

DOS CONVERSACIONES CON SERGI BELBEL: "QUE ME GUSTEN LA FURA DELS BAUS Y MOLIÈRE NO ES UNA CONTRADICCIÓN"

Per SHARON G. FELDMAN
Universitat de Kansas

Barcelona, enero de 1997

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. Belbel, un verdadero hombre de teatro para el próximo milenio, trabaja sin fronteras geográficas y lingüísticas. Con más de una veintena de obras teatrales escritas y traducidas a varios idiomas, y con la mayoría de éstas premiadas 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 estrenadas 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 destacan *A.G./V.W., calidoscopios y faros de hoy* (1985),¹ 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); *Carícies* (1991); *Després de la pluja* (1993), Premi Nacional de Literatura Dramàtica de la Generalitat de Catalunya 1993-1995 y Premi Serra d'Or 1994; *Morir* (1994), Premio Nacional de Literatura Dramática del Ministerio de Educación y Cultura 1996, y *Sóc lletja* (1997), con Jordi Sánchez y Òscar Roig.

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* y *Sóc lletja*, ha dirigido obras de Samuel Beckett (*Passos*, 1987), José Sanchis Sinisterra (*Pervertimiento*, 1988), Josep M. Benet i Jornet (*La fageda*, 1989 i *Desig*, 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 las influencias 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 que no les es ameno. Habitan un paisaje de paradojas, de sombras grisáceas en vez de blancos y negros: urbanismo y consumismo, opulencia y prostitución, cosmopolitismo y corrupción, enfermedad y decadencia, ambigüedad moral y violencia brutal. Allí el uno intenta dialogar con el otro pero no logra 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 e incluso se presenta como nuestro futuro.

En una mañana de invierno en Barcelona, entre café y lluvias, Sergi Belbel y yo hablamos del teatro...²

Sharon Feldman: — **Hablamos un poco 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 qué significa para ti esta combinación de actividades teatrales: la escritura, la dirección y la traducción.**

Sergi Belbel: — 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 de aficionados, 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 del Teatro a estudiar teatro?". Y por fortuna, me decidí por la filología.

S.F. — **Pero, te encontraste con José Sanchis Sinisterra en la Universidad Autónoma de Barcelona...**

S.B. — 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.

S.F. — Entonces, ahora, hay una relación recíproca entre estas dos vertientes.

S.B. — Claro, es un asunto para hablar muy largamente, ¿no? 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 una plasticidad; es decir, que no sea mera comunicación y punto, que tenga una forma teatral.

S.F. — Es lo que veo en una obra como *Caricias*. He visto la producción castellana y me fascinó sobre todo la utilización del lenguaje en esa obra y, precisamente, esa plasticidad, como si las palabras se convirtieran en escultura. Hay la escena, por ejemplo, del chico joven, que utiliza ese lenguaje tan prosaico y coloquial, pero a la vez, hay un momento en que ese lenguaje se convierte en poesía, adquiere un ritmo.

S.B. — 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.

S.F. — 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, creo que Benet se estaba refiriendo, por un lado, a esas figuras biográficas y artísticas que aparecen en tus obras, como Virginia Woolf y André Gide, y por otro lado, 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?

S.B. — 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 que me gusten 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 Teatre Lliure, y para mí no son contradictorios. Es mi educación. Mi educación es mucho más ecléctica. Al principio, cuando estuve 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 me pregunté: "¿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 decanto por el texto". Pero, teniendo en cuenta que a mí, lo que realmente me fascina, por ejemplo, es Pina Bausch.

S.F. — Sí, claro. Esto se nota mucho en tus obras. Entonces, hablemos un poco de esta dialéctica de imagen-palabra. ¿Qué función tiene, para ti, la palabra escénica?

S.B. — 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 especial relevancia teatral; 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. *Drama*, según su origen griego, es hacer algo, ¿no? 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 catalán decimos *trabalsar-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. Después, está el sentido más filosófico del *logos*, de lo que significa, y es lo que hace que el hombre sea hombre. Es el lenguaje articulado.

S.F. — Es curioso, porque recuerdo que, una vez, un componente de La Fura dels Baus me hizo un comentario muy parecido con respecto a la música.

S.B. — Pero, para mí la música es algo más atávico, más irracional.

S.F. — Quizás, algo más visceral.

S.B. — Mucho más visceral, menos intelectual, mucho más mágico, también. Es decir, la palabra es más manipulable. Yo, a través de las palabras, puedo hacer mucho daño a una persona. A través de la música, sólo le transmito emociones directas. Y lo que me interesa en la palabra justamente es su doble articulación: que es sonido, pero al mismo tiempo es significado.

S.F. — Pero, según la manera en que tú manipulas el lenguaje verbal, ¿hay referentes?

S.B. — Claro, el problema mío es que, primero, me da horror lo que es la lección. Me parece que no soy quien para decir a los demás cómo tienen que vivir su vida. Claro, allí hay un uso muy peligroso del escenario teatral: lo

que sería la lección, lo que sería la doctrina, lo que sería, incluso, la moral con mayúscula. A mí me da miedo... A veces se me acusa de que mis obras no tienen una moral muy clara. A veces me dicen: "Pero, ¿qué quieres decir con eso?" "Pues, no lo sé —contesto—. No quiero decir nada. Lo que quiero es plantear una situación que a ti te provoque un choque emocional, pero no quiero resolver ningún conflicto. No soy quien para resolver nada."

S.F. — Yo, por ejemplo, al leer *Morir*, sentí, sobre todo en la primera parte, una gran soledad. Y eso es lo que me parecía el objetivo. Pero me acuerdo de haber leído en alguna parte un comentario que hizo el crítico Marcos Ordóñez con referencia a tu "generación". Habló de una especie de "síndrome per no dir res". Yo, por cierto, no estoy de acuerdo con esa etiqueta.

S.B. — Ni yo, en absoluto. Yo no creo que ni él esté de acuerdo; imposible, no. Lo que pasa es que es un polemista.

S.F. — Pero, sin embargo, creo que se puede hablar de una especie de **estética minimalista**.

S.B. — 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. Te voy a poner el ejemplo de *Angels a América*, de Tony Kushner, y para mí, el ejemplo contrario que sería la última obra de David Mamet que conozco que se llama *El criptograma*. Para mí son dos casos opuestos. Tony Kushner escoge la vía de hacer una obra moralista gigante, un fresco de la humanidad: tolstoiano, *Guerra y paz*, etc. En cambio, David 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, si tú quieres, no en el sentido estricto de la corriente pictórica, ni de Frank Stella, ni nada, no. Para mí esa obra de David Mamet es reveladora porque al leerlo o verlo, tengo terror, me río, tengo miedo, no sé por dónde van las cosas, pero sé que está haciendo un retrato del final del siglo xx, mientras que el otro, Tony Kushner, "descaradamente" hace un retrato del final del siglo xx.

S.F. — Y nos dice todo...

S.B. — Y nos dice ¡boom!, hay injusticia, la época de Reagan, etc. A mí me deja indiferente.

S.F. — A mí me pasa un poco lo mismo. Pero has dicho que no se trata de un minimalismo como el de Frank Stella. Sin embargo, en el programa de mano de *Caricias*, Guillermo de Heras hace 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...

S.B. — Y colores puros muchas veces...

S.F. — Exacto. La pintura de Stella o la de Rothko podrían ser, quizás, una correspondencia pictórica de la utilización del espacio y del tiempo en tus obras.

S.B. — Sí.

S.F. — Quiero preguntarte sobre esto, sobre el espacio teatral y el tiempo teatral. Ya me has dicho que te interesa captar cierto espíritu de la época contemporánea, o cierta injusticia que sentimos. Hay vacíos, silencios, pausas en tus obras, momentos en que sentimos una falta de algo. ¿Cómo construyes el espacio teatral?

S.B. — Muchas veces, depende un poco en función de la obra. Un espacio como el de *Después de la lluvia* es un poco metafórico, si quieres. 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.

S.F. — Me alegro de que la hayas mencionado porque quería preguntarte precisamente sobre esta obra. Creo que se presta a muchas posibles lecturas. Se podría hacer una lectura marxista y hablar del papel del capitalismo postindustrial 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.

S.B. — Es una liberación, ¿no?

S.F. — Una liberación total, que coincide con la llegada de la lluvia.

S.B. — Sí, yo creo que no 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 edición catalana, pensé: "¡uf!, la cortaré, porque se ve demasiado esa intención personal". Por eso, la versión castellana es más redonda. A mí no me gusta cuando el espectador advierte y dice: "¡ah!, mira, yo sé lo que le pasa a este autor". Me da miedo porque creo que tu vida privada es tu vida privada y, además, yo tengo un compromiso con los espectadores que van a ver una historia, y yo no tengo por qué explicarles mis quebraderos de cabeza. Yo creo que no le importa a nadie, ¿no? 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.

S.F. — Y, en *Caricias*, también, en la última escena...

S.B. — 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.

S.F. — Persiguiendo el significado mismo de la obra, una cosa inalcanzable hasta el punto final, cuando todo se cuaja para el espectador.

S.B. — 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 jugada!", ¿no? Pero claro, *Caricias* está por la caricia final y 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 acaban 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...

S.F. — Claro. Vivimos en un mundo en el cual existen tantos medios de comunicación: el fax, el teléfono...

S.B. — Sí, sí, el bombardeo...

S.F. — Y allí está la paradoja: que lo que más añoramos es la caricia humana, el contacto humano que no logramos...

S.B. — Pero no lo podemos lograr porque es como si el mundo nos fuera a la contra.

S.F. — Sí, sí. Y en esa obra, planteas todo tipo de relaciones humanas, casi todas las posibilidades que existen, ¿no?

S.B. — Casi, sí. Allí fue deliberadamente una estructura formal que me impulsó. 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.

S.F. — Bueno. Te pregunto sobre otro tema. Me parece que en *Elsa Schneider*, tanto como en *Morir*, aparece el tema del proceso de creación, de creación teatral. Lo veo sobre todo en *Morir*, en ese marco que inicia y cierra la obra.

S.B. — Sí, sí, es un tema que me preocupa mucho. Lo que pasa es que sé que al público no le interesa...

S.F. — ¿Crees que el público está un poco cansado de la metateatralidad?

S.B. — Bueno, yo creo que no le interesa en absoluto. Creo, ¿eh? Es mi punto de vista. Pero, lo ha hecho mucho Sanchis Sinisterra...

S.F. — Claro, él tiene una clara dimensión metateatral en varias obras suyas.

S.B. — Él es el defensor del metateatro. Y claro, fue mi profesor y me influyó. Pero, yo lucho con todo el metateatro. No es porque no me guste; es decir, un juego formal sobre el teatro dentro del teatro me interesa a mí, pero pienso que al espectador que está a mi lado no le interesa nada. Y entonces, intento luchar para que ese tema no me aparezca. Lo que pasa es que, claro, en *Morir* aparece, pero no creo que sea el tema central...

S.F. — **No, no lo es...**

S.B. — Es un poco una excusa para que todo se produzca.

S.F. — **Y en esa obra, aparece también el tema del cine dentro de ese marco. ¿Te interesa esa relación entre teatro y cine? ¿Crees que el cine influye de alguna manera en el trabajo que haces?**

S.B. — Sí, mucho. Digamos que soy más espectador de cine que de teatro.

S.F. — **Es curioso.**

S.B. — Sí, 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. Cuantitativamente se podría decir que hay muchas películas que me gustan y muy pocas obras de teatro que me gusten.

S.F. — **Será una característica de tu generación o de la nuestra.**

S.B. — Quizás, sí. En cambio, lo que pasa es que cuando una obra de teatro me gusta... ¡que se quiten todas las películas!

S.F. — **Yo estoy de acuerdo... Mencionaste antes a Sanchis Sinisterra, que ha sido uno de tus mentores. Tengo entendido que tienes, también, a nivel creativo, una relación muy especial con Benet. Ahora, sé que esto es un tema típico de entrevista, pero quisiera preguntarte sobre el tema de las influencias. Tengo una lista de nombres que quiero proponerte y me gustaría que me cuentes, con pocas palabras, lo primero que surja en tu mente. Si te digo José Sanchis Sinisterra, por ejemplo, ¿en qué piensas?**

S.B. — En Sanchis pienso en un aprendizaje sin el cual yo no hubiera empezado a escribir. Cuando pienso en Sanchis, pienso en armas, armas para escribir, herramientas.

S.F. — **Josep M. Benet i Jornet.**

S.B. — Totalmente diferente. Benet es energía. Estoy con él, y me da energía. O sea, uno me da la técnica, y el otro me da el alma.

S.F. — **Por lo visto, creo que tú le das energía, también.**

S.B. — También, seguramente, seguramente. Pero él es energía pura y es... algo muy chispeante. Es emoción. También es inquietud, también es lucha, pero, es que humanamente, a mí me provoca mucho Benet. Es un gran provocador y a mí me estimula, me da energía.

S.F. — **Harold Pinter, quien acaba de estar aquí en Barcelona.**

S.B. — Claro, a Sanchis y a Benet los conozco. Ya pasamos a otro mundo, ¿no?

Pues, Pinter es una teatralidad de lo oculto, que siempre me ha interesado... A mí me gustan mucho los puzles y los juegos en que digo "pero, ¿qué pasa aquí?" El misterio, lo oculto y la dramaturgia de lo imprevisible, o de lo que está debajo de una superficie, lo del *iceberg*, ¿no? Y eso es lo que me interesa de Pinter.

S.F. — **Bernard-Marie Koltès.**

S.B. — ¡Uy!, Koltès es otra cosa. Koltès es la metáfora, justamente. Lo que más me interesa son sus espacios: cómo va a buscar el lugar más insólito, más ridículo y más alejado del mundo, para explicar el mundo.

S.F. — **Molière.**

S.B. — Molière es el arte de la comedia. En Molière, como en Shakespeare, hay algo que me fascina que es la desfachatez, la genialidad. En Molière y Shakespeare, lo que admiro más es cómo convierten la imperfección en genialidad. Porque, estudiando estructuralmente a los dos, muchas veces me doy cuenta de que ellos vulneran las normas. A Molière le fastidiaban terriblemente las normas de las tres unidades. Muchas veces las aplicaba pero muchas veces, como en el *Don Juan*, es que no podía más. Las tenía que romper. Me gusta esa libertad, esa desfachatez y esa genialidad. Entonces, los admiro y los odio al mismo tiempo porque tienen esa capacidad de hacer explotar y, además, de robar a los demás. Dicen, "bueno, otro autor hace una obra y vale, lo voy a coger y lo voy a convertir en algo genial...". A mí, de Shakespeare lo que más me inquieta es cómo en muchas obras, en el cuarto acto, se ha acabado todo, y queda un acto todavía. Entonces, como en *El sueño de una noche de verano*, en *El mercader de Venecia*, se va dedicando a otra línea... Y eso es fascinante, cómo un autor vulnera con sabiduría y genialidad.

S.F. — **Pues, pasamos a la historia del teatro catalán... Salvador Espriu.**

S.B. — Claro, es un gran poeta y al mismo tiempo, sus obras de teatro son muy complejas. Espriu es, justamente, el arte de la sublimación de la plasticidad de la palabra.

S.F. — **Y, por último, David Mamet, a quien ya has mencionado. Veo en el lenguaje verbal de tus obras una clara presencia de Mamet.**

S.B. — Mamet, para mí, es un dramaturgo absolutamente genial. Es el arte de la metonimia. Es decir, coge lo mínimo, la mínima estructura, para dar lo máximo. Y ya te digo, para mí, el último texto que he leído de él que es *El criptograma*, es una revelación. Es mínimo, mínimo, pero habla de la desestructuración de la familia, del terror infantil, del terror en general, del choque de generaciones..., de todo.

S.F. — **Con respecto a Mamet, ya me has hablado de esa capacidad que tiene de captar el sentido, el espíritu del mundo actual. Pues con esto, nos estamos acercando al tema del teatro político. ¿Es posible hacer un teatro de reminiscencias políticas hoy en día?**

S.B. — 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 desde un punto de vista, 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 el teatro político, porque pienso que me están dando una lección. Creo que estoy capacitado, como público bastante inteligente, para que el mensaje no sea tan evidente, porque me coloca en una posición lejana respecto al escenario. 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 *Àngels a Amèrica* y *El criptograma*. En *Àngels a Amèrica* es clarísima la voluntad. Bueno, pues yo salgo más vacío, personalmente, que de *El criptograma*, en que 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...

S.F. — **Es menos pedante, menos pedagógico...**

S.B. — Exacto, es menos pedante, menos pedagógico y menos previsible también, porque muchas veces lo que sucede con el teatro descaradamente político es que es muy previsible... A mí, lo que me gusta es, también, estar en el teatro diciendo "¡ay, que me sorprendan!"

S.F. — Bueno, anoche vi la producción catalana de *Àngels a Amèrica*, hecha por Josep M. Flotats y su nueva compañía del Teatre Nacional de Catalunya. Me parece una compañía de alta calidad. Pero, curiosamente, no encuentro que sea una obra necesariamente de fin de milenio, sino que parece una obra específicamente de los años ochenta, como si ya no tuviera suficiente trascendencia...

S.B. — Es que yo creo que sucede eso con el teatro que manifiesta su intención política en la superficie, y luego que pasa de moda. Claro, fíjate en Shakespeare y lo que hizo: recurrir a la historia pasada para explicar el presente. Es muy duro recurrir al presente y tratar temas candentes y tan de actualidad como el SIDA, como la política de Reagan. Pues claro, cuando Reagan ya no está... dónde va a parar. En cambio, yo creo que en eso Shakespeare fue el genio que dijo: "recurramos a nuestro pasado para explicar nuestro presente, o nuestra imaginación, o al futuro para explicar el presente..."

S.F. — **Cosa que también hacía Brecht.**

S.B. — También. Y claro, allí, tú eres más inteligente porque tienes que trabajar más mentalmente como espectador para trazar el puente entre aquello y tu realidad.

S.F. — **Claro, es algo menos concreto.**

S.B. — Exacto. Y después, otra cosa: el cine. Yo creo que el cine ha chupado

esa actualidad candente. Creo que el cine entra en competencia en ese terreno de la actualidad. Parece que el cine es justamente un territorio para tratar temas de actualidad.

S.F. — La imagen cinematográfica es más concreta, quizás...

S.B. — 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, con un salto de plano, pasar de Nueva York a París es muy fácil en cine. En cambio, para el lenguaje teatral, si tengo que encontrar una especificidad, tiene que ser en algo en lo que el cine no puede competir.

S.F. — Y eso será, para ti, una función del teatro: ofrecer una alternativa...

S.B. — Sí, y mira que estoy muy influido por el cine, pero estoy obsesionado por dar en el teatro algo que en el cine no vas a encontrar. Para mí, es básico porque si no, ¿para qué existe el teatro?

S.F. — Saltamos a la situación actual del teatro catalán. En varias ocasiones he tenido que plantearme qué es el teatro catalán, exactamente cómo se define. ¿Se trata exclusivamente de una cuestión lingüística? Hay algunos autores aquí en Cataluña que también trabajan en castellano. Por ejemplo, Sanchis Sinesterra (quien, por cierto, ahora se marcha a Madrid) trabaja mayormente en castellano, pero, a la vez, desempeña un papel muy importante en el mundo del teatro de Cataluña. ¿Será la lengua el único rasgo distintivo? ¿Cuáles son las fronteras del teatro catalán?

S.B. — 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. De todas maneras, Sanchis Sinesterra escribe en castellano y es de los que más ha influido en el nuevo teatro catalán de texto.

S.F. — Creo que el mejor teatro catalán joven proviene de los que han sido alumnos suyos: tú, Lluïsa Cunillé, Josep Pere Peyró, Paco Zarzoso, Carles Batlle, Ignasi García, Beth Escudé...

S.B. — 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, independientemente 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, 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 consoli-

ción de las compañías que empezaron en 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 sabes que el teatro en los tres últimos años en Barcelona ha hecho una subida muy espectacular de espectadores, y que tiene mucho que ver con esta subida la consolidación de estas compañías.

S.F. — 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?

S.B. — 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, cuando se manejan estas cifras y hay problemas con la sanidad, hay problemas con el paro, entonces, claro, también tienes una duda moral... Allí entra la rebelión, ¿no? Entra el hecho de decir "bueno, en el fondo soy un privilegiado, porque estoy trabajando en lo que me gusta, y soy de un tanto por ciento mínimo de la población que está trabajando y ganándose el dinero realmente en lo que le gusta."

S.F. — Sí, es un privilegio.

S.B. — Pero es una franja muy pequeña de los privilegiados que realmente trabajamos en lo que nos gusta... Hay una rebeldía y un punto en que no hay que dejarse engañar y hay que rebelarse en contra... Y sí, el espíritu joven me salta allí. Digo, pues no, 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.

S.F. — El edificio es bastante imponente.

S.B. — Sí, sí, es muy imponente. Pero, el teatro también es algo pequeño, es un arte minoritario, un arte para minorías. En el fondo, siempre buscas el máximo número de público posible, pero, cuidar excesivamente la forma para mí es una contradicción porque realmente el teatro se produce cuando alguien está delante de ti explicándote algo; no cuando está enmarcado en un edificio de superlujo.

S.F. — Y, entonces, ¿qué opinas de la polémica surgida en torno a Flotats y Àngels a Amèrica?

S.B. — 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 públicamente, real, sin una explicación coherente sobre los planteamientos estéticos

y políticos. Me da miedo que se convierta en una plataforma de la prepotencia del político catalán, que dice "¡mira qué ricos que somos, y qué guapos, que hacemos este edificio tan grande porque podemos!" Como el conquistador que va al nuevo mundo 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?*

S.F. — **El mismo diseño del edificio refleja ese sentido...**

S.B. — Ese sentido de grandilocuencia. Creo que es absurdo y ridículo, y es, además, antiguo. Es un planteamiento muy antiguo. Está como años setenta, diría yo, muy antiguo.

S.F. — **Y ¿crees que habrá salidas para los jóvenes dramaturgos dentro de esta política cultural?**

S.B. — 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, se estrenen en Oslo, en Suecia, en Dinamarca. Es muy paradójico, ¿no? Para mí, realmente aquí es donde 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 las paredes del Teatre Nacional de Catalunya.

S.F. — **Hace poco, en *El País*, apareció un artículo sobre los jóvenes dramaturgos españoles y a ti te llamaron *El Internacional*.**

S.B. — (*Risa.*) 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 plantear 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?

S.F. — **Moltes gràcies.**

S.F. — 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...

S.B. — 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, Domènec Reixach es un poco lo contrario. Ha dirigido el Centre Dramàtic de la Generalitat durante diez años, 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 en 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.

S.F. — Y, actualmente, tú te encuentras en el comité...

S.B. — Sí, estoy en el consejo asesor. Domènec 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. Le asesoramos 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.

S.F. — Y, entonces, se presentará un texto de Lluïsa Cunillé durante la próxima temporada.

S.B. — Sí. Cuando estaba en conversaciones con Reixach para la asesoría, dije que hay dos temas que creo que éste, como gran teatro público, tiene pendiente. Uno es hacer una promoción pública, con medios, de un texto de Lluïsa Cunillé, uno de los autores jóvenes más interesantes del panorama. Todas sus producciones, absolutamente todas, han sido en teatros alternativos, excepto una...

S.F. — ...en el Mercat de les Flors...

S.B. — ...Sí, una que se produjo en el Mercat de les Flors, pero que no tuvo tampoco una repercusión demasiado grande. Entonces, yo creo que es una deuda que tiene el teatro con Lluïsa Cunillé: hacer una gran producción, con medios, con un buen director, con buenos actores, en un teatro público, y no en una sala alternativa. El otro reto era una obra de Sanchis Sinisterra...

S.F. — Ah, claro, *El lector por horas*...

S.B. — Las dos producciones han sido un poco el resultado de mi contacto con Domènec. Durante la próxima temporada, el Teatre Nacional contará también con la producción de Sanchis, una persona cuyo teatro y cuyas enseñanzas han sido básicas para el desarrollo del teatro catalán. Por tanto, creo que en la temporada del año que viene se saldarán dos pequeñas deudas: una con Sanchis y una con Cunillé.

S.F. — **También, la última vez que conversamos, me hablaste de tu interés en *El criptograma*, de David Mamet, y resulta que durante la temporada del año que viene tendrás la oportunidad de dirigir el montaje de esta obra en el Teatre Nacional.**

S.B. — Claro, conste que fue una idea de Domènec 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. Entonces, le dije que estoy enamorado de la obra *El criptograma*, de Mamet... Me resistí un poco porque pensé que el ser miembro asesor de su consejo no va bien... Pero el dijo: "no, no, no, no, porque Calixto Bieito también va a dirigir, y Magda Puyo también tendría que dirigir. Él quiere que seamos creadores, no meros asesores..."

S.F. — **Claro y entonces *El criptograma* se presentará esta primavera.**

S.B. — Sí, en abril, en la Sala Petita del Teatre Nacional.

S.F. — **Yo acabo de ver en el Teatre Romea, al final de la última temporada del Centre Dramàtic, una obra que también dirigiste tú: *Morir*. Quizás este montaje, de alguna manera, represente otra "deuda" que tenía el mundo del teatro; esta vez, contigo.**

S.B. — Claro, llevaba muchos años con esta obra en un cajón, e iba recibiendo premios...

S.F. — **Hasta el Premio Nacional...**

S.B. — Y dije "ahora, a ver si vendrá el estreno." Finalmente, decidí estrenarla en un teatro público...

S.F. — **Me interesa mucho ese 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...**

S.B. — ...a la forma, sí.

S.F. — **Incluso, es un tema que ha llegado a repercutir en la misma configuración del reparto.**

S.B. — 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 u otras, se modifica con un leve gesto, con una palabra..., nada, con un instante.

S.F. — **...un hilo que separa la vida de la muerte.**

S.B. — Sí, el hilo que separa la vida de la muerte. Ése es el tema. Entonces, para configurar el espectáculo, yo 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.

S.F. — **Y trabajaste con un reparto de primera fila.**

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

S.F. — **Y también, en esta puesta en escena, la música ocupó un espacio importante.**

S.B. — Claro, después estaba el hecho de representar la muerte, que es un imposible, ¿no? Algo muy difícil en la obra, creo, es poder ilustrar 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, y digo: "Ah, lo ha hecho bien". No me interesaba que la gente pensara "qué bien" o "qué mal lo ha hecho", sino que me interesaba representar la muerte de una manera alternativa y más teatral, más espectacular. A raíz de esto, decidí añadir música y dejar las acotaciones del texto. El actor no morirá (su personaje, sí), sino que representará de otra manera la muerte, sea durmiéndose o dando vueltas o levitando...

S.F. — **Entonces, el espectador escucha las acotaciones...**

S.B. — 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.

S.F. — **Esta primavera, en Sitges, he tenido la suerte de poder asistir a la lectura de tu texto más reciente: *La sang*. Veo que actualmente te interesa la idea de hacer un teatro político, pero uno que sea diferente del tipo de teatro político que se acostumbraba a hacer en España durante la época de la postguerra. Y has recogido un tema tan actual como es el terrorismo...**

S.B. — 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, tengo 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.

S.F. — **Darles caras específicas...**

S.B. — 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 los 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, basándome 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, 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 postguerra 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 teatrales, independientes 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 lecturas 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. Lo que me interesa es el choque entre esas dos lógicas. Yo no voy a tomar partido.

S.F. — **No quieres moralizar...**

S.B. — No, en absoluto. Hay una moral, yo creo que está muy presente, pero no está explicada. Yo creo que tiene que ser el espectador quien...

S.F. — **...la dejas en manos del espectador.**

S.B. — Claro, 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, digo: "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.

S.F. — **Ahí es donde yace el impacto de la obra.**

S.B. — Claro, y ahí es donde creo que puede estar la teatralidad de la obra.

S.F. — **La tensión...**

S.B. — La tensión 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 quieren disfrutar del mar porque son seres humanos también.

S.F. — **Es la seva feina.**

S.B. — Claro. Han cometido un acto reprochable, 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.

S.F. — **Se convierte en su *raison d'être*.**

S.B. — Claro, exacto. Y el terror está en la lógica del grupo. Entonces, de ahí te vas 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. Dices Hitler, y bueno, si no hubiera sido Hitler, hubiera sido otro.

S.F. — **En realidad es un tema del teatro de Buero Vallejo: el individuo y la colectividad.**

S.B. — También. Exacto. La relación del individuo con la colectividad, y cómo la colectividad, con sus leyes grupales, 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*.

S.F. — **A ver cuándo se monta, que tengo muchas ganas de verla.**

S.B. — **Muy pronto.**

S.F. — **Moltes gràcies.**

NOTAS

1. La fecha de composición se da entre paréntesis.
2. Para una descripción bio-bibliográfica muy completa de la obra de Sergi Belbel, consúltese el prólogo de Jordi Castellanos de la segunda edición de: BELBEL, Sergi. *Elsa Schneider*. Barcelona: Institut del Teatre, Biblioteca Teatral, 1997. P. 5-22.