alienadora.

La burguesía condiciona, e incluso controla, nuestro teatro, ya que sólo ella puede pagarlo. ¿Y qué teatro exige? Únicamente admite el naturalismo escénico -como en el arte sólo acepta lo que llama *realismo*- desprovisto de toda intención crítica. Exige un teatro que no plantee problema alguno, que colabore con ella, que sea un simple reflejo literario de lo que la burguesía pretende ser: un producto amable, encerrado en sí mismo y conteniendo todos los mitos y prejuicios que le sirven de apoyo.

Igualmente, la burguesía condiciona a los realizadores de teatro empujándoles a una actuación marcadamente individualista. Socialmente, se rinde culto al divo, erigido en modelo social, y, como consecuencia de ello, el hombre de teatro lucha por alcanzar la popularidad. Así, por ejemplo, el actor español, normalmente, antes de que se le incluya en un determinado reparto, acude a vías extra-profesionales para lograrlo; si lo consigue, después del estreno y una vez aparecidas las críticas oficiales, se abandona a una rutina exasperante. Desprecia todo aprendizaje, confiando en la intuición como elemento productor de un éxtasis romántico. Por otra parte, el empresario -elemento capitalista en la relación de producción que supone la actividad dramática- entra en el juego que las estructuras sociales exigen. Vende el teatro que se le pide, programando éxitos asegurados por una lista de nombres populares en el cartel.

Deseamos una renovación profunda, pero estamos convencidos de que nos encontramos ante un problema de estructuras y de que todo planteamiento individual supone una inserción inexorable en las mismas. Por ello, entendiendo que el hombre sólo puede realizarse en sociedad, hemos optado por enfrentarnos a la situación a ese mismo nivel, actuando en todo colectivamente.

Los Goliardos, desde unos comienzos acusadamente culturalistas -como **T.E.P., Teatro Español de Posgraduados**-, hemos llegado a una estructura cooperativista. Nos hemos constituido como una cooperativa de producción, basada en la capitalización de nuestro trabajo, trabajo que todos realizamos en una doble vertiente, artística y puramente mecánica o administrativa.

El sujeto de nuestra entidad es de carácter colectivo; por ello el único nombre propio que figura en nuestras actuaciones es el de **Los Goliardos**. Esta ausencia

de nombres responde a que todo nuestro trabajo es realizado en equipo, colaborando todos, a través de los órganos v competencias establecidos, en la creación y elaboración del hecho dramático. Creemos, además, que ello evita el riesgo de cualquier tipo de divismos.

Tratando de garantizar el rigor de nuestros montajes, hemos confiado la decisión de todos los asuntos de índole artística a un Consejo formado por cuatro miembros cooperativistas y tres honorarios. Este Consejo Artístico decide la programación, el equipo que en cada caso debe actuar y los cambios que crea oportuno introducir, según lo que reflejen los ensayos.

Utilizando nuestra organización, pretendemos que el teatro en España deje de ser un privilegio de la burguesía. Intentamos que esté abierto a todos y sea socialmente integrador. Para nosotros el arte no debe ser nunca un producto de lujo, sino de con-sumo.

Nos interesa un teatro que se comprometa con problemas auténticos, claramente localizables en nuestras estructuras. Un teatro que sea testimonio y denuncia de la realidad española, tratada no con criterios estrechos, sino universales, referido a una realidad objetiva, a hechos concretos. Y considerando que el teatro -el arte- es siempre transposición, defendemos, como fórmula teatral más eficaz, un realismo crítico.

A nuestro nivel, intentamos una constante toma de conciencia. Para nosotros, el teatro no es nunca un fin en sí mismo, sino un medio de comunicación y de actuación social. Nos consideramos hombres, antes que hombres de teatro. Así, en nuestro Estudio, que funciona diariamente durante dos horas, procuramos alcanzar no sólo una formación profesional, sino fundamentalmente humana.

Técnicamente, tratamos de incorporarnos a las tendencias más actuales, con el propósito de enriquecerlas en la medida de nuestra capacidad, y de posibilitar así una estética nuestra, una forma expresiva que se adecue a las constantes históricas de nuestra sociedad, de nuestra cultura.

Actualmente estamos registrados como grupo de cámara independiente. Por ello, nuestro público es fundamentalmente minoritario. Intentamos ampliarlo con las giras que todos los veranos realizamos por distintos puntos de España, pero siendo claramente insuficiente para el logro de nuestros fines, pretendemos, en un plazo breve, el paso al campo comercial. Mantener nuestras ideas en ese terreno y convertirlas en realidades.

Por todo esto es por lo que defendemos nuestra opción por una experiencia colectiva del teatro.

LOS GOLIARDOS

PRESENTAMOS AL SEÑOR MROZEK

SLAWOMIR MROZEK

Presentar al público español a Slawomir Mrozek después de la representación que de dos de sus obras, *Strip-tease* y *En alta mar*, hicieran **Los Goliardos**, es mucho más fácil que el haberlo hecho con anterioridad a esa fecha. Slawomir Mrozek nace en Cracovia hace exactamente treinta y siete años en el seno de una familia de campesinos convertidos en burócratas. Estudia Arquitectura y Bellas Artes, al tiempo que se preocupa por conocer otros idiomas. Desde muy joven comienza a trabajar como periodista y dibujante. Viaja largamente por Rusia, Estados Unidos, Francia, Italia e Inglaterra. Su vena literaria nace inmediatamente después de un momento en que Antonio Slowimski podía escribir: *Los autores polacos contemporáneos o bien reescriben viejas farsas, o fabrican obras sobre Pushkin, Copérnico, Chopin o Sócrates, y, lo que es peor, su vagabundeo por los mapas históricos no aporta ninguna solución a la desesperante inestabilidad de nuestro tiempo.*

Esta predicción servía fielmente al teatro polaco de la tercera y cuarta década del siglo. La Segunda Guerra Mundial terminó con este estado de cosas. En los últimos veinte años -gracias a una cuantiosa subvención estatal y a un régimen de absoluta libertad artística- la escena polaca ha renacido de sus cenizas y ha llegado a ser una de las más avanzadas de Europa. En este vanguardismo más o menos absurdo, al que se ha revestido con unas estructuras filosóficas o sociales que le dan plena validez, se encuentra Mrozek. Desde hace diez años se ha dedicado casi exclusivamente al género dramático, con una marcada preferencia a las obras de un solo acto. (Su actividad literaria comenzó con una serie de pequeños relatos satíricos, recogidos en dos volúmenes titulados *El elefante*, que le valió a los veintisiete años el Premio Nacional de Literatura de su país, y *Las bodas de Atomville*.)

Su primera obra teatral, *Policías*, se estrenó en Nueva York bajo la dirección de Norris Houghton. Más tarde escribió *Entretenimiento*, *El pavo*, *El filmólogo avergonzado*, *El martirio de Peter O'Hey*, *Karol*, *Tango* y las dos estrenadas en España por **Los Goliardos**.

La originalidad de Mrozek está en la medida en que, partiendo de situaciones encasillables en el *Teatro del Absurdo*, no se deja aprisionar por los supuestos clásicos de esta escuela, y con un poderoso espíritu analítico arremete contra ciertos valores míticos, ciertas ideas y creencias, sin olvidar que el instrumento empleado en esta di-sección es un humor que en todos los casos rezuma ternura y buena voluntad.

¿AMBIGUEDAD?

Slawomir Mrozek llegó a España, como es habitual, con algunos años de retraso. Nació, literariamente hablando, en Praga y Varsovia, creció en Estocolmo, Berlín y otras ciudades alemanas, y acabó por alcanzar su madurez en París con el estreno de *Tango*, en la temporada 1966. ¿Quién es Slawomir Mrozek?

No es ésta una pregunta fácil de contestar. Las polémicas nacidas al calor de los sucesivos estrenos de sus obras se han ido multiplicando, y hoy es la fecha que tirios y troyanos siguen disputándose el sentido profundo de la obra del autor polaco. Mrozek, por su parte, guarda silencio, y asiste, entre tímido y divertido, al desfile de interpretaciones opuestas. En el peor de los casos, es un dato: a la luz de los resultados, y desde tan limitada perspectiva, las piezas de Mrozek resultan eminentemente ambiguas. La cuestión, pues, se traslada: ¿cuáles pueden ser las causas de tal ambigüedad?

Quizá sea la principal una excesiva pasión por la objetividad. Podríamos hablar de *objetivismo*. En efecto, amordazado, como tantos otros, durante la época de Stalin, la voz de Mrozek recobró la libertad y se encontró ante una situación paradójica: en cierto sentido, la revolución estaba hecha, el desarrollo económico se imponía como una realidad, y, lo más importante, existía una adecuación suficiente entre las ideologías y la vida política concreta. Estaban desapareciendo los supuestos que habían impregnado el ámbito de la *intelligentzia* nacida al calor del segundo conflicto mundial, y con ellos se iba a pique el arte de choque, el arte que con cierta ingenuidad Sartre calificó, para nosotros occidentalistas, de *comprometido*. En una u otra medida, la última generación del otro lado del telón de acero se ha desentendido del *realismo socialista*, que si tenía poco de realismo, mucho menos tenía de socialista, y bastante de panfletario y de pedestre. La nueva actitud apunta a un mayor rigor estético, profundizando al máximo en los planteamientos marxistas para extraer consecuencias por vía directa. Más cerca de Lukacs que del *Politburó*. Pues bien, en esta línea se mueve Mrozek. Comprometido, sí, pero no con un partido -el arte nunca lo hicieron los partidos-, comprometido con su realidad concreta y con su momento histórico. De ahí la necesidad de *objetivismo*, como reacción ante el subjetivismo publicitario de la época inmediatamente anterior.

Situado Mrozek en estas coordenadas provisionales, su obra se adecua perfectamente al ámbito en que nace: Polonia, Checoslovaquia, o cualquier otra democracia popular europea. Pero, desgraciadamente, al pasar el telón de acero, los presupuestos socio-culturales subyacentes en ella pierden contorno y presencia colectiva, se desdibujan peligrosamente, y dejan flotando al paio personajes, situaciones e incluso ideas, que quedan a la merced de críticos y teóricos poco -o a veces demasiado- lúcidos. Los peligros del *objetivismo* se hacen patentes: ante una realidad no sentimentalizada -sea del orden que sea- cabe interponer un esquema previo, arrojando el ascua del hecho a su sardina ideológica. ¿No ha habido quienes han pretendido ver en Camús un espíritu profundamente católico y religioso? Estos son los mismos que ahora le cuelgan a don Slawomir las etiquetas de liberal y revisionista... ¡Un poco de seriedad!

También es verdad que Mrozek debería advertir todos estos peligros, y tratar de eludirlos, poner un poco más de su *yo crítico* y un poco menos de distancia entre él y su obra. Precisamente por las técnicas que emplea. Tras un análisis exhaustivo de la realidad concreta, su síntesis estética combina y juega los elementos extraídos en el primer proceso con una imaginación extraordinaria, alejándose -sobre todo por medio de las situaciones- del plano de observación inicial. Podríamos aventurar una norma: a mayor distancia estética -la que hay entre la observación y la creación-, menor distancia crítica. Norma que, en este caso, no ha

sido observada, dando lugar con ello a esa pretendida y aparente ambigüedad a que nos referimos en un principio. Mientras tanto, el señor Mrozek, ampliamente dotado para el humor negro, se debe estar divirtiendo lo suyo, a costa de críticos y teóricos poco o demasiado -... ¡cuidado, señor Mrozek!- lúcidos.

¿VANGUARDIA?

Tampoco en este punto parecen muy de acuerdo los críticos y teóricos de marras. Sin embargo, fuerza es decirlo, la polémica cobra altura al centrarse en temas más generales relacionados con el significado profundo del término *vanguardia*. ¿Alguna relación entre el señor Mrozek y el *teatro de vanguardia*? A nuestro modesto entender, alguna.

Desde principios de siglo, e incluso recortando algunos años del XIX -pongamos un nombre en el punto de arranque: Jarry- aparece un movimiento, al que la primera Guerra Mundial otorga cédula de identidad con un término extraído de los manuales de estrategia militar: *vanguardia*. Este movimiento -quizá sería más exacto llamarlo actitud-, trata de romper con el concepto tradicional de arte y con la clase que lo sostiene -la burguesía-. De forma que el denominador común a toda tendencia vanguardista es de signo exclusivamente negativo y va encaminado a la aniquilación del realismo imitador de la naturaleza. Sin embargo, y aquí llega la paradoja, la vanguardia no suele aportar fundamentos constructivos. Desarraigados del propio suelo socio-cultural contra el que se rebelan, los incendiarios vanguardistas todavía no han conseguido pisar tierra firme, imposibilitados como están por ese mal endémico, último resto de la sociedad en que viven y que no les satisface: el culto a un *yo* creador que agoniza. Por este motivo, la tarea principal que se asigna la vanguardia apunta a la disolución de las formas expresivas, dando así su testimonio de la desintegración real que sufre nuestro viejo Occidente. Jarry, Apollinaire, Roussel, Proust, Joyce, Tzara, Bretón, Kafka, Artaud, Maiakowsky..., son nombres que se inscriben en esa rica línea de anarquismo literario.

De cualquier forma, había que encontrar un eje que diera sentido al arte y a la vida en general. Los más optimistas dijeron: la rebelión misma. Y los empresarios sacaron sus consecuencias: el arte por el arte, espléndido artículo de consumo. Los otros, los pesimistas, los lúcidos, optaron por algún tipo de suicidio, bien esgrimiendo la meta-física, o bien contentándose con una automática del 32 -Hitler, por entonces, daba facilidades-. Vino la Segunda Guerra Mundial, y el Arte se tomó las vacaciones que iba necesitando. Luego, Occidente, tras perder su gran oportunidad de supervivencia, le proporcionaría la posibilidad de elaborar su último sistema, el que nunca falla, *el sis-*

tema de la dimisión: la Estética es imposible porque la vida es imposible, *nada tiene sentido*. Y es así como llegamos al *absurdo*, el paso definitivo de la vanguardia.

¿Nos suicidamos?

No, claro que no. La tabla de salvación va a llegarnos desde otros supuestos, desde otra comprensión de la vida y del hombre. El Arte -el pensamiento en general- consiste sólo en una sutil secreción de la realidad material, que se ordena a su vez en formas sociales. Ciertamente algunas formas sociales resultan *absurdas*, e imposibilitan al hombre para proyectarse en los demás, pero ¡cuidado!, sólo algunas. En consecuencia no habrá ya únicamente obras, sino también autores *absurdos*, unas y otros incluídos en el mismo infierno: la sociedad occidental. Al

aparecer un nuevo testigo, un nue-vo espectador en el estricto sentido del término, sujeto y objeto se funden para trans-formarse en blanco único. El primer intruso se llamó Piscator. Luego han ido llegando muchos otros, entre ellos Slawomir Mrozek.

Ahora bien, existen muchas formas de mirar. Brecht, por ejemplo, después de intentarlo desde la misma orilla -allá por los años veinte-, prefirió pasarse al otro bando, empuñando el catalejo del teatro épico. Mrozek, por ahora, no ha dado el salto. Y en sus piezas podemos observar las mismas técnicas del *absurdo*, la evidencia de la incomunicación, la cíclica monotonía de la existencia... aunque, eso sí, haciendo patente el relativismo de tales actitudes. En la escena, Estragón, Vladimiro, Beckett... y en pri-mera fila de butacas, el señor Mrozek. ¿Podríamos considerar este tipo de teatro como un eslabón más, el último, dentro de las tendencias de vanguardia? ¿Por qué no? ¿No trata acaso de desmontar la misma concepción del arte y de la realidad contra la que se alzase la vanguardia tradicional? ¿No se sirve de las mismas técnicas expresivas? El hecho de que no coincida con *los del absurdo* no quiere decir nada. ¿No existe una relación directa entre Mrozek y aquellos optimistas de 1900, con Alfred Jarry a la cabeza? De acuerdo, en la obra del polaco hay algo más, pero es claro que si hubiera algo menos no nos interesaría lo más mínimo. Entonces ¿dónde echamos la raya? ¿No es demasiado pronto para hacer historia, mis queridos señores críticos y teóricos?

A LA CAZA DE IDEOLOGIAS

Una de las piedras angulares del pensamiento marxista es el concepto de ideología. Al invertir el esquema hegeliano, la acción, la productividad, vienen a ocupar el lugar axial que antes le correspondiese a la idea abstracta, a la lógica. El hombre actúa, vive, y su razón es sólo el instrumento que le sirve para explicar y ordenar la realidad, no la realidad misma, como pretendiera el idealismo alemán. Rescatado así el ámbito de la objetividad, todo pensamiento abstracto es condenado por abstracto. Si lo real se circunscribe necesariamente al mundo de la materia, si la materia es siempre concreta y limitada, el pensamiento ha de ser concreto, preciso y orientado a la acción. Ahora bien, existe una evolución histórica, la Humanidad progresa resolviendo paulatinamente sus contradicciones. En consecuencia, al cambiar las relaciones de producción, debe-ría tener lugar un proceso semejante en el orden de las ideas. Pero no contamos con los sujetos mismos de esta dinámica, las clases sociales. En efecto, la clase que extrae su posición de privilegio de una situación histórica concreta tratará por todos los medios de evitar el cambio, intentará detener la historia. Entonces, el pensamiento nacido al

calor de ese momento tenderá a hacerse universalmente válido, absoluto, abstracto, zafándose para ello del ojo implacable de la razón, es decir, recurriendo a vías irracionales tales como la fe, la autoridad, la tradición, etc. No por ello, claro está, se detiene la historia. Y así nos encontramos con una super estructura de creencias que no se corresponden ya con la realidad. Eso es la ideología.

Pues bien, el señor Mrozek parece que sabe todo esto y que lo acepta en pura ortodoxia, hasta el punto de que sus obras vienen a constituir un esfuerzo por sacar a la superficie las grandes ideas con mayúscula que lastran y fondean el viejo

barco grandilocuente de nuestro mundo occidental.

En *Tango*, su pieza más notable hasta el momento, se evidencia la situación grotesca en que hemos venido a dar los pobres europeos del siglo XX. Las ideas giran y giran hasta formar un laberinto del que resulta imposible salir. Y el mundo real sigue ahí, intacto, indiferente. Sus primeras piezas, menos complicadas, mucho más esquemáticas, renuncian a matices psicológicos, a planteamientos múltiples, a todo tipo de

implicaciones morales o emotivas. Sin embargo, el contraste entre idea y realidad persiste como núcleo significativo. Este es el caso de *Strip-tease* y *En alta mar*.

El medio estrictamente dramático de que se sirve Mrozek para exponer su intención resulta bastante simple y eficaz, y se reduce a colocar unos personajes *típicos* en unas situaciones *límite*. En *Strip-tease*, por ejemplo, dos teóricos de la libertad se encuentran sometidos a un poder exterior desconocido, un poder ineludible y que les hace solidariamente responsables de sus actos. Ninguno de los dos es capaz de asumir la realidad que se impone desde fuera, y prefiere mantener una postura individualista y discursiva, lo que produce una absurda tensión entre ambos, y un terrible, grotesco, contraste con el mundo que les rodea, totalmente ajeno e incomprensible para ellos. *En alta mar* no se aleja mucho de este mismo esquema: tres náufragos, en medio del océano; uno grande, otro pequeño, y otro ni grande ni pequeño. Uno de los tres tiene que servir de alimento a sus compañeros. La sabiduría popular resolvería la situación de inmediato: “El pez grande se come al pequeño”... “El que a buen árbol se arrima”... Es decir, el grande y el mediano tienen necesariamente que ponerse de acuerdo para sacrificar al pequeño. Pero los tres personajes son señores muy educados, muy civilizados y precisan un motivo, una justificación... Asistimos al desfile de los conceptos más elevados: justicia universal, justicia histórica, democracia, parlamentarismo, espíritu de sacrificio... El caso es que el pequeño acaba siendo comido; eso sí, como un héroe, ya que cuando vislumbra que no hay otra solución, prefiere ofrecerse como víctima del humanitarismo a ser sacrificado por la violencia. ¡Y pensar que todo se reducía a tres hambrientos obligados a resolver sus problemas por medio de las relaciones de poder!...

A pesar del peligro que arrastra toda simplificación, en este caso creo que no puede estar más claro: ante la tensión Idea-Realidad, algunos prefieren evadirse, recurriendo a conceptos heredados socialmente vigentes, que les sirvan de máscara para solventar situaciones conflictuales. Así ponen a salvo los hermosos prejuicios idealistas, la base de la Ética, de la Convivencia, del Progreso, de la Cultura... Eso es la ideología. El optimismo racionalista se incubó allá por el siglo V antes de Cristo, con un tal Sócrates ¡Ya está bien!

UNA PUESTA EN ESCENA: STRIP-TEASE

Vista bajo el prisma de la ideología, la puesta en escena de *Strip-tease* se nos presentó bastante clara. En primerísimo lugar debíamos hacer evidente la ruptura total entre los personajes y su entorno: no quieren, no pueden o no saben comprender la realidad -en este caso, por obra y gracia de la transposición

dramática, *la situación*-. Con este fin, creamos un dispositivo escénico funcional e incomprensible: cuatro pa-redes grises que se iban cerrando a medida que transcurría la pieza, para terminar enjaulando materialmente a los dos personajes. Tampoco las dos, sillas -únicos elementos de atrezzo- presentaban matiz humano alguno, al estar pintadas de un blanco cegador. En justa correspondencia, los personajes siempre mantuvieron una actitud de desconfianza, e incluso de terror, ante tan extraña habitación. Resumiendo, la escenografía se insertaba perfectamente en el mundo de las dos manos gigantesas -símbolo exacto de la opresión exterior- uniéndose a ellas en su función dramática de contraste.

En cuanto a los personajes, intentamos llevar a cabo una minuciosa labor de tipificación. Sus posturas pecaban quizá de excesivo intelectualismo, por lo que carecían del suficiente carácter expresivo. Para llenar este hueco, buscamos las actitudes típi-cas que mejor se correspondiesen con los presupuestos mentales expuestos en el texto. Y nos decidimos por el *yoghi* occidentalizado y el *businessman*, respectivamente. En efecto, toda postura quietista suele ir acompañada en nuestra sociedad occidental por una pintoresca inclinación a adoptar formas importadas del *lejano y misterioso* Oriente. Lo que en la India es una forma de vida, en Francia e Inglaterra se transformará en lujoso artículo de evasión. El hombre de negocios, por su parte, se corresponde bastante estrechamente con la imagen social del individuo nervioso, maquinizado, efi-caz: la acción tiene un valor en sí misma, desvinculada de toda intencionalidad, de toda proyección ética. La relación entre ambos personajes se daba al nivel de los *usos sociales*. Muy educados, ocultando el profundo sentimiento de pavor que les embarga -¿*Qué irá a pensar este caballero?*- asumen la convencional actitud de un *gentleman* inglés en las carreras de Ascott. Producto indirecto de semejante postura: la incomunicación. Observemos, sin embargo, que esta incomunicación no alcanza de ninguna manera los planos profundos de la personalidad. Si el *Señor Uno* y el *Señor Dos* no se comprenden, es porque no quieren, son ellos mismos quienes alzan la muralla del pre-juicio y de la hipocresía, elementos éstos que en el peor de los casos son de origen so-cial, y, por si fuera poco, fácilmente eliminables.

Unas palabras más acerca del ritmo escénico. Distinguimos tres partes esenciales en el desarrollo de la obra. En la primera, desde el arranque inicial a la primera intervención de *La Mano*, tratamos de compensar la falta de nervio del texto, con una acumulación de movimientos mecánicos -respuestas instintivas ante un medio hostil- encadenados en un ritmo progresivamente acelerado. A partir de la aparición de *La Mano* la pieza cobraba su aire, digamos natural, ya que este acontecimiento se basta y se sobra para motivar las reacciones de los personajes y la agilidad de la situación. Por último, el tiempo escénico que transcurre entre el momento en que *La Mano* encadena a los *Señores Uno* y *Dos* y el desenlace definitivo de la pieza, era, a nuestro parecer, excesivamente corto -defecto opuesto al observado en el primer período-. En consecuencia, apuramos al máximo las posibilidades del texto, ampliando las pausas, intercalando acciones mudas entre frase y frase; en una palabra, alargando la situación todo lo que ésta nos permitía. En medio del desconcierto de los personajes, totalmente desmoronados moral y físicamente, una quinta pared descendería del telar para emparedarlos definitivamente.

OTRA PUESTA EN ESCENA: EN ALTA MAR

En líneas generales, podemos afirmar que el punto de partida para el montaje de *Strip-tease* nos sirvió también para afrontar *En alta mar*. Sin embargo, apenas iniciado el trabajo, se nos hizo patente una variación importantísima: la relación personajes-entorno, eje y pauta del planteamiento en *Strip-tease*, se transformaba en esta otra pieza con la aparición de un tercer personaje. En efecto, la tensión dramática no era producida ya por una fuerza desconocida y externa, sino, por la amenaza concretísima y presente bajo la que se encontraban cada uno de los personajes, de servir de producto de consumo a sus compañeros. Al otro extremo de la situación, el hambre, una necesidad imperiosa e inaplazable de subsistir. En *Strip-tease*, la sociedad no estaba presente de forma directa, aunque dejase sentir su peso a través de un plano simbólico, o, como mucho, referencial. *En alta mar*, por el contrario, nos ofrece un grupo social en el estricto sentido de la palabra -ya Aristóteles señaló que la sociedad empieza a partir del número 3-. Sentadas estas premisas, el dispositivo escénico perdía la importancia que pudiese tener en *Strip-tease*, para transformarse en pura convención ambiental. Los actores, más desamparados que nunca, tendrían que cargar con todo el peso de la representación.

Sociedad... antropofagia... relaciones de poder... Ante tal panorama, ¿cómo no ceder a la tentación de tipificar los personajes mediante actitudes de carácter socio-político? La talla de los personajes se convirtió así en símbolo externo que se correspondía perfectamente con las conductas individuales, referidas en todo momento a realidades fácilmente localizables en nuestras estructuras. *El Grande* podría haber sido cualquier señor de Neguri, con aire jesuítico -accionista, por supuesto- y algunos re-cuerdos de su juventud en la Academia de Zaragoza; *El Mediano*, un desclasado más, jefe de administración de tercera, cuya única ambición estribaría en poder comprarse un Milquinientos, y *El Pequeño*, ese que todos conocemos, el que viaja en Metro, lee el *Marca* y pone su granito de arena cada dos años con el laudable propósito de ver incrementado el índice demográfico nacional. Pretendimos, pues, por todos los medios, que los personajes alcanzasen el más alto nivel de representatividad, sirviéndonos de la psicología social, pero nunca de la envejecida y desahuciada horma de los caracteres.

Las relaciones interpersonales exigían, como en *Strip-tease*, un tratamiento en el plano de la trivialidad. Pero, en este caso, teníamos que adaptarnos a las limitaciones impuestas por el reducido espacio de una balsa, resultando, por tanto, imposible la utilización del aparte gestual: cada personaje estaba siempre bajo la mirada de sus compañeros. Recurrimos entonces a lo que Sartre llama *psicología de la mirada*. Mientras la acción exterior se desarrollaba por los cauces del convencionalismo más refinado y exquisito, las miradas debían expresar toda la terrible realidad de la situación: hambre, decisión irrevocable de sacrificar a un semejante, miedo, astucia, satisfacción... El contraste resultaba tan evidente que provocaba a veces esa especie de risa histérica que sobrepasa la tragedia sin llegar al esperpento. A veces, se quedaba sólo en humor negro.

Tanto en el arranque de la pieza, como en su desenlace -demasiado bruscos los dos- nos pareció oportuno enmendarle la plana al señor Mrozek. Y antes de que saliese una palabra de la boca de los personajes, transcurría un largo rato en el que a base de ligeros gestos y silencios se establecía claramente la situación de base. Por lo que a la escena final se refiere, mantuvimos algunos segundos -bastantes- a

los personajes actuando, pero sin que surgiera sonido alguno de sus labios. Con ello, buscábamos el efecto propio de la película que sigue proyectándose aun después de haberse estropeado la cinta sonora, efecto que no puede dar mayor sensación de absurdo, a la vez que causa en el público un saludable efecto de distanciamiento crítico.

Así hemos visto al señor Mrozek. Así hemos realizado *Strip-tease* y *En alta mar*.

LOS GOLIARDOS