

# ADE

## TEATRO

REVISTA DE LA ASOCIACIÓN DE  
DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

Nº 155 Abril-Junio 2015 · 10 Euros

Premios  
ADE 2014

Plástica teatral

Lukas Bärfuss  
en Madrid



TEXTO TEATRAL:  
"La función del orgasmo",  
de Javier Maqua

Encuentro con  
**LUKAS BÄRFUSS**



“Escribo para personas que vivan dentro de 2.500 años”

POR BLANCA BALTÉS

Con actitud cercana y afable, con exquisitos buenos modales, Lukas Bärfuss compartió mesa sobre el escenario del teatro Galileo con la directora Aitana Galán y otros responsables del montaje que se estrenó en octubre de 2014. En este contexto, el pasado 12 de marzo realizó sus primeras declaraciones para prensa y profesionales del sector. A lo largo de dos jornadas ha impartido talleres y participado en un encuentro con el público, tras la representación de *Las neurosis sexuales de nuestros padres*. La plataforma de proyectos creativos y activismo cultural La Radical ha propiciado el recorrido, que se ha completado con la colaboración de la Fundación Prohelvetia, la Embajada de Suiza en España, la RESAD y el Goethe Institut.

Lukas Bärfuss, escritor en lengua alemana de origen suizo, nacido en 1971, vive actualmente en Zurich y acaba de visitar nuestro país. Becado en 1998 por la Fundación Lydia Eymann, desde el año 2000 no ha dejado de recibir premios y reconocimientos a su trabajo en toda Europa, ente los que destacan el Premio Mulheim al Mejor Dramaturgo por *El autobús* (2005), el Premio Schiller por *Cien días* (2009), o más recientemente el Premio de Literatura de Berlín (2013) y el Premio Suizo del Libro (2014). Entre 2009 y 2013 trabajó como dramaturgo y autor en el teatro Schauspielhaus Zürich. Sus textos dramáticos forman parte del repertorio internacional del siglo XXI desde 2003, cuando *Las neurosis sexuales de nuestros padres*, que al fin podemos ver también en España, comenzaron a prodigarse por escenarios de todo el viejo continente. No en vano los críticos de la revista *Theater Heute* le eligieron dramaturgo joven del año.

La sólida y celebrada dramaturgia de Bärfuss ha llegado hasta nosotros de la mano de Aitana Galán. Primero fue *Málaga*, en 2012, reconocida como uno de los mejores montajes de aquel año por *El Cultural*; ahora *Las neurosis...* completan el díptico de acercamiento primero a este autor cuya obra resulta fascinante e innovadora. Luis García-Araus, autor de la versión en castellano junto a Paula Sánchez de Muniain, confesó que no le quedó más remedio que abrir una editorial nueva cuando leyó las *Neurosis...* y comprobó que nadie lo había editado ni traducido en nuestro país. La periodista María Díaz no dudó en contar cómo le atrapó la primera lectura de *Málaga* para romper el fuego en la mesa redonda. Se mostró encantada de participar en la mesa y conocer al autor, aunque tenía un poco de miedo y se sentía como algunos directores que suelen preferir trabajar con autores muertos, por lo complicados que son, en ocasiones, los vivos. Ante lo cual Bärfuss comenzó a retratarse:

**L. B.-** Pido disculpas por estar vivo...

A partir de ahí, los participantes manifestaron sus impresiones al autor acerca de lo que habían visto, y formularon las pregun-

Varios momentos de la mesa redonda en la que participaron Lukas Bärfuss, la directora Aitana Galán, Luis García-Araus (dramaturgo y editor de textos de Bärfuss), María Díaz (periodista), Ana Wagener (actriz), Lidia Palazuelos (actriz), Fernando Romo (actor), Carlos Díaz (crítico), Luis Caballero (productor) y Blanca Baltés (dramaturga y teatrologa).



tas cuyas respuestas aquí recogemos, gracias a la labor de traducción que aquel 12 de marzo realizó Pilar Sánchez para los asistentes.

**M. D.-** Lukas, ¿A dónde miras cuando escribes? ¿De qué te nutres?

**L. B.-** No creo mucho en la inspiración. Creo más bien en las necesidades. No es que se busque un tema, surge. Lllaman a mi puerta las personas, o los temas. Normalmente no son temas ni personas amables. Siempre intento echarlos, pero al día siguiente regresan. Solamente hay una manera de deshacerse de ellos: dejarlos entrar. Lo hago para no tener que volver a enfrentarme con el tema. Es la liberación. Es contradictorio; en Alemania un chiste afirma que el matrimonio sirve para solucionar problemas que uno no tendría si no estuviera casado... Es lo que sucede al escribir: te liberas de problemas que no tendrías si no te dedicaras a ello. Siempre hay un motivo concreto que me lleva a escribir, pero siempre es distinto. En el caso de *Las neurosis sexuales de nuestros padres*, el motivo era una ley suiza que estuvo en vigor hasta mediados de los setenta y que permitía a las autoridades esterilizar o castrar a personas en determinadas situaciones. La ley se sustentaba en la eugenesia, corriente cuyos principales representantes eran suizos. Stravinski dijo que la libertad es la más importante de las disciplinas, y Auguste Forel, el creador de la psiquiatría —y observador de hormigas— en el siglo XIX, también defendió la eugenesia. Sus discípulos definieron la esquizofrenia, y escribieron los tratados de psiquiatría que se estudiaban en las universidades. Pero en Suiza no hubo cisma ninguno después de la Segunda Guerra Mundial, no

hubo una ruptura de élites ni de pensamiento, como en el resto de Europa, donde la eugenesia perdió toda credibilidad. En Suiza continuaron los mismos profesores, las mismas creencias, y la ley continuó vigente hasta 1974. Cuando yo era niño, la psiquiatría se entendía como una amenaza. Incluso como un instrumento de representación entre las clases bajas, como era la mía. La psiquiatría funcionaba al margen del sistema jurídico, y todavía hoy pueden privarte de tu libertad. Pueden determinarlo las autoridades, no el gobierno. No quiero juzgarlo...

**M. D.-** De eso quería yo hablar: haces pensar al espectador, pero no juzgas a los personajes.

**L. B.-** No hay nada más aburrido en el mundo que las opiniones personales.

Ana Wagener conoce bien la forma que tiene Bärfuss de tratar a sus personajes. Ella interpretó a Vera en *Málaga*.

**A. W.-** Dejas abierto un universo de decisiones, un abismo para el actor. Apasionante, pero también inquietante. Imagino que te habrán comparado con Hanecke en el cine, yo también soy admiradora suya. Los dos dejáis que el espectador complete, y lo curioso es que la opinión que cada cual se forma suele coincidir con sus propios prejuicios.

**L. B.-** He trabajado mucho con actores, también he hecho teatro. Lo mejor, lo más interesante ocurre cuando no saben nada, cuando están ahí y tienen que decidir en el momento. Esto me provoca una imagen: un texto dramático es como un mapa, el mapa de un país. Un mapa se define por una abstracción muy grande, y por



una precisión extrema. Tienes que dejar muchísimas cosas fuera, porque puedes llegar a hacer un mapa absurdo, y puedes hacer mal el mapa, con las posiciones mal indicadas. La cuestión es qué representa ese mapa teatral. En alemán se diría “una mancha blanca”. Para mí la literatura no es contar algo de forma amable para lucirme, sino una forma de sacar algo a la luz, cuando solo escribiendo sobre ello puede salir a la luz, porque no hay documentos, o porque las víctimas de algo no hablan sobre ello, o porque están muertos, o no queda memoria histórica, o simplemente no hay conciencia sobre ello. Cuando no hay datos científicos, solamente nos queda la imaginación. Ese es el poder de la imaginación. El poder de sacar a relucir cosas que solamente a través de ella pueden salir. Y para activar el poder de la imaginación de los actores, y de los directores, y de los espectadores, tengo que dar indicaciones muy escuetas, para que cada persona que se enfrente a eso pueda sacar sus propias conclusiones.

### Un teatro no complaciente

En este momento interviene, como no podía ser de otro modo, la directora de escena.

**A. G.-** Son textos muy sugerentes. A mí me atrapó el teatro de Bärffuss porque no es complaciente. Coge una historia y la lleva hasta el final. A nivel narrativo te atrapa, y hay mucha verdad en lo que está contando. Aparte de su temática, me interesa también la forma. Ahora mismo no estamos muy acostumbrados a un teatro como el de Bärffuss; el personaje casi ha desaparecido en el

teatro postdramático, y en Bärffuss el personaje vuelve a ser protagonista de la escena. Como en el teatro clásico, plantea las historias desde varios prismas y eso no es fácil de encontrar. Y lo hace de manera directa, sin resultar pedante. Cuando comienzas a trabajar parece que hay muchos caminos, muchas opciones... Luego no es verdad, no hay tantos que sean eficaces. Cuando encuentras dónde, dónde debe estar el actor, el trabajo es apasionante. En las *Neurosis*... hemos hecho un trabajo de despojamiento. El espacio quedó casi vacío. Quedó con ellos; se fue despojando ensayo a ensayo. Claro, yo no he leído el texto de Bärffuss en alemán, así que en el espectáculo hay dos traducciones, la de Luis y la mía, la del director. El paso del papel al escenario es siempre traumático y supongo que más cuando el idioma no es el original. Me identifico con el teatro que escribe Lukas porque está lleno de humanidad. Habla de los débiles, de los que lo pasan mal. Hasta los canallas lo pasan mal, no son el estereotipo de malos, ni de buenos. ¿Quién puede juzgar a otro ser humano? No, no es fácil, no es tan fácil vivir, y eso Bärffuss lo cuenta muy bien. Con una sola decisión, fruto de la repetición inmediata de un esquema social, podemos estar pasando por encima de la vida de otro, o de su felicidad. No es tan fácil tenerlo todo claro.

**L. B.-** El teatro postdramático tiene una función muy importante. Ha obligado a la dirección a contar las historias desde su punto de vista. Ha obligado al teatro a desarrollar una dramaturgia: si no lo hace el autor, tiene que hacerlo el director, o el actor.

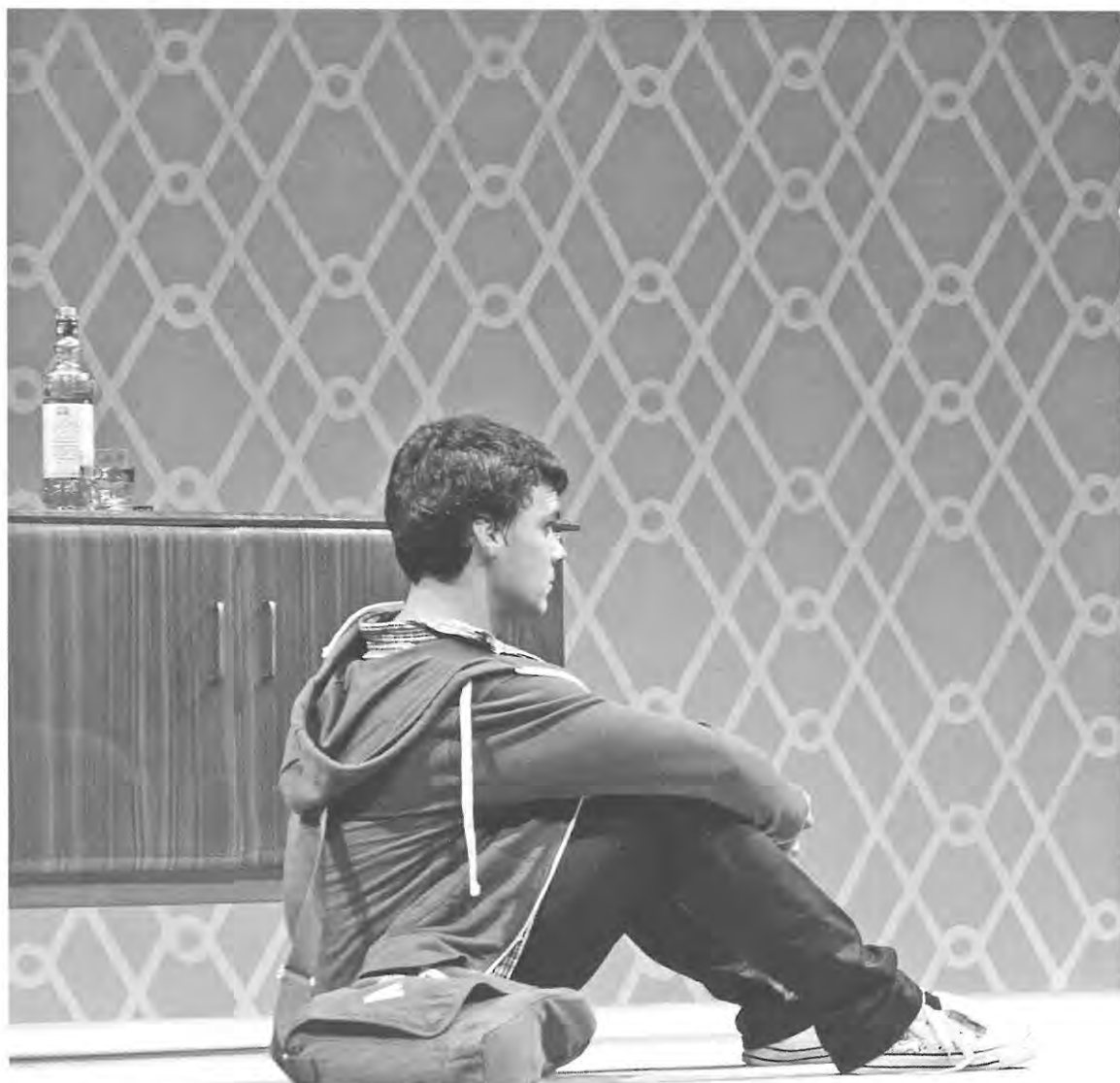
**A. G.-** Estoy de acuerdo, y en tu teatro se nota que ha habido teatro postdramático antes.

**L. B.-** Hay muy pocas cosas que no son cuestionables en una tarde en el teatro: un escenario, una representación, y algo entre medias. Siempre me ha parecido interesante trabajar con la creación de esa dinámica que falta. Antes hablabas de los personajes que se tienen que inventar a sí mismos, y eso forma parte del teatro también, la creación de un concepto, en el cual hay que buscar una identidad, crearla. Pero mi experiencia es otra. La identidad es algo incuestionable, sería un criminal si tuviera que cambiar mi identidad. Eso tiene algo que ver con la función, es lo que hace que nuestra forma de concebir la sociedad sea tan exitosa. Ese es el drama: todos están limitados en su función. Tanto si es la madre de Dora, como si es el médico, todos están limitados en su función. Aunque sean impecables e intachables en sus funciones, cada uno

—lo que el médico dice a Dora es irrefutable desde el punto de vista médico...-. Eso también sucede en *Málaga*: se hablan unos a otros únicamente desde el punto de vista de su función. Es una consecuencia del capitalismo, tal como está planteado: estamos limitados a nuestras funciones, nadie se atreve a salirse de ahí. También ocurre con la política: si a un político se le ocurre hacer una canción, o a un cantante se le ocurre hacer política, nos molestaría. Nos preguntamos ¿cuál es mi papel, mi función? Eso lo hace el actor de forma clara y evidente. El teatro postdramático es una escuela de la matización, que refleja lo que está pasando socialmente.

Van pasando los minutos, y por fin Bärffuss entra en el universo de sus propios fantasmas en la creación.

**L. B.-** Sí, muchos temas y personajes amables y encantadores pasan por mi puerta, pero no les dejo entrar. De algún modo es una perversión personal. Tiene que ver con una característica propia de la literatura, del arte. Tenemos que metamorfosarnos, para avanzar. Hoy, 12 de marzo, me encuentro perfectamente. Podría seguir siempre así. Desgraciadamente, no es posible. Las cosas cambian, se transforman, me guste o no. Hay un desarrollo tecnológico que nos ha permitido conquistar el espacio (coches, aviones, comunicaciones como el teléfono que hacen que la distancia parezca más pequeña...). Pero no hemos conquistado el tiempo con nuestra tecnología. Eso es lo que hace que entendamos a Homero y a Sófocles, a pesar de que hayan vivido en una sociedad



*"Málaga" con puesta en escena de Aitana Galán a partir del texto de Bärffuss. (2012). (Foto: A. Castro).*

completamente distinta a la nuestra. La literatura reacciona ante esa permanencia en el tiempo. Algunas cosas se transforman en algo bello, maravilloso, pero, más pronto que tarde, llegará la decadencia. No pueden permanecer así. Es esa revuelta, esa lucha contra la muerte lo que nos hace querer escribir.

El tema que está llamando ahora a la puerta de Bärffuss permanece oculto en el misterio, tal como él desea, pero seguimos tirando de los hilos de su madeja, y yo me pregunto si lo que está ocurriendo con las democracias europeas, de alguna manera, es esa transformación inevitable de la que habla Bärffuss. Él se ha ganado la fama de autor que pone al descubierto las miserias de las llamadas sociedades del bienestar... ¿a quién mejor preguntarle si hoy podemos provocar desde el teatro, desde la dramaturgia, esa nueva transformación de las sociedades hacia algo mejor?

**L. B.-** Espero que no, porque se ha demostrado que cuando los mecanismos del arte se llevan a la sociedad, lo que sucede es la barbarie y la destrucción de las masas. Los principios del arte no son los principios de la política, y viceversa. Cuando se intentan llevar al arte los principios de la política, lo que tenemos es un arte absolutamente aburrido. Pero los políticos son inocentes en el arte, son corderitos. Al revés, sin embargo, los artistas dentro de la política son terribles. Existe una cita: "There is no such thing like society". Esa cita la han dicho dos personas. Una es Margaret Thatcher, que usó la frase como excusa para hacer lo que quiso con la sociedad, quitar todas las ayudas, acabar con los sindicatos...



El resultado fue una sociedad solamente regida por las reglas del mercado, fría e insolidaria. Es el principio de la crisis a la que nos ha llevado el neoliberalismo —no sólo a España, también a Suiza—. La otra persona es Mr. Wilson, Vladimir Nabokov. Para él, era la posibilidad de representar al individuo más allá de su ideología. En un tiempo en que la novela se había cementado, él fue capaz de dar voz a sus protagonistas y les dio una existencia propia, como individuos. Así como Thatcher podría haber sido una escritora maravillosa, Nabokov habría sido un político terrible.

#### Leer entre líneas

El aburrimiento es algo bastante ajeno al teatro de Lukas Bärfuss... ¿Sería posible que nos describiera el humor que emplea en sus obras?

**L. B.-** Puedo intentar describir mi relación con el humor. Es algo que nos diferencia de los animales, el humor. Y la risa. Somos animales que se ríen. No podemos controlar lo que nos parece divertido. A menudo lo que es “políticamente incorrecto” nos sigue pareciendo divertido. El humor es anárquico y asocial. Es una forma de abrirse. Simplemente el gesto a la hora de reír, abrir la boca, es como cuando practicamos sexo. Cuando todo el mundo se ríe a la vez en el teatro, es como un éxtasis colectivo. Lo terrible es que el humor está unido a lo monstruoso. La ausencia de dolor nos parece algo raro en las personas. El clown hace su carrera a partir de cosas terribles, dolorosas: se rompe la nariz, se cae, se parte una pierna... y nos parece divertido. Así hicieron su carrera Charles Chaplin y Buster Keaton. En los museos más bonitos del mundo, como el del Prado, aquí al lado, hay cosas preciosas, ¿por

qué no estamos ahora mismo allí, por ejemplo? Ahí están los retratos de enanos en la corte que pintaba Velázquez. Muchas veces el humor es la mirada hacia lo que no es normal. Por eso el humor en escena es la forma más pura de mostrar la crisis. Por eso a las dictaduras y a los fundamentalismos religiosos no les gusta el sentido del humor. No aceptan esa crisis.

Luis García-Araus leyó *Las neurosis sexuales de nuestros padres* por vez primera en su traducción al francés. Decidido a publicarlo hasta el punto de abrir su propia editorial, observa que el teatro de Bärfuss es muy moderno, y que está dirigido a un público que solo puede ser el actual. ¿Es algo que busca el autor, esa modernidad?

**L. B.-** No. Yo quiero ser eterno, en realidad. [Aquí reímos la mayoría de los presentes, como en

otros momentos de la sesión, pero Bärfuss continuó]. Por eso no me termina de gustar lo de “moderno”, yo escribo para personas que vivan dentro de 2500 años. La idea sería permanecer en la memoria por lo menos el mismo tiempo que Sófocles. La literatura tiene tres direcciones de comunicación: conversación con los muertos, con los que aún no han nacido, y con los que están aquí ahora mismo. Schopenhauer, al publicar una obra en 1870, dijo que estaba escribiendo para sus coetáneos. Por eso a determinados autores ya no se les entiende tres o cuatro años después. Aunque suene un poco contradictorio, intento dejar fuera lo actual, lo contemporáneo.

Y ya cumplida la hora de charla, con la misma naturalidad y el mismo temple que mantuvo desde el primer momento, Lukas Bärfuss desveló algunas claves de su relación con el lenguaje, en especial con la lengua hablada, que se nos antojan final inmejorable para esta crónica de acercamiento a uno de los dramaturgos vivos con mayor proyección en el mundo, siempre generador de nuevas expectativas y, gracias al trabajo de Aitana Galán y su equipo, en España también lo es ya.

**L. B.-** Mis obras reflejan la sociedad actual, sí, pero mis personajes no hablan como se habla hoy. Es un problema que he detectado siempre en las escenificaciones de mis textos. Aunque tengan ecos y resonancias, nadie habla tal y como está escrito en mis obras. Los reflejos que tienen los actores con el lenguaje es algo que me interesa mucho, porque muestran una consciencia sobre la sociedad moderna. Lo curioso es que todos hablamos un idioma extranjero. Cada uno hablamos en nuestra lengua materna, la de nuestra madre, no la nuestra. Si yo hablara en mi propia len-

gua, no en la materna, no me entenderíais –aunque no hablara alemán-. Hay un sistema para comunicarse, la convención. La convención la defiende la consciencia de la sociedad. Cuando una actriz tiene un texto por delante, debe reproducirlo con una convención, que es lo mismo que nos ocurre a todos cuando tenemos que hablar, aunque a la actriz ese texto le es ajeno. Es muy difícil, muy duro para un escritor no poder definir los conceptos. A veces tengo un concepto muy preciso para una cosa, pero nadie podría entenderlo, aparte de mí. Por eso a veces tengo que escoger conceptos más generales, menos precisos, pero más comprensibles para la mayoría. No me encuentro a gusto con esa situación. A todos nos pasa a veces, que tenemos un sentimiento al que no podemos llamar por su nombre, porque no es el lugar, o no tenemos la palabra adecuada, y entonces le ponemos una palabra diferente. Por ejemplo, si en una cafetería yo respondiera exactamente al “qué desea” que me pregunta el camarero, me echarían a los treinta segundos. Los conceptos son “vino, agua, refresco...” Eso es lo que se puede comunicar. En realidad es lo mercantil. Alguien ha dicho que en mis obras se lee entre líneas... Yo lo entiendo de

manera metafórica, intento imaginarlo. Yo no puedo escribir entre las líneas, es muy difícil. El acto de traducir por la convención no solamente ocurre en el teatro a los actores cuando tienen que hacer una obra, sucede también en la vida. Si yo digo “árbol”, cada uno de vosotros imagina un árbol diferente, porque nuestra imaginación es algo muy concreto. Pero estamos muy solos en esos mundos nuestros, somos los únicos que lo vemos. Así que necesitamos un sistema que traduzca esas visiones concretas de nuestro imaginario. Es un sistema abstracto, porque jamás podré definir mi mundo concreto. Yo escribo “árbol”, y tú imaginas un manzano, pero yo pensaba en un cerezo... Entonces escribo “cerezo”, y resulta que el tuyo está en flor; y el mío echa frutos... Entonces escribo “cerezo que está echando frutos”... y tú imaginas que llueve, pero para mí está saliendo el sol... Con el sistema abstracto jamás podemos definir un mundo concreto. Esas concreciones se definen en mis obras por dos cosas: los referentes, que son modernos, todos los tenemos en la cabeza, y el lenguaje, que es antiquísimo. Eso es lo que me mueve: hacer de transporte entre las consciencias, entre lo abstracto y lo concreto. ♦



“Málaga”, de Lukas Bärfuss con dirección de Aitana Galán. (2012). (Foto: A. Castro).





# “Las neurosis sexuales de nuestros padres”, de Lukas Bärfuss.

## Notas y apuntes de dirección

POR AITANA GALÁN

**D**escubrí la obra de Lukas Bärfuss gracias a mi amigo y también dramaturgo Luis García-Araus que había encontrado en internet una versión en francés de *Las neurosis sexuales de nuestros padres* y estaba absolutamente fascinado con el texto. Esto fue en el año 2009 y este descubrimiento animó a Luis a abrir una editorial (Quatenus) para publicar teatro contemporáneo europeo y los dos nos dedicamos a seguir buscando y leyendo otros textos de Lukas Bärfuss porque *Las neurosis sexuales de nuestros padres* nos había deslumbrado. Siempre pensé que este texto se estrenaría rápidamente en el Centro Dramático Nacional o en La Abadía, como había sucedido en el resto de Europa, así que descarté la posibilidad de hacerlo yo —imposible competir con el aparato de los grandes teatros—. Pero pasaron dos años y, para mi asombro, nadie parecía tener la menor intención de poner en escena *Las neurosis sexuales de nuestros padres*.

Un texto del año 2003, estrenado en toda Europa y Latinoamérica, que permanecía aparentemente escondido en los cajones de algunos directores y en los teatros públicos, sin que a nadie le diesen unas ganas terribles, pero terribles, de ponerlo o de verlo en escena.. ¿Por qué? Leí la función una y otra vez y cada vez que la leía, menos entendía. Con la cantidad de rollos insoportables o de bobaditas de nada que se exhiben impudicamente en las carteleras de los grandes y pequeños teatros de Madrid (nuestro repertorio no es para tirar cohetes, no) y esta brillante y sorprendente pieza, brutal y deliciosamente escrita, revulsiva, estimulante, moderna... se quedaba guardada en un cajón...

Mi naturaleza es impaciente y del teatro me fascina su posibilidad de inmediatez. Pienso que no es lo mismo estrenar un texto de 2003 en 2003 que en 2023. Pienso que muchos de los autores de los que se dice que “no funcionan” en el teatro español es porque se han estrenado demasiado tarde. Y pienso que quizá esté equivocada, pero que la tendencia natural del país es “retrasar” las cosas y los resultados de este retraso los vivimos —sufrimos, padecemos— todos los días.

Así que, sin ningún ánimo de heroísmo por mi parte, sino

con la intención de “forrarme” en el teatro comercial, me hice con los derechos no de una sino de dos obras de Lukas Bärfuss: *Las neurosis sexuales...* y el que era en ese momento su último texto, *Málaga*, que estrenamos en el año 2012. Luis García-Araus y Luis Caballero fueron mis socios en esta estimulante empresa que consistía en dinamitar la cartelera madrileña con dos textos potentísimos de un joven y brillante autor suizo que estaba -y está- arrasando en la cartelera internacional.

Quizá alguien se sorprenda con mis aseveraciones o piense que estoy bromeando. Nada más lejos de mí: Estoy convencida de que estas dos piezas de Lukas Bärfuss funcionarían como un tiro en cualquier sala de teatro comercial, porque tienen el calado de los grandes textos y la capacidad de llegar a un público amplio. Pero son propuestas nada conservadoras que, en este momento, parecen no tener cabida en los sumamente conservadores teatros comerciales -y no comerciales- de Madrid.

No voy a detenerme en relatar los avatares que hemos vivido -alguno francamente divertido- cuando proponíamos a empresarios o programadores producir con nosotros *Las neurosis sexuales de nuestros padres*, pero sí quiero subrayar que si se venden los libros de Houellebecq, si se proyectan las películas de Lars Von Trier o Haneke, si Roberto Bolaño arrasa en las librerías, no entiendo qué hay de disparatado en programar a Lukas Bärfuss en un teatro, porque pertenece al mismo mundo, moderno, que los creadores citados. Lo disparatado, en mi opinión, es seguir la corriente conservadora dominante y aceptar como “normal” que la escena española esté tan alejada de la realidad socio-cultural del siglo XXI. Me he criado viendo *Pippi Calzaslargas* y escuchando a los “Sex Pistols” y a “The Clash”, entre otros, y eso forma parte de mi cultura y de mi teatro.

*Málaga* pudo estrenarse, más o menos, dentro de los plazos que habíamos establecido, pero no así *Las neurosis sexuales...* que se exhibió por primera vez en octubre del pasado año en la sala Cuarta Pared y que ha vuelto a programarse en Madrid en marzo de este año, en el Teatro Galileo.

He sido una directora afortunada porque he tenido la posibilidad de contar en los dos casos con equipos artísticos de mi confianza y porque he sido la primera en estrenar a Bärfuss en nuestro país, y eso es todo un honor, a la par que una responsabilidad. Son, además, los primeros textos de teatro contemporáneo extranjero que dirijo en el ámbito profesional. Mi apuesta personal como directora de escena siempre ha estado ligada al teatro de autor contemporáneo porque creo que el teatro de cada tiempo necesita encontrar la voz, las voces, de su tiempo. He trabajado muy cerca de autores españoles como Luis García-Araus, Laila Ripoll o Ernesto Caballero e incluso he escrito algunas piezas que yo misma he puesto en escena. Comencé a dirigir escribiendo mis propios textos, por lo que, de alguna manera concibo la dirección como una reescritura escénica del texto literario. Esta reescritura está siempre totalmente condicionada por los factores externos que tienen que ver con el momento socio-cultural en el que se crea y recibe el espectáculo y las realidades físicas, materiales, aso-

ciadas a las condiciones de producción del mismo: el teatro donde se va a exhibir, el elenco que lo va a encarnar, las posibilidades económicas con las que se va a contar.

La ausencia de ayuda pública (ausencia que aprovecho para denunciar, porque llevo más de veinte años trabajando como profesional del teatro de esta ciudad, Madrid, que hoy por hoy, no reconozco) y la ausencia de una financiación privada más allá de nuestros propios recursos, nos colocaba como productores en un lugar bastante alejado del teatro comercial “al uso” y a mí, como directora, en un lugar delicado, porque tenía que sopesar si era posible realizar el espectáculo en esas condiciones sin que la calidad del mismo se viera resentida o amenazada. Porque no se trataba de estrenar *Las neurosis sexuales de nuestros padres* de cualquier manera o a costa de lo que fuera, ni de sacrificar un maravilloso texto en pos de una causa ajena al sentido real de la obra. Se trataba de hacer un buen espectáculo: un espectáculo que estuviese mínimamente a la altura del material literario que estábamos manejando. Y el material literario era- es- muy bueno.

Lo primero que yo necesitaba como directora era tener un reparto adecuado y comprometido, capaz de afrontar el trabajo artístico y capaz de trabajar en las condiciones que podíamos ofrecer: cooperativa y autogestión.

Los textos de Bärfuss son exigentes y a veces engañosos para el actor español que tiende a anclar en el análisis psicológico del personaje sus recursos expresivos. Pero Bärfuss no propone, ni mucho menos, un teatro psicologista, por más que sus personajes se nos ofrezcan como decididamente reales. Yo necesitaba un elenco, por tanto, dispuesto a trabajar con la premisa de encontrar cómo contar en escena *Las neurosis sexuales de nuestros padres*. Dispuesto a investigar, a abrirse, a no prejuzgar, a “hacer y tirar”. Y esto, que parece una obviedad porque debería ser el punto de partida de cualquier trabajo teatral, es también una empresa difícil en nuestro teatro.

Sí contaba con algo imprescindible para lanzarme a la aventura de hacer esta función: Tenía a “Dora”. Carolina Lapausa, actriz con la que colaboro desde hace más de diez años, era la “Dora” por la que, desde un primer momento, me decidí a apostar en nuestra producción. En *Las neurosis sexuales...* la elección de “Dora” determina no sólo la elección del resto del reparto, porque los otros personajes conforman su mundo, sino que también implica subrayados ideológicos y formales en la puesta en escena. Las características físicas de la actriz son determinantes en esta función ya que van a visibilizar algunas cuestiones y van a poner en un segundo plano otras. A mí me interesaba subrayar a “Dora” como un personaje libre y “distinto” y me interesaba que su edad fuese ligeramente ambigua. Y, sobre todo, necesitaba a una actriz poderosa y delicada a la vez, con sentido del humor y presencia escénica para ser el eje de la puesta en escena.

El resto del reparto, también bastante meditado, se fue conformando poco a poco: Lidia Palazuelos y Alfonso Mendiguchía encarnarían a los Padres de Dora. Antonio Gómez, a su Jefe. Flavia Pérez de Castro, la Mujer y madre del jefe. El Señor Fino fue en la



**Dos momentos del espectáculo "Las neurosis sexuales de nuestros padres" de Lukas Bärfuss, con dirección de Aitana Galán. Cía. La Radical y Miseria y Hambre (2014). (Fotos: A. Pazos).**

primera versión Vicente Colomar y en la segunda Josep Albert y el Médico, Fernando Romo. Me gusta llamarles "Los Siete (ya Ocho) Magníficos", porque de ellos ha dependido, en su mayor parte, el éxito del proceso y resultado de este espectáculo.

El equipo artístico que me ha rodeado (¡cómo no!) en el diseño del espacio escénico, Alberto Luna y su ayudante Melania Moya en el diseño del vestuario, Ana Caballero como ayudante de dirección, y David Martínez y Sergio Torres en el diseño de iluminación y co-producción del espectáculo con su compañía Miseria y Hambre Producciones, ha formado parte también de esta cooperativa autogestionada y ha hecho posible que la propuesta tuviese el nivel adecuado para presentarse en un teatro de Madrid y pudiera competir en público y críticas con otros más mimados por el *status quo* actual.

Soy plenamente consciente de que, en estos momentos, estoy trabajando en las periferias del sistema. Y no soy, ni mucho menos, la única. Los creadores independientes nos hemos convertido en los "sin techo" de la profesión. Los teatros de la ciudad abren sus puertas a los coachs, los vendedores de autoayuda, los cuentachistes, los presentadores de la tele y los micro-loquesea y a nosotros nos desprecian o nos tratan como a locos. Los teatros públicos (los que están abiertos, porque hay muchos cerrados) son el único reducto donde ejercer la profesión con dignidad y a menudo viven de espaldas a la realidad política y social que está dejando el país, hablando en plata, hecho unos zorros. Fuera del teatro público parece vivirse en el exilio. Pero esta es también una situación fascinante porque nos está permitiendo observar con un poco de perspectiva las enormes brechas generacionales, culturales,

Esta estructura, de calado ciertamente cinematográfico, no sólo permite sino que obliga al director a crear un espacio escénico y un discurso narrativo que ayude a desarrollar y desvelar escénicamente el conflicto.

Basándonos en la estructura y en las propuestas temáticas de la obra, J. L. Raymond y yo comenzamos a diseñar el espacio escénico del espectáculo.

En *Málaga* habíamos trabajado alrededor del hiperrealismo, recreando un fragmento muy estilizado del interior de una casa. La acción se daba en ese único lugar que estaba únicamente ocupado por un aparador y una silla. Por el tipo de espectáculo que estábamos haciendo nos interesaba a los dos que estuviera significada en la escena un fragmento de realidad.

Pero la naturaleza del texto de *Las neurosis sexuales de nuestros padres* nos parecía muy distinta a la de *Málaga* y, por tanto, debíamos atacar el espacio también de manera distinta.

Más que significar la realidad nos interesaba trabajar desde la abstracción y utilizar el espacio real de la Sala Cuarta Pared, donde íbamos a estrenar, como espacio escénico. Decidimos retirar todo el aforado de la sala, dejando las paredes y la maquinaria teatral a vista, y desde ese vacío comenzar a ensayar la función. La

disposición del público a tres bandas se decidió durante ese proceso de ensayos, donde vimos que una disposición más abierta del patio de butacas, más frontal, favorecía la interacción de los actores entre ellos y con el público y subrayaba el carácter ligeramente distanciado de la propuesta escénica.

El trabajo de despojamiento se fue dando también en los ensayos de los que fueron desapareciendo camas, mesas, sillas, verduras, y toda suerte de objetos increíbles que si al principio parecían imprescindibles para contar la obra, no tardaban en mostrarse inútiles muchas veces nada más comenzar a jugar.

Una sola mesa en el centro de la escena y 5 sillas alrededor del espacio de la acción han sido los únicos elementos escénicos que han llegado a nuestra puesta final de "*Las neurosis...*"

Las dos líneas blancas que dividen el suelo en forma de cruz funcionan como metáfora de la abstracción de un sistema rígido, limpio, exacto, que se está viendo permanentemente desestabilizado cuando la mesa avanza o retrocede o incluso cuando los personajes se desplazan alrededor de él.

No se trataba de dividir el espacio y decir esto pasa aquí, esto pasa allí, sino de utilizarlo todo en función de las necesidades potenciales de cada situación.



"Las neurosis sexuales de nuestros padres" de Lukas Bärfuss, con dirección de Aitana Galán. Cía. La Radical y Miseria y Hambre (2014). (Fotos: A. Pazos).



*"Las neurosis sexuales de nuestros padres", espectáculo dirigido por Aitana Galán sobre el texto de Lukas Bärfuss. Cía. La Radical y Miseria y Hambre (2014). (Fotos: A. Pazos).*

Uno de los peligros que para mí existía con el texto era dejarlo reducido a una historia más o menos realista y triste de una chica con dificultades, porque el texto es mucho más que eso. Me interesaba además potenciar más las preguntas que la obra puede despertar en el espectador, que los sentimientos de lástima o de compasión hacia esa chica, a la que le están haciendo unas cosas horribles. Me interesaba cuestionar también los prejuicios hacia ciertos personajes y ciertas situaciones o prácticas sexuales condenadas socialmente como 'malas' o 'vergonzantes'. Y me interesaba, sobre todo, que la obra no se convirtiera formalmente en un sombrío retrato de la sociedad actual, porque tampoco lo es.

El texto tiene muchísimo humor, juega con el distanciamiento, tiene ironía y mucha, mucha acidez. ¿Cómo traducir todo eso a la escena?

En primer lugar, situando a los actores en un lugar específico de interpretación al que todavía no le he puesto nombre.

En segundo lugar, abriendo muchísimo la escena y utilizando al público como otro interlocutor.

En tercer lugar, potenciando una iluminación no realista y usarla a la contra de lo que las situaciones pueden proponer (poca luz) pero que el discurso del texto impone: luz, luz, luz. Luz para iluminar lo que los sistemas sociales se empeñan en ocultar.

Las características de esta propuesta obligaban al actor a ser protagonista indiscutible del espectáculo y a enfrentar sus personajes, sus relaciones, desde un lugar bastante alejado del realismo convencional.

La propia estructura de la pieza nos ha llevado también a contar con la presencia en escena de los siete personajes y a jugar con la concatenación rápida de las secuencias, con los segundos planos, con la mezcla de una escena con otra... Se trataba de contar y encarnar la historia y de poner en un primer plano el texto y el actor. La única intervención dramática realizada ha sido la inclusión como texto de algunas de las didascalias dichas en diferentes ocasiones por alguno de los actores.

Ha sido un trabajo duro e intenso, porque la pieza exigía compromiso y a la vez altamente revelador, para mí, de algunas cuestiones en las que seguiré ahondando, no sólo en esta obra, sino en próximos trabajos.

La primera de esas cuestiones tiene que ver con el pudor escénico y es lógico que aparezca, porque el texto te obliga a traba-

jar con escenas de sexo, escenas de amor y a dar un punto de vista sobre ello. Otra tiene que ver con el riesgo. Y otra con las definiciones de 'estilo' aplicadas al trabajo formal y al trabajo del actor.

En las funciones realizadas en la Cuarta Pared pudimos llevar a cabo prácticamente todo lo que artísticamente nos habíamos propuesto y el resultado fue altamente satisfactorio para todos. Eso no significa que volvamos a repetir la experiencia de estrenar un espectáculo ambicioso, como este, sin contar con un mínimo de condiciones temporales en los teatros donde vaya a hacerse ese estreno. Porque si bien yo soy una mujer voluntariosa y tenaz, extremadamente positiva aun cuando las circunstancias no sean las más favorables, no soy tan complaciente con el mundo cuando veo que se pone en riesgo mi trabajo artístico, el de mis actores y el de mi equipo: un solo día de ensayo y montaje en un teatro para hacer un estreno no es lo más deseable en un teatro profesional. Mucho menos si éste tiene la ambición de ser algo más que un simple contenedor de multi-espectáculos de usar y tirar.

Porque hay esperanza, claro está. Pero la esperanza para nosotros debería radicar en el trabajo bien hecho, en el amor por el espacio que ocupamos, en el respeto por la profesión que hemos decidido que sea la nuestra y en la resistencia a dejarnos arrastrar por la mediocridad imperante.

Para gente como yo es importante que autores como Lukas Bärfuss escriban y se estrenen, porque me conectan con un mundo que reconozco como mío, y eso, me llena de esperanza. Agradezco enormemente todos los apoyos que hemos recibido por parte de la Fundación Suiza para la Cultura Pro Helvetia, el Instituto Goethe, la Embajada Suiza en España, la sala Cuarta Pared, la RESAD, el equipo del Teatro Galileo, el equipo del Circo Price, los amigos más cercanos, sin los que el espectáculo habría sido imposible, en especial, el escritor Jesús Gómez Gutiérrez, el director Álvaro Lavín y su compañía "Meridional", Daniel Moreno, Charo Lapausa, el fotógrafo y realizador Alfonso Pazos, mi hijo Aitor. Agradezco a todo mi equipo su colaboración, entrega diaria y su sentido del humor en los momentos más difíciles y a Ana Caballero, la lucidez de su mirada joven. Sólo una cosa más: No olviden que nuestra intención no era la de hacer un acto heroico por la cultura, sino que era, y sigue siendo, la de estrenar un texto que nos encanta y forrarnos en un teatro comercial.♦

Información sobre Lukas Bärfuss: <http://www.lukasbaerfuss.ch/>