



Seix Barral

Eduardo Mendoza

Teatro reunido

Prólogo de Eduardo Mendoza



Índice

Portada
Dedicatoria
Prólogo de Eduardo Mendoza
Restauración
Prólogo
I
II
III
IV
Gloria
Grandes preguntas
Créditos

Gracias por adquirir este eBook

Visita Planetadelibros.com y descubre una nueva forma de disfrutar de la lectura

¡Regístrate y accede a contenidos exclusivos!

Primeros capítulos
Fragmentos de próximas publicaciones
Clubs de lectura con los autores
Concursos, sorteos y promociones
Participa en presentaciones de libros

Comparte tu opinión en la ficha del libro
y en nuestras redes sociales:



Explora

Descubre

Comparte

Rosa Novell in memoriam

PRÓLOGO

En las biografías más o menos fiables de algunos actores se dice que nacieron en un teatro. El que conoce un teatro por dentro sabe que pocos bebés sobrevivirían a un parto en esas condiciones. La frase es una metáfora que significa que nació en el seno de una familia de actores, que estuvo inmerso en el ambiente teatral desde que vino al mundo. De mí no se podría decir tanto, aunque sí algo muy aproximado: no nací en un teatro, pero nací con el teatro puesto.

En varias ocasiones he contado que mi padre había sido actor en su juventud. Sin llegar a profesional, tampoco fue un actor aficionado. Dejémoslo en un grado intermedio. No sé cuál habría sido su carrera si el país y las circunstancias no le hubieran forzado a renunciar a lo que sin duda era su vocación. Pero el teatro siguió siendo su pasión hasta el final de sus días. Iba a ver todas las funciones que se hacían en Barcelona y desde que tuve uso de razón me llevaba con él muy a menudo. No recuerdo a qué edad vi la primera obra ni cuál era, pero guardo un recuerdo muy vivo del hecho en sí. A mi padre nunca se le ocurrió llevarme a ver teatro infantil. En aquella época los niños apenas teníamos un mundo propio y a ese reducido territorio mi padre, con muy buen criterio, ni se acercaba. En cambio no le parecía mal llevarme a ver las obras que a él le gustaban, que eran casi todas. En su etapa de actor había hecho teatro de texto, con preferencia, teatro en verso. Los clásicos del Siglo de Oro, por supuesto; el teatro romántico de Zorrilla, García Gutiérrez y el Duque de Rivas; y también un teatro en verso contemporáneo, es decir, de principios del siglo xx, algo residual, como el de Eduardo Marquina o los her-

manos Machado, o paródico, como *La venganza de don Mendo*, de Muñoz Seca, que mi padre detestaba. Supongo que cultivaba un estilo declamatorio que habría matado del susto a Stanislavski. Pero esto no le impedía estar al corriente de las novedades e incluso de apreciarlas: le oí hablar en términos elogiosos de Sartre y de Tennessee Williams, por citar dos nombres, e incluso reconoció los méritos de Samuel Beckett, aunque le resultara del todo ajeno.

En este ambiente crecí. Entre mis lecturas abundaban las obras de teatro, tanto clásico como moderno. No es de extrañar que también hiciera mis pinitos en el teatro aficionado. Por desgracia o quizá por fortuna, no estaba dotado ni siquiera para hacerlo mal, de modo que me retiré muy pronto. Sin embargo, durante este breve período, tuve una experiencia que juzgo formativa. Habíamos decidido representar *Esperando a Godot*, de Beckett, pero sólo disponíamos de un ejemplar y necesitábamos cinco: uno para el director y uno para cada actor. Como nuestro presupuesto no permitía tanto dispendio y yo había seguido un curso de mecanografía, me ofrecí a pasar a máquina el texto que teníamos, con tres copias en papel carbón. No sé cuántas horas me llevó ese trabajo en una máquina de escribir manual de antes de la guerra. No hay aprendizaje sin esfuerzo físico. Al acabar, había aprendido casi todo lo que sé sobre escritura teatral. Copiar a los clásicos es un ejercicio que deberían practicar todos los que quieren escribir. No basta con leer. Hay que poner atención en cada palabra.

La experiencia de copiar a Beckett me llevó a escribir una o dos obras de cosecha propia, pero este impulso también se agotó en seguida. No obstante, seguí siendo asiduo espectador de teatro. Largas temporadas en Londres y Nueva York, y frecuentes visitas a París, Milán y Viena me permitieron ver lo mejor de la escena mundial. Por razones obvias, este conocimiento actuó más como elemento disuasivo que como estímulo.

A mediados de la década de los ochenta del siglo pasado, cuando ya me había establecido de nuevo en Barcelona, Miguel Narros me propuso traducir y adaptar *El sueño de una noche de verano*, que iba a montar en Madrid. Traducir es mi ocupación preferida, adaptar a Shakespeare era un reto, acepté. No quedé contento del resultado. Hablo de mi parte, no de la función, que fue un éxito. Pero me fascinó el contacto directo con el mundo del teatro: tratar con los actores, asistir a los ensayos, ver cómo las palabras escritas en un papel se van transformando en voz, movimiento y expresión. Lo que se suele llamar el veneno del teatro.

Una cosa lleva a la otra y poco después Rosa Novell me pidió que le escribiera una obra. Una de las muchas ventajas del oficio de escribir novelas es que uno hace lo que le viene en gana, sin condicionantes ni plazos. Quizá por eso, a veces me gusta trabajar por encargo. De modo que me puse manos a la obra. El resultado fue *Restauración* o, para ser exactos, *Restauració*.

La obra había de ser representada en catalán y la posibilidad de escribir en mi segunda lengua fue otro de los motivos que me impulsó a aceptar el encargo. Como muchos catalanes de mi generación, soy bilingüe pero nunca aprendí el catalán como lengua escrita. Y aunque más tarde estudié la ortografía y la sintaxis, el hecho de poseer una lengua a nivel oral no implica disponer de los incontables registros de esa misma lengua en su vertiente literaria.

En estas condiciones, el desafío era triple: escribir teatro, adaptarme a las limitaciones materiales de la producción y estrenar idioma. De lo primero, el lector podrá juzgar por sí mismo. Sobre la cuestión del idioma haré algunas aclaraciones a este respecto. La primera es que conté con la ayuda de personas competentes que revisaron y adecentaron el original. La segunda es que me serví del verso blanco para disimular la posible falta de fluidez. El verso habita una tierra de nadie en la que quedan parcialmente sus-

pendidas las convenciones del habla común. Por estas mismas razones recurrí de nuevo al verso en la segunda obra, *Gloria*, pero no en la tercera, *Grandes preguntas*.

Todo esto tiene un interés secundario para quien lea este libro, que incluye las versiones castellanas de las tres obras. Tal vez sí le interese saber que no está leyendo una traducción en el sentido habitual del término. Para empezar, las tres obras fueron escritas por mí en una lengua intermedia, mitad catalán, mitad castellano, según se me iban ocurriendo las ideas y las frases. En una etapa posterior, cuando ya estaba fijado el texto definitivo en catalán, yo mismo las traduje al castellano, procurando ser fiel al original, pero dispuesto a introducir algún cambio si me parecía oportuno. Al fin y al cabo, yo era el autor y el traductor, todo en uno. No hay cambios de sentido, eso no. Pero tanto el texto catalán como el castellano se pueden considerar originales.

Quien lea las tres piezas advertirá una cierta diferencia entre las dos primeras, *Restauración* y *Gloria*, y la tercera, *Grandes preguntas*. Aunque en ningún caso se me impuso ni se me impidió nada, en las dos primeras me sentí un poco intimidado por el teatro al que iban destinadas. Sin que hiciera falta mencionarlo, había una cierta solemnidad en el ambiente. En el caso de *Gloria*, la intimidación era superflua, porque la obra no se llegó a estrenar. Todo estaba listo para empezar el lento proceso de reproducción, ensayos, etcétera, cuando el tinglado se vino abajo. En el mundo del teatro, al menos el que yo conozco, estos descarrilamientos son frecuentes. Anteriormente ya había sufrido otro similar, de modo que no me preocupé demasiado. En cambio *Restauración* sí se estrenó, y nada menos que en el teatro Romea, quizá el más emblemático de Cataluña, habida cuenta de su historial. Por el contrario, *Grandes preguntas* fue casi un juego entre amigos. Había de estrenarse en un teatro pequeño, algo marginal con respecto al circuito de los grandes teatros, y apenas iniciada la escritura, supe

que la iban a representar actores no sólo conocidos, sino amigos. Esto me permitió, sin alterar el sentido de la obra, escribir papeles a medida de las cualidades de cada actor. Mientras escribía podía imaginar el físico, la voz, el gesto e incluso el mundo interior de quienes habían de encarnar a los personajes. En el caso de uno de ellos, le hice hablar en castellano. En Cataluña es frecuente que una obra transite en las dos lenguas. Creo que todo esto redundó en beneficio de la obra representada, pero quizá el texto, leído, pueda parecer menos explícito y menos sólido que los otros dos. La imaginación del lector tendrá que suplir lo que la letra impresa no ofrece.

Pese a lo dicho, *Grandes preguntas* es la obra de la que me siento más satisfecho o, para ser sincero, menos insatisfecho. Cuando hablo de insatisfacción me refiero a esto: a diferencia de una novela, que se pierde de vista en cuanto sale de las manos del autor para entrar en imprenta y luego, definitivamente, cuando pasa a formar parte de la vida del lector, el autor teatral ve muchas veces su obra. Primero en construcción y luego, una vez estrenada, cuando asiste repetidamente a las representaciones, a veces por compromisos sociales, pero sobre todo por cariño a los actores y en mi caso, para ser sincero, porque me gusta ver desarrollarse sobre un escenario lo que he imaginado y escrito. Con las novelas me sucede lo contrario, y esto, en lugar de ser una contradicción, es una prueba de la diferencia que media entre los dos lenguajes literarios. Pero ver con frecuencia una obra propia produce inevitablemente un sentimiento de irritación, en la medida en que los fallos acaban por hacerse patentes cuando ya no se pueden enmendar. Ahora he tenido la oportunidad de hacerlo, pero he preferido dejar las cosas como están. No es inusual que un autor teatral revise su obra cuando ésta se repone al cabo de unos cuantos años del estreno. Pero no es lo mismo. Los cambios que se introducen en una reposición tienden a actualizar la obra. El tiempo es inmisericorde con el teatro,

quizá porque la inmediatez del lenguaje teatral hace que esté muy pegado a los usos lingüísticos del momento y a la sensibilidad propia de la coyuntura, algo que no ocurre con la novela, o no con tanta rapidez. El lenguaje oral, incluso el más artificioso, ha de coincidir con el del oyente. Pero esto no tendría sentido en un libro, cuya lectura y trayectoria no tienen nada que ver con la percepción del que asiste a una representación, aunque sea la misma persona. De modo que opté por dejar las tres obras tal como salieron de mis manos.

Al concluir esta presentación me pregunto si volveré a escribir una obra de teatro. De momento no tengo ningún proyecto, ni siquiera en una fase embrionaria. Esto no significa que el teatro haya desaparecido de mi horizonte. En realidad, estas tres obras son una parte mínima de mi vida teatral. El grueso, como ya he dicho, han sido traducciones y adaptaciones. Pero estas tres son totalmente mías, en la medida en que una obra literaria es de quien la escribe, cosa incierta. Abarcan un largo período de mi vida y, a diferencia de las novelas, que siguen mis pasos más bien erráticos, las tres están firmemente ancladas en Barcelona, no por su temática, sino por lo que he dicho antes. En el teatro la imaginación interviene sólo al principio. El resto es un largo recorrido por el sinuoso y no bien asfaltado camino de las condiciones materiales que hacen posible levantar el telón el día del estreno.

EDUARDO MENDOZA

RESTAURACIÓN

Esta obra fue estrenada, en su versión original, en el teatro Romea de Barcelona, el 16 de noviembre de 1990, bajo la dirección de Ariel García-Valdés y con el siguiente

REPARTO
(por orden de aparición)

MALLENCA Rosa Novell
RAMÓN Ramon Madaula
BERNAT Jordi Bosch
LLORENS Pep Cruz
REY Pere Ponce

PRÓLOGO

Ante la primera obra teatral de Eduardo Mendoza — que fue, por otra parte, también su primera obra escrita originariamente en catalán— el público tiende a esperar algo semejante al plausible deseo que Shakespeare, en traducción de J. M. Sagarra, enunciaba aproximadamente en los siguientes términos: «Y que ustedes lo pasen divertido». Esta parte de expectativa no se ve defraudada por el texto, que no resulta menos irónico y sorprendente que las novelas de Mendoza, aunque de un modo quizá no tan visible ni tan agresivo. Pero *Restauración* tiene otros aspectos, que, por la naturaleza de los registros que ponen en funcionamiento, pueden también revelar indirectamente un trasfondo de toda la producción del autor, perceptible de modo menos inmediato en la narrativa: esta obra a veces claramente grotesca, en todo caso siempre ambigua y situada en la región fronteriza entre la parodia y la aparente impasibilidad (o una solemnidad de estuco y cartón piedra, o también, incluso, una sabiduría remota, atávica, vagamente anacrónica y semiincongruente, de refranes y dichos), se sostiene enteramente en los giros, los idiotismos, los senderos inciertos y la corriente acústica de la lengua —en este caso, originalmente, un catalán nítido, preciso, rico y diáfano, que aporta su acento al actual diálogo de sordos que merodea como un fantasma por los aledaños del debate del catalán literario y, en la presente versión española del autor, un castellano a un tiempo transparente y sutil— y, al cabo, postula, más allá de la ironía y la travesura, otro mundo más clausurado y secreto, hecho de la misma sustancia tierna y huidiza que irriga la poesía lírica y las novelas folletinescas, es decir, hecho del mundo inmemorial y arquetípi-

co, de magia cotidiana, que nutre el habla misma. Así, al escribir teatro poético —en el mismo sentido, insólito entre nosotros, en que lo hicieron T. S. Eliot, Christopher Fry, o bien Auden y Isherwood— Mendoza lleva a cabo a la vez que una investigación en los límites entre lo coloquial y lo lírico (hay verso regular, incluso endecasílabo a la italiana, y hay períodos libres que no son ciertamente lo que un buen metrista llamaría «prosa recortada», sino que tienen armazón de poema real), también un viaje al fondo de la galería de sombras, de obsesiones personales, de mitos privados y de esfinges secretas que determina que sus textos, tan divertidos, nos puedan además conmover en dos sentidos: por el triunfo del puro instinto artístico y por la contenida verdad humana.

PERE GIMFERRER

I

Sala de una casa de campo. A la izquierda, una puerta que da al campo. A la derecha, otra puerta que comunica con el interior de la casa. En el centro, una ventana. Poco mobiliario. Una vieja chaise longue: el barniz dorado de la madera ha saltado; la seda, apolillada, ha perdido el color. Una mesa con restos de comida: la sobria cena de una persona sola. Un mueble con cajones y un espejo. Bastantes libros.

(Noche de tormenta. MALLENCA sola, sentada en la chaise longue, escucha el repicar de la lluvia en el tejado, suspira.)

MALLENCA

No soy una mujer miedosa. Nada me asusta salvo las cosas verdaderamente horribles. Vivo sola y una mujer que vive sola no puede ser miedosa. Ni tiene por qué serlo. Una mujer sola, en principio, nunca corre peligro si conserva la calma. Y yo jamás la pierdo.

Si a medianoche oigo algún ruido, como esta noche, no me asusto. No creo en los fantasmas. Los ruidos y los pasos y los gemidos que oigo a veces, como hoy, como esta noche, los hacen la madera, o el viento, o la carcoma, o los ratones. Los fantasmas no existen. Las ánimas benditas, sí, pero no hacen ningún daño. Son buenas. Los lobos no me asustan, aunque en las noches de invierno