

TEATRO REUNIDO DE SERGI BELBEL

VOLUMEN 1

ÓMNIBUS TEATRO, 10



PUNTO DE VISTA EDITORES

Colección ÓMNIBUS TEATRO SERIE OBRAS, 10

© Sergi Belbel, 1985, 1987, 1990, 1992, 1993, 1994, 1999

© De esta edición, Festina Lente Ediciones, S. L. U., 2021

Todos los derechos reservados.

Primera edición: noviembre, 2021

Publicado por Punto de Vista Editores

C/ Mesón de Paredes, 73

28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com

puntodevistaeditores.com

@puntodevistaed

Director de la colección: Felipe Díez

Coordinación editorial: Miguel S. Salas

Corrección: Luis Porras

Diseño de colección y de cubierta: Joaquín Gallego

ISBN vol. 1: 978-84-18322-35-8

ISBN vol. 2: 978-84-18322-43-3

ISBN obra completa: 978-84-18322-44-0

Thema: DD

Depósito legal: M-24702-2021

Impreso en España – *Printed in Spain*

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.
www.conlicencia.com

Sumario

VOL. 1

PRÓLOGO

El sentido de escribir teatro 9

OBRAS

Calidoscopios y faros de hoy 23

Elsa Schneider 69

Tàlem (lecho conyugal) 105

Caricias 159

Después de la lluvia 207

Morir (un instante antes de morir) 283

La sangre 357

VOL. 2

OBRAS

El tiempo de Planck 9

Forasteros (melodrama familiar en dos tiempos) 107

Móvil (comedia telefónica digital) 217

En la Toscana 271

Fuera de juego 333

*Si no te hubiese conocido (fantasía romántica cuántica
en once escenas y un epílogo)* 381

*Las rosas de la vida (gamberradas para dos actrices,
dos actores y un perro)* 463

Prólogo

El sentido de escribir teatro

Debo gran parte de mi dedicación y pasión por la escritura dramática a bastantes maestros. Mi paso por la Universidad Autónoma de Barcelona, en el departamento de Filología Románica y Francesa, entre 1981 y 1986, fue determinante: primero, por la Literatura Francesa con la doctora Montserrat Cots, con quien estudié el teatro del siglo xvii francés (Corneille, Racine y Molière) con una profundidad que hasta entonces me resultaba directamente impensable. Luego, el contacto con Manuel Aznar, de Filología Hispánica, y Jordi Castellanos, de Filología Catalana, con quienes creamos, junto con otros compañeros y compañeras, en 1983, el Aula de Teatre de la UAB no solo para estudiar a los autores, sino, sobre todo, para interpretarlos: sacar al teatro de las bibliotecas y los libros, y llevarlos al escenario. A partir de 1984, dos profesores volvieron a ser cruciales para mí, y especialmente para generarme el impulso definitivo que me llevaría a escribir teatro: Marc Parayre, de Literatura Contemporánea Francesa, que me enseñó quiénes componían el grupo Oulipo (con Georges Perec a la cabeza), su filosofía, su metodología, su idea de la escritura y de la creación como un «juego», y, especialmente, José Sanchis Sinisterra, del que fui alumno abnegado y sumiso, durante dos años, en la asignatura de Teoría e Historia de la Representación Teatral, en segundo ciclo de Filología Hispánica.

A principios del segundo curso del maestro Sanchis, en quinto de carrera, e influido por la escritura bajo *contraintes* del Oulipo, empecé a escribir una obra que al cabo de pocos meses ganaría el primer Premio Marqués de Bradomín (1985) que el Ministerio de Cultura creó para promocionar la escritura teatral para jóvenes de hasta 35 años (creo recordar). La obra la titulé —jamás he tenido mucha gracia poniendo títulos, pero este sin duda se lleva la palma— *Calidoscopios y faros de hoy*. Cuando los principales periódicos publicaron eso de «el joven *autor* ganador del Bradomín», recuerdo pensar: «¿*Autor*, yo?». Se me hacía extraño que me etiquetaran de dramaturgo y de autor

dramático a los veintidós años, cuando ni siquiera había acabado la carrera de Filología y estaba absolutamente convencido de que mi futuro profesional iba a ser profesor de lengua francesa en algún instituto de secundaria. Sea como sea, ese texto ingenuo y tan lleno de buenas intenciones como de imperfecciones se llevó el primer premio de un galardón que pretendía (y lo consiguió bastante, vista la nómina de futuros ganadores) impulsar e incentivar la nueva escritura dramática. Y, tras ese premio, escribí más textos, o tentativas de textos, obras cortas, gané otros premios, recibí becas, estrenamos locuras en el Aula de Teatre, desde homenajes a Pina Bausch (a principios de los ochenta casi nadie sabía quién era, aquí) hasta textos de Heiner Müller y traducciones de Koltès (otro tanto de lo mismo). Empecé a dirigir teatro en la UAB y, en 1986, gracias a la generosidad del maestro Sanchis Sinisterra, estrené en Barcelona, con producción de su compañía, El Teatro Fronterizo, mi primer espectáculo profesional: *Minim.mal Show*, creado conjuntamente con Miquel Górriz. Y a partir de ahí... llegó la *condena*: mi futuro profesional se decantó claramente hacia la escritura dramática y la dirección escénica. Indistintamente. Tanto dirigir teatro, obras propias o de otros autores, como escribir textos para el teatro se convirtieron en mi profesión definitiva.

Cuesta mucho hablar de las motivaciones que nos impulsan a escribir obras teatrales. Para mí, escribir teatro es una pasión y la pasión, aunque siempre puede ser analizable, diseccionable, tiene algo de incomprensible en su origen, algo que parece escaparse a la lógica. *Sientes un impulso irrefrenable: tienes que escribir aquello sí o sí*. Cuando estoy metido en un proceso de escritura, todo se diluye y se confunde, el tiempo y el espacio parecen dilatarse. Puedo encallarme, retroceder, borrar, tirar a la basura lo escrito, pero sé que estoy en buen camino cuando aquello que escribo de repente se convierte en una obsesión: la escritura te invade el cerebro las veinticuatro horas del día todos los días que dura aquel proceso (sí, incluso durmiendo). Por suerte, escribir piezas teatrales ocupa, generalmente, poco tiempo. Y pide cierta urgencia: el escrito, *per se*, no adquiere su sentido pleno hasta que llega a manos (y oídos) de otras personas. En primer lugar, las que lo interpretarán: actores y actrices, fundamentales para que aquello que has escrito casi a ciegas de repente adquiera «vida»: el texto pasa de la «oscuridad» de la soledad en que lo has escrito a la «luz» que inevitablemente aportan los intérpretes. Luego, un equipo artístico (y de producción) más o menos

complejo que lo llevará al escenario. Y, finalmente, los espectadores que lo recibirán «en vivo y en directo» en ese encuentro tan efímero y vibrante (y adictivo) que es la representación teatral.

Volvamos a mis principios como autor: en 1986, y gracias también al esfuerzo de Guillermo Heras por promocionar a los jóvenes autores, se estrenó *Calidoscopios y faros de hoy*, la obra del Bradomín, en una producción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas con dirección de Juanjo Granda. Fue un fracaso bastante sonado, lo cual siempre es de agradecer para una primera experiencia (ayuda mucho a que no se te suban los humos). Aún recuerdo la cara de los actores al llegar yo el día del estreno al Teatro Jovellanos de Gijón, sin haber visto ningún ensayo de la obra. «¿Tú eres el autor?», me espetó uno de ellos haciéndome el gesto de la cruz cristiana al aire, como diciendo: «Prepárate para lo peor». Creo recordar que no llegué ni a saludar, a causa de los pocos aplausos que hubo de las escasísimas personas que se quedaron hasta el final. El teatro empezó lleno y los espectadores, al cabo de veinte minutos, iban huyendo, primero en un goteo, uno por aquí, otro por allá, y luego filas enteras levantándose casi al unísono y saliendo de allí pies para qué os quiero (años más tarde me enteré por casualidad de que uno de esos espectadores que huyeron despavoridos fue el gran actor catalán Pere Arquillué, por entonces un estudiante becado). El estreno en Madrid al cabo de algunos días en la Sala Olimpia no fue tan desastroso, pero vaya... El montaje, muy *bobwilsoniano*, era de calidad y tenía imágenes potentes, pero como obra, es decir para mí, como autor, fue un fracaso en toda regla. Sinceramente, no me sentó nada mal. Pensé: «Bueno, qué le vamos a hacer, has empezado mal; si continúo, va a ser prácticamente imposible ir a peor».

Por esos mismos años, me relacioné con más personas decisivas en mi trayectoria: con mi compañero y amigo del Aula de Teatre, Toni Casares, futuro relevo de Sanchis Sinisterra en la dirección de la Sala Beckett, creada en 1988. También con Domènec Reixach, fundamental para mi carrera como autor y, sobre todo, como director, el cual a partir de 1989 se convirtió en director del Centre Dramàtic de la Generalitat, donde programó, para iniciar su mandato, en el Teatre Romea, *Elsa Schneider* en una gran producción hasta entonces impensable (el principal teatro público catalán apostaba fuerte por un «joven autor») con dirección de Ramon Simó y tres actrices soberbias: Rosa Novell como Schneider, Imma Colomer como Elsa

Schneider y una debutante y asombrosa Laura Conejero, salida como yo del Aula de Teatre de la UAB, en el papel de Elsa. Por esa época, yo ya me relacionaba cada vez más asiduamente con otra maravillosa persona: mi querido maestro y amigo del alma, recientemente fallecido —a causa de la maldita COVID-19—, Josep Maria Benet i Jornet, cuya influencia, teatral y vital, ha sido absoluta para mí. Él fue el primero que se interesó por conocerme. Sabía que yo había ganado algún premio, había ido a ver mis primeros estrenos en la universidad y en otros teatros de Barcelona. Recuerdo especialmente el estreno de *En companyia d'abisme* (*En compañía de abismo*), en 1988, en el Teatre Adrià Gual del Institut del Teatre de Barcelona. Al saludar los actores, veo a un hombre aplaudiendo de pie como un loco: era él, Benet i Jornet. Estaba pletórico. Que (casi) el único autor catalán vivo reconocido se mostrara tan entusiasta conmigo era impensable, emocionante, excitante. Yo tenía entonces 25 años y él, 48. Nos hicimos amigos. Me propuso dirigir su nueva obra (*Desig*) y, lo más maravilloso, participar, a partir de entonces, de todos los procesos de escritura de sus obras y ofrecerse él a participar de los míos.

Un autor puede formarse leyendo, aprendiendo teorías, historia del teatro, técnicas de escritura dramática en cursos, escuelas, universidades... Y es cierto que sirve e instruye. Leer y ver teatro, por supuesto, forma parte de nuestro aprendizaje. Pero lo que se aprende *viviendo*, día tras día, los procesos de escritura de las obras de un maestro y compartiendo con él también los procesos de las propias es impagable. Horas y horas leyendo, comentando, poniendo en crisis, reescribiendo, mandándonos mensajes, entusiasmándonos... tanto con lo que escribía el uno como el otro. Aquello era entrega pura, amor incondicional por el teatro y creo que también el uno por el otro. Con Papitu (nombre cariñoso con el que todo el mundo conocía a Benet i Jornet), la pasión por la escritura dramática y por el teatro en general se convirtió en algo habitual y necesario, droga dura sin efectos secundarios malignos. Aún recuerdo el día (primavera de 1991, creo) en que le dije: «Estoy desesperado, he escrito dos escenas breves, inconexas: la primera, una discusión absurda entre una pareja joven que se dan hostias mutuamente; y la segunda, un diálogo entre una hija y su madre que se desprecian». Papitu me dice: «Trae». Se las lee delante de mí y me suelta, con una naturalidad y una sonrisa maravillosas: «De inconexas, nada, la mujer joven de la primera escena es el mismo personaje que

la hija de la segunda». Ese simple comentario, que me hizo pensar en seguida en la estructura de *La ronda* de Schnitzler, me bastó para escribir, en tiempo récord y con una energía y una fiebre (o una pasión) que todavía recuerdo, la obra que para mí supuso, sin duda, un antes y un después en mi carrera como autor: *Carícies* (*Caricias*).

El estreno, a principios de 1992, con dirección mía y un gran elenco formado por Luis Miguel Climent, Carme González, Ana María Barbany, Nadala Batiste, Víctor Israel, Iván Morales, Marcel Montaner, Manel Barceló, Laura Conejero, Pepe Martín, Santi Ricart y Àngels Poch, fue bastante irregular y las críticas, por lo general, muy negativas. Especialmente, la de un entonces joven y ya temido Marcos Ordóñez (siguiendo la estela de su amigo y maestro Joan de Sagarra), que publicó su extensa crítica (página entera) el mismo día que la obra se estrenó (me enteré entonces que se había «colado» sin que nos lo dijeran en una de las previas). Los actores y las actrices interpretaron la obra habiendo leído una retahíla de frases ingeniosas —Ordóñez es escritor de «pluma afilada»— que despedazaban sin piedad de la primera a la última escena de la obra. Esa noche, todos salimos «a perder». Aún recuerdo a la espléndida Àngels Poch, que interpretaba a la Mujer, dándome ánimos detrás del escenario: «Las críticas son papel mojado, no les hagás caso». Pero creo que también me dijo, resignada: «Vaya putada, chaval». Fue una noche de estreno inolvidable, de lo mal que lo pasé primero y de lo que sucedió después; Papitu, al llegar, antes de la función me suelta: «He leído lo de Ordóñez. Abre la boca». Yo le hice caso sin saber qué se proponía, abrí la boca, él me puso una pastilla blanca muy pequeñita en la lengua y me dijo: «Traga». Así fue como tomé mi primer ansiolítico. No sé exactamente cuál, pero sí recuerdo que a partir de entonces viví el estreno con un pasotismo y una sensación de estar en una nube alucinantes. Noté que no fue bien, pero *alea jacta est* y mañana será otro día.

En fin, la obra no fue ningún fracaso de público, solo de crítica. Generó cierta polémica, pero yo me creí bastante lo de ser un autor pésimo, por la práctica unanimidad de las críticas (Ordóñez no fue el único que se la cargó, solo el más incisivo). Lo que eran las cosas: dos años antes, en 1989, yo había sido saludado como «la esperanza blanca» de la dramaturgia catalana, con cierto éxito con *Elsa Schneider* y seguidamente en 1990 con el «juguete escénico»: *Tálem* (*Lecho conyugal*), una gamberrada bastante «oulipiana» que dirigí yo mismo y estrené también en el Teatre Romea con Miquel Bonet, Pere Arquillué,

la gran Emma Vilarasau, y una radiante y explosiva Anna Güell, y que posteriormente se representó en castellano también en el CNNTE de Madrid (en plena guerra del Golfo, en 1991, o sea, que la vieron cuatro gatos, aunque generó alguna crítica bastante positiva, sobre todo una del académico Lázaro Carreter, para mí entonces una eminencia, lo cual me impactó muchísimo) y solo dos años después, en 1992, con el estreno de *Caricias*, ya era un autor fracasado. Así como las críticas positivas me dejaban una sensación bastante efímera de euforia, que se desvanecía enseguida y luego me preguntaba para qué demonios servían, las críticas negativas suponían para mí entonces (afortunadamente ya no, ya no suelo leer críticas, o solo las de estudiosos universitarios) una losa duradera. Su efecto me duraba días y días. Total, tras el estreno de *Caricias*, pensé: «Pues vaya carrera más corta, la mía, como autor». Porque, sin embargo, como director escénico, por regla general, los críticos (y Ordóñez el primero, y a veces de manera ditirámica) no paraban de elogiarme. «Lo que debe hacer usted, Belbel, es dejar de escribir y dedicarse a dirigir, que es lo suyo», creo recordar que escribió o dijo en alguna ocasión. Si mi carrera de director estaba cada vez más bien enfocada e iba encadenando experiencias más o menos exitosas, pero jamás calamitosas, cuando pensaba en mi posible futuro como autor dramático tras el «hostión» de *Caricias*, la depresión era total. Llegué a pensar que jamás volvería a escribir una obra de teatro. Pero sucedieron tres cosas. La primera es que tres días antes del estreno de *Caricias* (es decir, antes de leer ningún comentario negativo sobre la obra) ya tenía otro texto medio acabado: *Després de la pluja* (*Después de la lluvia*). La segunda, tal vez más decisiva: cuatro o cinco meses después del estreno de *Caricias*, un traductor francés, Jean-Jacques Préau (maravillosa y añorada persona), me escribió para pedirme los derechos para traducir al francés mi obra... *Caricias*. Yo no daba crédito. Me preguntó si podía enviarle un dossier con las críticas para ver si algún teatro de París se interesaba por el texto. Le dije que no (si le daba un dossier con lo que los críticos habían escrito de la obra, ¿cómo se iba a atrever nadie a estrenar aquel «engendro»?). Total, le mandé algún recorte de prensa y me dijo que con eso bastaba: un editor francés, Jean-Pierre Engelbach, estaba interesado en publicarla junto con *Tálem*. Pocos meses más tarde, me llama un agente teatral alemán, Wolfgang Schuch, de la editorial Schauspiel Theaterverlag Berlín, y me dice que han leído *Caricias* y que les interesaría traducirla al alemán,

que si tenía más textos. Y la tercera cosa que me ocurrió después de estrenar *Caricias*, y seguramente la más importante: te digan lo que te digan, te alaben o te peguen palos, el teatro, y más especialmente *escribir teatro*, que para mí entonces ya era una profesión, se me antojaba algo necesario, imprescindible para mi vida, que parecía dar sentido a algo difícil de explicar, pero que, cuando sucedía, ya no tenía marcha atrás. Es lo que tienen las pasiones: «No puedo evitarlo».

El estreno en el Teatre Auditori de Sant Cugat, en 1993, de *Després de la pluja* tuvo bastante éxito y resultó que las críticas volvieron a ser más o menos buenas. La obra parecía gustar, los ocho actores y actrices: Pep Pla, Jordi Banacolocha, Carme González, Rosa Cadafalch, Àurea Márquez, Jordi Figueras y, en especial, Anna Maria Barbany y Laura Conejero, estaban en estado de gracia y enseguida noté que era de aquellos textos que me iban a dar bastantes satisfacciones. Me envalentoné y, tras la alegría del estreno, empecé a escribir, lleno de entusiasmo renovado, *Morir*. Algún tiempo más tarde, se estrenó *Caricias* en París, en el Theatre de l'Aquarium, y me mandaron un recorte del diario *Le Monde* con una crítica elogiosa, en particular del texto (lo que son las cosas: ¿a lo mejor el texto traducido al francés es mejor? ¿O tal vez... todo esto de la crítica es relativo y no hay que darle mayor importancia, tanto si te alaban como si te despellejan?). Después de París, el texto se estrenó en portugués en Lisboa, en italiano en Florencia, en alemán en Berlín, se hizo una lectura dramatizada en inglés en el Royal Court de Londres... Más adelante, Wolfgang Schuch me dijo: «Un gran teatro alemán, el Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo programará tu obra *Después de la lluvia*. Si el estreno sale bien, puede ser una buena entrada para tus obras en Alemania». Al parecer, fue bien. Empezaron a estrenarme en bastantes ciudades de Alemania, Suiza y Austria. Más o menos por esas fechas, Guillermo Heras escogió justamente *Caricias* para que fuera la última producción del Centro de Nuevas Tendencias Escénicas, que él mismo dirigió con sobriedad y buen gusto (un acierto la estética a lo Mark Rothko). El texto seguía siendo polémico y generó bastante controversia en Madrid. Pero para mí, entonces, ya era la obra que, a pesar de la recepción negativa de los especialistas, había supuesto un antes y un después en mi trayectoria y me había abierto los escenarios de fuera de Catalunya y de España. Paralelamente, mi obra *Morir* ganó algunos premios, entre ellos el Premio Nacional de Literatura Dramática español. Me costó

estrenarla porque se necesitaban catorce actores para llevarla a escena. En 1996, yo mismo dirigí la versión española de *Después de la lluvia* en el teatro privado en Madrid y en una gran gira por España con actores y actrices de renombre (Amparo Larrañaga, Luis Merlo, Maribel Verdú, Natalia Dicenta, Ana Labordeta, Paloma Paso Jardiel, Ángel Pardo y Alfredo Alba). Un año más tarde, Domènec Reixach, finalmente, me propone montar *Morir* en el Centre Dramàtic. Se estrenó en 1998 con un reparto de altura: Anna Lizaran, Jordi Bosch, Pere Arquillué, Imma Colomer, Laura Conejero, Francesca Piñón, Àngels Poch, Lúdia Pujol, Jordi Banacolocha, Lluís Soler, Francesc Orella, Pau Durà, Santi Ibáñez y Marta Domingo. Aquello fue una locura y salió regular, pero allí aprendí lo que no está escrito.

Luego llegó *La sang* (*La sangre*), en 1999, una obra sobre el terror y el terrorismo, escrita para la Sala Beckett, dirigida de manera impecable por Toni Casares y con grandes interpretaciones de Jordi Boixaderas, Manel Barceló, Marta Millà, Victòria Pagès, las gemelas Anna y Laura Ventura (nada que envidiar a las niñas de *El resplandor*) y, en especial, una soberbia Marta Angelat en el papel de la Mujer. Tiene bastante repercusión, sobre todo en algunas puestas en escena fuera de España. Es curioso: ni *Morir* ni *La sangre*, dos de los textos que más se han representado en Europa y América, se han estrenado jamás en castellano en teatros profesionales españoles. Se hicieron puestas en escena en el extranjero que, al parecer, tuvieron bastante repercusión e incluso premios, como la de Anselm Weber de *Das blut* (*La sangre*) en el Volkstheater de Viena, o la de Gabriel Calderón de *Morir* en el Teatro Circular de Montevideo, entre otras.

En el año 2000 regresé al Romea, de la mano de la empresa Focus y programado por el gran Calixto Bieito, con uno de mis textos más personales (y seguramente poco comerciales): *El temps de Planck* (*El tiempo de Planck*), con música de Óscar Roig. No fue en absoluto ningún éxito, pero, veinte años más tarde, los siete actores y actrices de aquel espectáculo, Mont Plans, Pep Cruz, Roser Batalla, Ira Prat, Ester Bartomeus, Pili Capellades y Frank Capdet, aún nos mandamos mensajes y recordamos aquella experiencia fuerte y emotiva. En castellano solo se estrenó en algún teatro de Latinoamérica; de nuevo, jamás en España. Ha habido pocas puestas en escena en el extranjero de *El tiempo de Planck*, pero vi una de ellas en un gran teatro austríaco: el famoso Burgtheater de Viena, en la sala principal, con una hipnótica María

Happel en el papel de María Planck y con la gran Kirsten Dene, actriz bernhardiana por excelencia, en el papel de la madre (la cena posterior con ella en Viena hablándome de Thomas Bernhard sigue imborrable en mi memoria). En 2003, movido por el *impulso* necesario de hablar de la importancia que la inmigración había supuesto para mi vida y —creo— para mi tierra, con sus contradicciones y con su inevitable y pesada carga emocional, escribí *Forasters* (*Forasteros*) para otra gran «diva», pero de nuestra escena: Anna Lizaran, que me regaló uno de los procesos de ensayo más intensos e inolvidables de mi vida (no hay nada mejor, *nada*, en el mundo que escribir para las grandes actrices y los grandes actores, no hay escuela de teatro —y *de vida*— más rotunda). El espectáculo lo dirigí yo y completaban la compañía los grandes Francesc Luchetti y Jordi Banacolocha, Jordi Martínez, Sara Rosa, Ivan Labanda, Andrés Herrera y los niños Marcel Montanyès y Pau Poch. Fue, como *El temps de Planck*, una experiencia muy intensa y emotiva. Las risas y los llantos —catárticos— durante los ensayos, casi todos gracias a la interpretación y a la personalidad de la Lizarán, fueron muy frecuentes. *Forasters* tampoco ha sido muy representada en el extranjero (tampoco en español, por cierto): se necesita una auténtica actriz «todoterreno» para interpretar simultáneamente a esa madre y esa hija, ambas diferentes y las dos enfermas de cáncer. Es un «tour de force» sin duda poco agradable, un texto que depende casi única y exclusivamente de fuerza de la actriz principal para llegar al espectador. La interpretación de Anna Lizaran en Barcelona, en la Sala Petita del Teatre Nacional, en 2004, fue increíble. Se me pone la piel de gallina nada más recordarlo. Sé que, en Atenas, años más tarde, hubo una puesta en escena en el Teatro Nacional de Grecia con una gran dama de la escena, la actriz trágica por excelencia Lydia Koniordou (fue ministra de Cultura de Grecia en 2016).

Después de *Forasters*, escribí *Mòbil* (*Móvil*) (algunos meses antes de los atentados de Madrid de 2004), una obra pequeña, de urgencia, frenética, cómica, sobre el apego al dichoso aparato en un mundo enloquecido, devastado por un acto terrorista, en que hay hilos invisibles por cortar (en francés la titularon con acierto *Sans fil*, «sin hilo») no solo de conexión de ellos mismos con sus teléfonos, sino entre sí: «cordones umbilicales» de dos madres hacia sus hijos respectivos. Afortunadamente para mí, se estrenó en el extranjero antes que en España. Y digo «afortunadamente» porque el estreno en Copenhague, en un

pequeño pero potente teatro alternativo, fue precioso. En cambio, las dos grandes, grandísimas (¿tal vez demasiado para un texto que pide espacio vacío y teatros pequeños o medianos?) producciones catalana y española, con dos directorazos como Lluís Pascual (Teatre Lliure) y el querido Miguel Narros (CDN), respectivamente, fueron (al menos para mí, es decir para mí «como autor») otros dos sonoros fracasos, aunque la de Pascual se llegó a ver (y con un buen estreno, según me contaron los actores) en el prestigioso Piccolo Teatro di Milano. ¿Cómo puede ser que una producción modesta de un texto te haga sentir «buen autor» y que con dos superproducciones que no escatimaron en nada, con escenografías espectaculares, reparto de campanillas, y con dos directores de absoluto y reconocido prestigio, me sentiera de nuevo un autor rematadamente «malo», y *con el mismo texto*? ¿Otra vez: traducido —al danés esta vez— era mejor? No critico en absoluto el precioso trabajo de Pascual y la intensidad emocional con que Narros dirigió el texto, pero... ¿qué pasaba? El texto volvió a ser objetivo casi único de los dardos de los críticos. Seguramente, con razón. Pero mi cabeza pensaba: ¿hubieran echado tanta bilis contra la obra si hubiesen visto la modesta y maravillosa puesta en escena del Plan-B Teater de Copenhague? ¿Puede cambiar la percepción de la calidad de un texto en función de su representación teatral? Hay gente que opina que no. Yo, sinceramente, y visto lo visto, no lo tengo nada claro. La carrera internacional de *Móvil* ciertamente no ha sido como la de *Después de la lluvia*, que es sin duda mi texto más estrenado, ya no llevo la cuenta de en cuantos idiomas, teatros y países, de Europa, América, también alguno de Asia y Australia se ha presentado, incluida una producción en el *off Broadway* en Nueva York, un premio Molière al mejor espectáculo cómico en 1999 en Francia en la producción del Théâtre de Poche Montparnasse, hasta una de las últimas puestas en escena, también en París, que me hizo especial ilusión, por lo emblemático de su escenario: nada más y nada menos que una producción de la Comédie Française, en 2017, en el Théâtre du Vieux-Colombier. *Móvil*, que, para mí tiene mucho de *Después de la lluvia*, no tuvo tanta suerte como aquella, pero, como decimos en catalán: *déu n'hi do*. Se ha estrenado en bastantes países y he llegado a ver alguna otra puesta en escena realmente potente, como la del Hans Otto Theater Potsdam (Berlín) en 2006. Sin llegar a la repercusión brutal que mi colega y amigo Jordi Galceran ha conseguido en prácticamente todo el mundo

con *El método Grönholm*, el hecho de que bastantes de mis textos se hayan podido ver en tantos idiomas, escenarios y países distintos aún me resulta increíble y, por supuesto, emocionante. La repercusión internacional de las dramaturgias textuales catalana y española en los últimos años (Galceran, Mayorga, Cunillé, Liddell, Pedrero, Del Moral, Rodrigo García, Batlle, Esteve Soler, Pau Miró, Josep Maria Miró, Clua, Clemente, Buchaca, Conejero y un largo etcétera) debería ser motivo de análisis y, por supuesto, de orgullo. Poco se habla de ello. En algunas universidades extranjeras se analiza el fenómeno: Sharon Feldman, John London, Fabrice Corrons, David George, Maria Delgado, Dóra Bakucz son tan solo algunos de los especialistas que han trabajado y escrito sobre ello. Por desgracia, aquí las buenas noticias no suelen ser noticia.

Sea como sea, después de *Móvil*, estrené *A la Toscana* (*En la Toscana*) en 2007, un texto muy personal sobre la mala conciencia de sentirse feliz en un mundo desquiciado con el inmenso actor Jordi Boixaderas, con Lluís Soler y las magníficas Cristina Plazas y Lluïsa Castell. Igual que pasó con *Móvil*, el estreno absoluto de la obra fue en danés, en el pequeño Plan-B Teater. Los actores catalanes y yo, acompañados de Cristina Clemente, colega, gran amiga y espléndida autora teatral, que era entonces mi ayudante de dirección, nos plantamos en Copenhague y asistimos al estreno danés, tan solo dos semanas antes de nuestro estreno en catalán en el Teatre Nacional de Catalunya. Tuvimos un fuerte impacto al ver cómo la compañía danesa había montado la obra justo al revés que nosotros, encadenando todas las escenas sin solución de continuidad (de ahí que haya añadido una nota adicional en esta nueva edición del texto). El resultado de la puesta en escena danesa, traducida por el amigo Simon K. Boberg, dirigida por Christoffer Berdal e interpretada por un soberbio Olaf Johannessen y una cautivadora Ellen Hillingsø fue magnífico e incluso llegamos a incorporar alguna de las soluciones a nuestra puesta en escena. Unos años más tarde, en 2010, fue la misma Cristina Clemente, con quien comparto una amistad sólida y también grandes aventuras profesionales —conozco a poca gente más inteligente y sensible que ella—, quien dirigió mi nuevo texto *Fora de joc* (*Fuera de juego*), una obra también sobre la «crisis» pero, esta vez, no una crisis personal, sino «la» crisis económica de 2008 y cómo esta impacta en una familia pequeñoburguesa. Ambos textos, *A la Toscana* y *Fuera de juego*, se han representado, sobre todo el segundo, en algún que otro teatro

europeo. En particular, aún recuerdo el hermosísimo trabajo que el joven director griego Konstantinos Markellos realizó con *Fuera de juego* en el Apo Michanis Theatro de Atenas a principios de 2016, con traducción de Maria Chatzemmanouil, gran impulsora del teatro español y catalán textual contemporáneo en Grecia.

Durante ese tiempo, mi frenética actividad como director escénico, traductor y profesor, y los siete años en que ocupó el complicado cargo de Director del Teatre Nacional de Catalunya (de 2007 a 2013) me llevan a dilatar más los espacios entre escritura de obras y excepto algún encargo de pieza breve —como ya hice en el pasado para T de Teatre con *Ramón* (1994) y *Odio a mis hijos* (1998), en este caso, en 2014: *La avaricia*— no es hasta 2017 cuando retomo (bastante frenéticamente, por cierto) la escritura. Sobre todo, con un experimento para la escena y la televisión simultáneamente: la obra *Si no te hubiese conocido*, estrenada en 2018 en el CDN gracias a la generosidad de Ernesto Caballero, y la serie del mismo título producida por Diagonal-TV, TV3 y Netflix. Las dos experiencias tienen resultados algo modestos, pero fueron realizadas con mucho oficio, dedicación e, incluso, yo diría, mucho amor: Pablo Derqui en la serie televisiva (aún se puede ver en Netflix) y Unax Ugalde en la escena, y las espléndidas Andrea Ros y Marta Hazas, respectivamente. Tanto la obra como la serie me han regalado grandes momentos, siempre relacionados con el trabajo de los actores y las actrices: Óscar Jarque y Ana Cerdeiriña completaban el reparto de la versión teatral, componiendo junto a Unax y Marta un potente cuarteto. Casi paralelamente, escribí y estrené *Las rosas de la vida* (*Las rosas de la vida*), una *boutade*, como dicen los franceses, o —como decimos en catalán— una *bretolada* (*gamberrada*) escrita para cuatro intérpretes jóvenes que adoro: las potentísimas Gemma Martínez y Núria Sanmartí, el portentoso Enric Cambray y el actor y autor Roc Esquiús, este último ahora también gran amigo mío, del que me separan casi los mismos años que nos separaban a Benet i Jornet y a mí (pero a la inversa) y con el que estos últimos años tengo una relación muy similar, tan estrecha y fructífera como apasionante. *Las rosas de la vida* es, hasta el momento, mi última obra estrenada, gracias a la colaboración de El Terrat y de la sala Barts de Barcelona, y con la ayuda de Antonio Calvo, imprescindible amigo con quien también he compartido en los últimos años maravillosas y emocionantes aventuras teatrales y vitales. Con este texto, más bien idiota, quise hacer

mi pequeño homenaje a autores casi olvidados del teatro francés de los años 50 y 60: Audiberti, Adamov, De Obaldia y, sobre todo, Jean Tardieu, autor que me apasiona. Se hicieron muy pocas funciones, pero creo que a los intérpretes y a mí nos quedó un buen sabor de boca por atrevernos a estrenar algo tan loco en un momento política y económicamente tan agitado (y también por el increíble helado de fresa que nos zampábamos en cada función, junto con todos los espectadores, gracias a la gentileza del heladero Joan Albet).

Cuesta repasar en pocas palabras una trayectoria que espero y deseo que no haya terminado. Le hace sentirse a uno algo viejo, ya, al recordar tantas batallitas. En cualquier caso, sirva este volumen de obras escogidas para expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas maravillosas que he citado y a las numerosas que me he dejado por citar y que han influido poderosamente en la escritura de mis obras.

En este caso particular, expreso igualmente mi agradecimiento a Alberto Vicente y Felipe Díez, de Punto de Vista Editores, por atreverse a editar y publicar literatura dramática, toda una proeza en estos tiempos de crisis y de pandemia. Para esta edición de obras escogidas, he revisado todos los textos e incorporado algunos cambios que no se recogen en ediciones anteriores.

El teatro es un arte absolutamente colectivo y colaborativo. Desde la primera línea que escribo de una obra de teatro, siento que todas esas personas maravillosas que posteriormente levantarán el espectáculo o se apropiarán del texto ya están incluidas en ella, en esa primera línea, y que gracias a todas ellas y por el firme e inagotable deseo (al menos por ahora) de trabajar con ellas y de aprender de ellas, escribir teatro sigue teniendo sentido.

SERGI BELBEL

Diciembre de 2020

CALIDOSCOPIOS Y FAROS DE HOY

Calidoscopios y faros de hoy

Premio Marqués de Bradomín, 1985

Estrenada en el Teatro Jovellanos de Gijón en agosto de 1986 y en Madrid en la Sala Olimpia en septiembre del mismo año, en una producción del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas.

PERSONAJES

Primera parte. El calidoscopio de André Gide

JULIETTE RONDEAUX, la madre

MARÍA, la criada

ANA SHACKLETON, la nodriza de la madre

LA ABUELA

MADELEINE RONDEAUX, la prima

EL HOMBRE DE BLANCO, Oscar Wilde

ANDRÉ GIDE

Segunda parte. El faro de Virginia Woolf

GEORGES DUCKWORTH, el hermanastro

LESLIE STEPHEN, el padre

VANESSA BELL, la hermana

CLIVE BELL, el cuñado

LEONARD WOOLF, el marido

VITA SAEKVILLE WEST, la amiga

VIRGINIA WOOLF

Tercera parte. Hoy

ÉL, Alfred Geis

ELLA, Verónica White

Primera parte

El calidoscopio de André Gide

En la escena, cinco mujeres sentadas en semicírculo: Juliette Rondeaux (la madre), María (la criada), Ana Shackleton (la nodriza de la madre), la Abuela y Madeleine Rondeaux (la prima), todas ellas vestidas de negro y gris. En el centro, André Gide, vestido de niño, con colores cálidos. Finales del siglo XIX.

André Gide lleva un calidoscopio blanco en la mano. Mira por él y todo a su alrededor se ilumina mágicamente de colores. Mientras tanto, se oyen voces de hombre susurradas que se solapan.

Voz 1. Una noche, me encontraba solo en mi habitación y un malestar inexplicable me oprimió el alma y el cuerpo; mi aburrimiento casi se convirtió en miedo. Un muro me separaba del resto del mundo, lejos de toda pasión, lejos de toda vida, me encerraba en una pesadilla gris, entre seres extraños que eran casi inhumanos, de sangre fría, sin color y cuyo corazón había dejado de latir hacía mucho tiempo.

Voz 2. (*Empieza cuando Voz 1 dice «pesadilla».*) No sé qué llegué a soñar aquella noche. Al despertarme, todos mis deseos tenían sed. Parecía como si al dormir hubiesen atravesado desiertos. Entre el deseo y el aburrimiento se columpia nuestra inquietud. Entre el deseo y el aburrimiento se columpia nuestra inquietud...

Voz 3. (*Empieza cuando Voz 2 dice «desiertos».*) Mis deseos han atravesado muchos mundos. Nunca se han saciado. Y la naturaleza se atormenta entre sed de reposo y sed de voluptuosidad.

Voz 4. (*Empieza cuando Voz 3 dice «saciado».*) El contacto más furtivo es el que más me satisface. El contacto más furtivo es el que más me satisface...

Voz 5. (*Empieza cuando Voz 4 dice por primera vez «satisface».*) No puedo decir si alguien me enseñó el placer o cómo lo descubrí, pero, tan lejos como pueda recordar mi memoria, ahí está.

Voz 1. (*Empieza cuando Voz 5 dice «descubrí».*) El camino del infierno está lleno de buenas intenciones. El camino del infierno está lleno de buenas intenciones. El camino del infierno está lleno...

Voz 2. (*Empieza cuando Voz 1 dice por segunda vez «infierno».*) La desgracia de cada cual viene del hecho de que siempre es cada cual quien observa y se da más importancia que a las cosas. Cada cosa es importante no por nosotros, sino por sí misma. Que tu ojo sea lo que estás mirando.

Voz 3. (*Empieza cuando Voz 2 dice «no por nosotros».*) Quería tener amigos, pero no tendré más que amantes. Quería tener amigos, pero no tendré más que amantes. Quería tener amigos, pero no tendré más que...

Voz 4. (*Empieza cuando Voz 3 dice por segunda vez «amantes».*) Quiero incendiar unos labios con una sed nueva y después acercarlos a unas copas llenas de frescor. Quiero beber; quiero conocer las fuentes en las que los labios se sacian.

Voz 5. (*Empieza cuando Voz 4 dice «frescor».*) Hay enfermedades extravagantes que consisten en querer lo que no se tiene. Hay enfermedades extravagantes que consisten en querer lo que no...

Voz 1. (*Empieza cuando Voz 1 dice por segunda vez «enfermedades».*)
¿Y el tema de todo esto?... Pues bien, no hay. (*La frase repite hasta que se oye sola.*)

André Gide deja de mirar por el calidoscopio. Los colores desaparecen. Solo él queda iluminado, débilmente.

Luz sobre Juliette Rondeaux, la madre. Suena música de Haydn. André Gide se acerca a la madre. Se agacha. Pone un brazo sobre la falda de ella. Tiene el calidoscopio en la otra mano. La postura de André Gide es cándida, pero no su rostro: lanza una mirada intensa y maliciosa al calidoscopio y está despeinado. Juliette Rondeaux mira severamente a su hijo. Unos segundos. Luego, penumbra.

Luz sobre María, la criada, sola. Se arregla el vestido y el pelo. La música de Haydn se acaba. En la oscuridad, se oyen risas y suspiros y algún leve jadeo.

MARÍA. ¡André! ¡André, ¿se puede saber qué estás haciendo debajo de la mesa?!

ANDRÉ GIDE. *(Desde la oscuridad.)* Nada... Estoy jugando con el hijo de la portera.

MARÍA. ¡Ven aquí ahora mismo!

ANDRÉ GIDE. *(Desde la oscuridad.)* ¿Por qué? ¡Si solo estoy jugando!

MARÍA. ¡Te he dicho que vengas! *(André Gide aparece en el círculo de luz de María con los pantalones desabrochados.)* ¡André, ya sabes que a tu madre no le gustan esos... juegos! ¿Qué hacías debajo de la mesa?

ANDRÉ GIDE. Si ya te lo he dicho: ¡jugar!

MARÍA. *(Le abrocha los pantalones.)* ¡Dios mío!... Que no lo sepa tu madre. ¡Este niño! ¿Nunca te han dicho que eso no se hace? André Gide... ¡Ay! ¡Malas costumbres!

María le peina y le arregla la ropa. Penumbra. Se oye una voz de hombre.

VOZ. No puedo decir si alguien me enseñó el placer o cómo lo descubrí, pero, tan lejos como pueda recordar mi memoria, ahí está.

Vuelve la luz sobre María. André Gide está sentado a su lado, en el suelo, mirando por el calidoscopio. El extremo está iluminado y los trocitos de color brillan y se mueven.

MARÍA. ¡André, pequeño, ve a jugar con los otros niños, anda!

ANDRÉ GIDE. *(Sin dejar de mirar por el calidoscopio.)* No me gustan sus juegos.

MARÍA. André, estamos en un parque público, y en un parque, los niños juegan con los demás niños en la arena, y se ensucian, y corren y saltan...

ANDRÉ GIDE. No me gustan esos juegos.

MARÍA. ¿Por qué?

ANDRÉ GIDE. *(Deja de mirar por el calidoscopio.)* María, ¿ves aquellos castillos de arena? Allí abajo, míralos... los que construyen ahora aquellos niños vestidos de rojo... ¡Qué bonitos son! ¡Yo nunca podría hacer uno igual!... ¡No podría!... No sé hacerlos. *(Pausa.)* ¡Cuán-to los odio!

Penumbra. Música de Haydn. Unos segundos.