

# **Mutatis por el foro**

***35 años de Focus***

***35 focus verbales en las artes escénicas***

**Màrius Serra**

# I ntroducción

El lenguaje verbal es un espejo de espejos. Refleja lo que denominamos realidad y, a su vez, este reflejo modifica la imagen original, de modo que vuelve a reflejarse reiniciando el proceso de ida y vuelta. Las palabras son personajes de ficción que evolucionan constantemente, conformando un archivo general de memoria histórica. En este aspecto, el lenguaje verbal se parece mucho a las artes escénicas: ambos provienen de la sociedad y retornan a ella. Entre las diversas funciones del lenguaje incluso exista la denominada función performativa, cuando decir las cosas implica hacerlas, como por ejemplo un juez que lee la condena a un acusado, o cada vez que un sacerdote dice "os declaro marido y mujer" ante unos novios o el señor feudal cuando acercaba la espada a la espalda de un joven y le decía "te armo acaballero". Dicho y hecho. El lenguaje relativo a las artes escénicas suscita muchos usos figurados porque cualquier ámbito de la vida social tiene un componente de representación. En el curso de nuestras vidas todos jugamos papeles diversos, incluso algún papelón, trabajamos con discreción entre bambalinas y, si somos resolutivos, tras conseguir nuestros objetivos, bajamos el telón.

Para celebrar que Focus™ llega a su 35º aniversario en plena actividad escénica, he redactado 35 entradas que fijan el focus™ en vocablos relativos a las artes escénicas, siempre con una mirada verbívora. Los seres verbívoros como ciudadanos de Verbalia, una tierra jocunda sin fronteras demasiado definidas ni ley de extranjería, y básicamente nos alimentamos de verbos. Una de las 35 entradas es Focus™ y pone el ídem en la iluminación de espacios escénicos, pero también deshace el entuerto habitual. Porque mucha gente cree, erróneamente, que las luces eléctricas originan el nombre de esta empresa de producción y exhibición de espectáculos escénicos cuando en realidad... Deberán leerse la entrada Focus™ para descubrir la etimología real.

El título de este glosario jugueteón juega con las expresiones *hacer mutis* (véase la entrada 19) y *mutatis mutandis* (cambiando lo que se deba cambiar) porque los usos mutantes de muchos vocablos escénicos son un reflejo vivísimo de los cambios sociales. Para facilitar la navegación por este océano verbal al final de las 35 entradas hallarán un índice con algunas palabras clave para que sean más fáciles de localizar.

Que empiece la función (performativa).  
Dicho y hecho o, como dicen en Valencia, "pensat i fet!"

# 1 **A**puntador

En pleno siglo XXI la figura del apuntador, si no extinta, está en peligro de extinción. En el modelo clásico de teatro a la italiana, el apuntador se instalaba en el proscenio, entre la escena y el público, oculto en un cubículo cubierto por una especie de mampara con forma de cuarto de esfera denominada concha, con perdón, o tornavoz. Hoy en día, los escenarios están desconchados y si alguien aún ejerce las funciones de apuntador, lo hace entre bastidores, a la vez que regula el tránsito de intérpretes, como los antiguos traspuntes. Eso no significa que no persista la razón de ser de los apuntadores. Por más metódicos que sean los intérpretes (del método Stanislavski o de cualquier otro), en escena siguen (y seguirán) teniendo los humanos lapsus de memoria que suelen recibir el nombre de blancos. Sucede que las estrategias para resolverlos han variado. En las artes escénicas, los soportes acústicos van de baja. Ya no se llevan los tornavoces, unos aparatos que proyectaban la voz del apuntador en la dirección adecuada, y sólo los culebrones televisivos menos sofisticados deben grabar aún sus capítulos con auriculares disimulados en las orejas de los actores. En el mundo de la ópera, el apuntador que se sentaba junto al foso de los músicos ha sido substituido por pantallas con subtítulos, del mismo modo que cada vez más músicos leen sus partituras en soporte digital.

Además de pronunciar *sotto voce* los fragmentos del texto repentinamente olvidados por un intérprete, el apuntador también marcaba entradas y salidas, en una función reguladora del tránsito escénico a la sombra, como traspuntes y regidores, entre bastidores. La figura del regidor no sólo sobrevive entre bambalinas sino que la progresiva transparencia escénica que caracteriza a muchas dramaturgias hace que ahora los regidores entren y salgan de escena con una cierta naturalidad. Podríamos decir que han heredado la posición privilegiada de la extinta figura del apuntador y ahora no sólo se ocupan del guion técnico sino que entran y salen. Sólo les faltaría auxiliar a los intérpretes a chapotear por las temibles lagunas de la memoria, cuando la mente se queda en blanco y el actor busca desesperadamente alguna palabra a la que aferrarse. En ausencia del apuntador tradicional, el damnificado necesita que alguien le eche una mano o, más concretamente, un pie. Es decir, un inicio de frase que le reactive la memoria porque da pie a retomar el hilo perdido. En ocasiones, este pie le llega de un compañero de escena con suficiente cintura para improvisar una salida, pero los regidores también se apuntan a apuntar. Los más atentos resiguen con el dedo el texto que van diciendo los actores para que, si les toca disparar, den en el blanco.

De hecho, los apuntadores han pasado a la posteridad por una vía paradójica, cómodamente instalados en una expresión que anuncia su muerte, porque la frase «aquí muere hasta el apuntador» sigue bien viva. Se aplica a las historias trágicas que acaban con la muerte de muchos personajes, desde clásicos como *El rey Lear* a las películas de Tarantino. El éxito de la frase inspiró al gran Fernando Fernán Gómez (1921-2007) para titular sus memorias teatrales, parafraseándola con un irónico *¡Aquí sale hasta el apuntador!* (1997). En ambos casos, el apuntador es el último de la fila, el non plus ultra, el que faltaba. Si en algún sitio sale (o muere) incluso este gran desconocido es que ya no se puede ir más allá. Como todas las figuras singulares, el apuntador puede adoptar una categoría legendaria, sobre todo cuando desaparece. Tal vez por eso uno de los grandes éxitos del Festival de Aviñón de 2018 fue *Sopro*, la obra que el portugués Tiago Rodrigues dedicó a la última apuntadora del teatro portugués, Cristina Vidal, que a la sazón cumplía cuarenta años de ejercicio en el Teatro Nacional Dona Maria II de Lisboa. Vidal, considerada por Rodrigues un archivo con patas de la historia del teatro, se dejó convencer para salir de la protección de su concha y escenificar el papel de su vida.

Otras denominaciones que también señalan hacia al apuntador han conseguido sobrevivir. Si bien el sinónimo más formal de *consueta* está más enterrado que el legado de los íberos, en francés el *souffleur* o la *souffleuse* siguen vivos en el lenguaje coloquial. Un caso más flagrante es el vocablo inglés, *prompter*, que durante las últimas décadas ha resurgido en el ámbito televisivo. No sólo los profesionales de la pantalla utilizan el teleprompter para simular que se han aprendido de memoria todas las cosas que dicen mirando fijamente a cámara. También los políticos lo usan en muchos actos y la gestión de esta modalidad de subtitulación tan emparentada con el trabajo del apuntador ha generado la especialidad laboral de subtitulador. Algunos medios han rebautizado a estos apuntadores por escrito siguiendo el nombre de la empresa norteamericana que desarrolló la tecnología en 1966: Chyron Corporation. En TV3 he visto contratos en los que consta impresa la categoría profesional de *chyronita*, de innegables ecos extraterrestres. Me imagino la escena. Una apuntadora afónica le sopla texto a un galán desmemoriado y duro de oído. Éste, plantado en medio del escenario, le grita en voz alta y clara: «¿De criptonita dice que trabaja?»

## 2 **B**ambalinas

El anglicismo *backstage* ha colonizado el lenguaje escénico impulsado por una de las nuevas religiones surgidas en pleno siglo XX, un pedazo de roca que agitó las aguas culturales del mundo tras la Segunda Guerra Mundial con tres fonemas y cuatro letras: rock. En los conciertos multitudinarios que las bandas musicales más legendarias celebran en estadios, pabellones y otras catedrales de la nueva religión, existe un espacio de trascoro a un palmo de la gloria artística reservado a una mezcla variable de obreros y patronos, contratados e invitados, todos bien elegidos. A este espacio extraño, medio cripta medio almacén, todo el mundo le llama *backstage*, que podríamos traducir literalmente como tras-escenario. La aplicación de este vocablo a otras disciplinas escénicas es tan inexorable como la de muchos otros anglicismos exportados al lenguaje corriente desde campos como el deporte o la ciencia. Eso no obsta para que la geografía de esta parte posterior de la escena no pueda lucir un montón de topónimos alternativos de origen no anglófono.

Por un lado, algunos técnicos veteranos aún usan el vocablo *chácena*, derivado de la *jàsena* catalana, en realidad un arabismo que designa una viga maestra que asegura este espacio oculto con solidez arquitectónica. El DRAE sólo define *chácena* en relación al teatro: «Espacio rectangular situado detrás del escenario, utilizado para acceder a él, para darle profundidad o para depositar o almacenar objetos». Aunque, según consta en el mismo DRAE, entre en el castellano a través de la palabra catalana, la verdad es que no me consta ningún uso de *jàsenes* en este sentido teatral y el DIEC sólo las define como vigas. En cambio, otras alternativas en castellano al *backstage* son más populares en el lenguaje común. Es frecuente hablar de cosas hechas «entre bastidores» para aludir a algo que se cuece a escondidas del público. Los bastidores son los «armazones que, dando frente al público, se colocan a los lados del escenario y forman parte del decorado». Algunos prefieren referirse a esta zona no visible para el público como «entre cajas». Reconozco que siempre me ha sorprendido, porque me crié entre cajas, en el almacén de la zapatería que regentaban mis padres en el barrio entre nuevo y nóuple de Barcelona: Nou barris. De niños, una de mis ocupaciones predilectas era ordenar el almacén sacando las cajas de zapatos que los transportistas llevaban en grandes cajas de cartón y apilándolas en las estanterías.

Estas tres posibles alternativas latinas al *backstage* sajón palidecen ante una cuarta mucho más estimulante: «entre bambalinas». Significa lo mismo, pero las italianizantes bambalinas son bandas pintadas que

penden del techo por todo lo ancho del escenario, de modo que establecen la altura de la escenografía y ocultan los *focus*<sup>TM</sup> y otros aparatos que pueda haber. Como suelen ser de tela o de papel pintado, rinden tributo al balanceo que justifica el verbo bambalearse y de ahí les viene el nombre. Estar literalmente «entre bambalinas» puede llegar a ser peligroso, pero en lenguaje figurado esta eufónica expresión se utiliza en muchos ámbitos para indicar que el aludido conoce detalles organizativos reservados a los que forman parte del núcleo decisorio. Antes de Twitter todo en política se hacía «entre bambalinas», de modo que tenía valor estar presente, pero cabe recordar que hasta hace cuatro días todo un presidente de los Estados Unidos comunicaba sus decisiones de modo público a golpe de tuit, dejando a sus subordinados más directos con la fortuita sensación de descubrir que estar en el *backstage* cada día era más gratuito.

Ese modo de gobernar rayaba la obscenidad. Lamentablemente, en una época que premia todo tipo de informalidades, la obscenidad es tendencia por su presunta fuerza transgresora, dependiendo del umbral que cada sociedad establezca para considerar que unas palabras, unas imágenes o unos hechos escandalizan. Sería muy distraído, pero también largo y complejo, intentar construir aquí un escandalizómetro en el ámbito público contemporáneo. En cierta media, ya se ocupan de ello los comités de expertos en ética cuando califican qué se puede mostrar y qué no en los medios de comunicación y, de rebote, en escenarios, cines o redes sociales. Pero las controversias sobre el origen de la palabra obscenidad tampoco son pocas. Unos la derivan de *ob* (oposición) y *caenum* (suciedad, como en cieno) y otros optan por *ob* (oposición) y *scenus* (escena), que es la que más nos pone a los amantes de la ficción etimologista. De hecho, historiadores tan amenos como Philip Matyszak sostienen que las convenciones sociales de la antigüedad grecolatina, aplicadas a la escena, desterraban el sexo o la violencia explícitos al anonimato del tras-escenario, es decir, *ob scenus*, una suerte de *offscenidad*. Que obsceno viniese de fuera de escena cuadraría tanto que sólo puede ser mentira. O mejor, ficción. Los aguafiestas documentados sostienen que el malentendido de asociar obscenidad y escena proviene de un juego de palabras de Plauto popularizado por Varrón, pero las controversias etimológicas de este tipo llegan a ser tan obscenas que lo mejor será dejarlas fuera de escena y retirarnos al camerino.

El *camerino* (habitacioncilla) era el vestuario en los teatros a la italiana, tan influyentes entre nosotros que a menudo se mantiene su nombre italiano. Una variante poco explorada de la expresión «si las paredes hablaran» podría ser «si los espejos de maquillaje de los camerinos hablasen»...

# 3 Charadas

Descubrí la dimensión escénica de las charadas leyendo *Stephen Hero*, la primera versión inacabada que James Joyce (1882-1941) escribió entre 1902 y 1904 sobre el personaje de Stephen Dedalus antes de emprender el notable proceso de estilización que desembocaría en el celebrado *Portrait of an Artist as a Young Man* (1916, *Retrato del artista adolescente*). Aquella primera tentativa partía del modelo que ofrecía la novela realista. Según cuenta Richard Ellman en su monumental biografía de Joyce, el irlandés intentó quemar aquellos episodios primigenios de la vida de Stephen Dedalus, pero la rápida acción salvadora de su hermana Eileen salvó el manuscrito del fuego cual Max Brod, permitiendo que aquellos borradores menospreciados se publicaran póstumamente en 1944. La gracia del código realista es que Joyce explicaba muchas cosas de sus personajes y la que más me llamó la atención fue que les hacía jugar a representar charadas, tal como se ve que había hecho el mismo Joyce en la vida real. Por ejemplo, el intérprete de la novela que debía ocultar la palabra *kaleidoscope* (calidoscopio) simulaba las acciones de chocar y escapar (en inglés *collide* y *escape*) para que su pareja de juego lo adivinara por aproximación homofónica. En algún caso, la mímica sólo buscaba reproducir el significado de la palabra oculta. *Sunset* (puesta de sol) representada sentándose de espaldas a la concurrencia en un sofá de respaldo curvo y mostrando la coronilla en retirada.

Hasta entonces yo sólo conocía la charada como una forma de adivinanza. Unos versos que ocultan la palabra resolutive fragmentada en diversas partes con sentido independiente, de modo que cada parte está numerada y se puede llegar a la respuesta final resolviendo primero los enigmas interiores. Por ejemplo, la que Víctor Hugo dedicó al teatro: «Je prends mon premier/ au coin de mon dernier,/ en sortant de mon entier», la respuesta a la cual es «Thè-âtre». O bien, esta charada en castellano dedicada a los ojos de una mujer: «Mi primera son tus ojos/ tus ojos son mi segunda/ mi todo tus ojos son,/ acierta esta barahunda», cuya respuesta es «Par-dos». Aquellas charadas representadas por Stephen y sus amigos llenaron de sentido algunos usos de la palabra *charada* en lenguaje figurado que hasta entonces me habían parecido forzados o ininteligibles. Por ejemplo, cuando en plena discusión sobre una situación política más o menos enrevesada alguien decía que aquello era una charada, como quien dice una pantomima con el típico menosprecio que sufren los artistas siempre que los comparan con la realidad, verbigracia: hacer comedia, ser un payaso, frases así. Para más inri, el título de la comedia romántica de suspense que Stanley Donen rodó el año en que yo nací, con Cary Grant y Audrey Hepburn, empezó a parecerme mucho más lógico.

Comprobé que a principios del siglo XIX los franceses empezaron a preferir las charadas representadas a las poéticas y la moda del nuevo juego de sociedad se trasladó de los salones franceses a los británicos. Que la aristocracia inglesa quedó rápidamente seducida por ello lo demuestra el hecho que, medio siglo antes que Joyce las describiera en el primer borrador protagonizado por Stephen Dedalus, ya aparecen charadas representadas en novelas de la trascendencia de *Vanity Fair* de William Thackeray (1848) y *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1847). De hecho, como en todos los juegos, pronto aparecieron variantes. En la modalidad más estricta se podía gesticular pero estaba prohibido emitir sonido alguno, mientras que en otras se permitían las onomatopeyas o incluso palabras sueltas siempre que no articularan ninguna frase.

En las descripciones que hallé en manuales de juegos ingleses y norteamericanos me fijé en un detalle que, de tan obvio, me había pasado desapercibido. En inglés, el verbo *to play* (de raíz sajona) sirve para designar muchas actividades creativas que nosotros ventilamos con verbos diferentes: jugar, tocar instrumentos, representar. De hecho, un dramaturgo es un *playwright* y una obra de teatro responde al nombre de *play*. También en francés representar un papel en una obra de teatro se expresa a partir del verbo *jouer*, que tiene el mismo origen etimológico que nuestro jugar y también sirve para tocar instrumentos (*Pierre joue du piano et de la guitare*). En cambio en castellano o en catalán el verbo jugar no nos permite relacionar música, interpretación y juego, con un problema añadido que aflige a los amantes del juego como fenómeno cultural. Demasiado a menudo jugar toma el sentido de apostar, de arriesgar una cantidad de dinero. En inglés el juego por el juego y el juego por la ganancia son expresados con palabras distintas: gaming & gambling. La novela *El jugador* de Fiódor Dostoyevski está traducida en inglés como *The gambler*. En su canónico ensayo sobre el juego *Homo Ludens* (1938), John Huizinga adjudica al juego tres palabras que también sirven para las artes escénicas: «hacer como si».

Pues venga va, hagamos como si jugáramos a las charadas y representemos con mímica que llevamos una de esas teteras que salen en las comedias de Oscar Wilde. Hagámoslo con actitud de mayordomo. Demos un paso, inclinémonos ceremoniosamente y, con gran delicadez, vertamos un poco de te en una taza invisible. Luego, hagamos un paso al costado y repitamos la operación. Finalmente, dando un saltito para meternos en la piel de los invitados a quienes acabamos de servir la taza, simulemos abrir una cajita, extraigamos un anillo igualmente invisible y coloquémoslo en uno de nuestros dedos. ¿Cuál es la palabra que oculta nuestra charada representada? Exacto, la has adivinado: Tes-oro.

## 4 C laque

Las carcajadas son como los bostezos. Se contagian. Por eso, en un espectáculo cómico, los artistas agradecen mucho que haya alguien con la risa floja que rompa el hielo y arrastre al resto de público por la pendiente de la hilaridad hasta generalizarla. Con los aplausos pasa un poco lo mismo. Las ovaciones evolucionan como las bolas de nieve. Cuando pisa un escenario, todo buen comediante aspira a conseguir la inmunidad de grupo contra el virus del aburrimiento, de modo que resulta muy valioso tener entre el público a gente predispuesta a exteriorizar que se lo pasa bien. De esta necesidad surge la claue, entendida como un grupo de público incondicional. Conviene no confundir la claue, que es palabra llana, con el baile denominado claqué, que también es galicismo pero deriva de *clquette*. La claue designa un grupo de público incondicional, aunque tal vez conviene matizarlo un poco, porque sí que existe una condición que transforma a estas personas en profesionales: que les paguen por mostrar su apoyo. La naturaleza exacta de este pago ha ido cambiando. En la actualidad, sólo algunos espectadores de programas televisivos reciben dinero en metálico por asistir de público, y cada vez menos. La claue teatral se nutre de entradas gratis. Invitaciones que reciben amigos y familiares de los miembros del equipo artístico, que acuden al estreno dispuestos a esparcir su entusiasmo sincero al resto del público. Tampoco hemos inventado nada, porque en el siglo XVI ya se documentan casos de entradas regaladas a cambio de aplausos.

Todos los políticos llevan claue, sobre todo cuando están en campaña, y la tradición también viene de lejos. Se dice que, en tiempos de Nerón, cada vez que el emperador tocaba la lira en público tenía asegurada la calurosa alabanza de cinco mil de sus soldados. Tan pronto que lo supe pensé en las gaiteradas en honor de Manuel Fraga. Cuando presidía Galicia, organizaba autohomenajes que llegaron a reunir hasta tres mil gaiteros que le debían sonar a música celestial. Ambos tenían miles de hombres a sueldo, pero Nerón como mínimo tocaba un instrumento! Los historiadores de las artes escénicas han documentado clagues menos numerosas pero más disimuladas. A principios del siglo XIX en París se fundó una agencia que proporcionaba público fiel a los empresarios teatrales. Le llamaron *clague* por la onomatopeya de dar palmas y pronto la práctica organizada se extendió a otros países. Como todo trabajo en equipo, la distribución de tareas pronto impulsó la especialización y el espíritu racionalista que ya deominaba la República Francesa creó una estructura de ecos funcionariales, con un jefe de comando (*xef de clague*) que marcaba el ritmo de intervención de los palmeros, estratégicamente esparcidos entre el público.

También estaban los que se habían aprendido el texto de la obra de memoria para poder encabezar la reacción en los momentos clave y que la tropa se añadiera, cada uno según su especialidad: los *rieurs* (risueños) para subrayar las bromas, los *pleureurs* (plañideros) para los momentos dramáticos, *chatouilleurs* (cosquilleros) para mantener el buen rollo y los *bisseurs* (repetidores) para pedir besos a voz en grito, al final de la obra.

El éxito de las claques aumentó el poder de estas agencias de colocación de público, sobre todo cuando se percataron que podían darle la vuelta a la tortilla para ganar más dinero. Empezaron a practicar extorsiones. Antes del estreno de una ópera, por ejemplo, el *xef de claque* se ponía en contacto con el cantante y le soltaba que le abuchearían si no pagaba una cantidad determinada. Tal vez por eso algunos músicos de renombre como Toscanini estaban tan en contra de las claques. En Madrid, sólo hace medio siglo aún se recogían las entradas de claque en los bares próximos a los teatros. En cierta medida, el público de clac —que es como se refiere a ellos Pérez Galdós en su novela *Miau*— podía ejercer el mismo papel intimidatorio que los actuales *haters* (odiosos) en las redes sociales. Su capacidad de extorsión recuerda la de unos expertos en árboles genealógicos que se especializaron en la detección de antepasados judíos entre las clases acomodadas del momento. Tras la expulsión oficial de 1492, los descendientes de muchos conversos habían conseguido una buena posición social a base de esconder el estigma hebraico. Se hacían pasar por nobles de sangre y obtenían cargos militares o eclesiásticos. Eso provocó que durante el Siglo de Oro en las poblaciones importantes se establecieran los *linajudos*, es decir, genealogistas sin escrúpulos que se dedicaban a chantajear a los aspirantes a cualquier cargo, dignidad u honor que requiriese demostrar nobleza o pureza de sangre. Una canonjía en la catedral, por ejemplo. A menudo establecían contacto con la familia de los interesados a través de intermediarios y les exigían dinero a cambio de no revelarlo cuando les llamasen a declarar en calidad de expertos genealogistas. De hecho, por un soborno jugoso, se mostraban dispuestos a declarar que aquel judío converso era un cristiano viejo, de los de toda la vida, aunque en realidad fuera descendiente de herejes condenados por la Inquisición. Naturalmente, si no cobraban, amenazaban con revelar todo lo que habían descubierto.

Hoy, lo más parecido a este reverso oscuro de la claque está en las redes sociales. En vez de denunciar árboles genealógicos o silbar a artistas que no pagan el impuesto revolucionario, cuando no cobran por cantar las excelencias de su patrocinador, los claqueros virtuales se dedican a recuperar mensajes antiguos de personajes relevantes o a difundir opiniones negativas sobre espectáculos. ¡Mal asunto quien deba alimentar su vanidad a base de aplausos comprados!

# 5 C omedia

Hacer comedia tiene mala prensa. Los comediógrafos a menudo se quejan del poco prestigio intelectual que tienen las comedias y el lenguaje popular hace un uso negativo de la expresión. Hacer comedia significa fingir, falsear la realidad, hacer creer lo que no es. En realidad, hacer teatro también se usa para hablar de simulaciones opuestas a la presunta autenticidad de la vida. El tragicómico Jose Mourinho, siempre detonante, obsequió a la profesión teatral catalana con uno de los mejores eslóganes promocionales jamás creados: su famoso «teatro del bueno». Sucedió el veintidós de febrero de 2006, tras la primera exhibición de un joven Leo Messi en una eliminatoria europea. El Barça ganó en Stamford Bridge, el campo del Chelsea, por 1-2 y un defensa vasco del equipo inglés, Asier Del Horno, fue expulsado con tarjeta roja directa por una tremebunda entrada al argentino, tras haberle clavado los tacos en el muslo en una jugada anterior. En la sala de prensa, el escenario preferido del entrenador portugués, Mourinho mostró su conocida querencia por el victimismo irónico al declarar: «¿Vamos a suspender a Messi por hacer teatro? Sí, ha hecho teatro. Cataluña es un país de cultura y sabéis lo que es teatro. Es teatro del bueno». Lo dijo en castellano, con esa cantinela arrastrada que gasta. Su *ha hecho teatro*, equivalente a hacer comedia, no pretendía alabar a nadie sino todo lo contrario. De todos modos, llamarle a alguien comediante es un reproche lleno de indulgencia, que las abuelas más amorosas suelen dedicar a sus nietos más traviosos.

El humorismo siempre ha vivido bajo sospecha, quizá porque es un disolvente de miedos y creencias muy eficaz y al poder más bien le interesa alimentarlos. Los miedos para remarcar la vulnerabilidad de los individuos que podrían oponerse a él, y las creencias para enmarcarlas en la línea que considera más adecuada. Los comediantes, irreverentes y críticos por naturaleza, figuran siempre en las primeras posiciones en las listas negras de las represiones. Dibujen o escriban, canten o bailen, toquen o actúen, los cómicos se salen del camino trazado e incomodan a los espíritus solemnes que transforman la seriedad en la muralla defensiva de los derechos adquiridos por medios tal vez inconfesables. Si la tragedia provoca en el público la catarsis a través de las lágrimas, la comedia purifica al espectador a través de las risas. Pero, en vez de obtenerla por la aproximación empática, como la tragedia, busca el distanciamiento de lo que pasa en escena. Tal vez por eso Platón consideraba que la tragedia era el género más próximo a la verdad y la comedia el más alejado.

El monosílabo capicúa *gag*, palabra de origen incierto, impone en todas partes su economía lingüística para designar una acción sorprendente

destinada a provocar la risa. De hecho, existe una asociación de guionistas que ha hecho un gag con su nombre y se llama GAC (Guionistes Associats de Catalunya). Lady Gaga, en cambio, no debe su nombre artístico a ningún gag, sino a la canción de Queen *Radio Ga Ga*. Este sobrenombre afectuoso se lo puso el productor Rob Fusari, con quien la cantante mantuvo una relación fugaz en 2006. Una modalidad mucho más física de humor en escena es la comedia denominada *slapstick* (*stick* es palo y *to slap* pegar), en la que abundan las persecuciones, resbalones y trompazos. Otro de los anglicismos adoptados en el ámbito de la comedia es el sketch que el DRAE ahora define así: «Escena breve, normalmente cómica, que con otras de las mismas características se integra en un conjunto teatral, cinematográfico o televisivo». En tiempos pretéritos, este mercado también estaba cubierto por los denominados entremeses, jácaras o mojigangas. En Cataluña, la pandilla de Pitarra popularizó las *gatades*, de las que ya hablamos en la entrada de vodevil.

La tradición del *nonsense* (no-sentido) anglófono derivó en la notable tradición del denominado teatro del absurdo, un género teatral en auge tras la Segunda Guerra Mundial. El vocablo lo acuñó el crítico Martin Esslin (1918-2002) al publicar su estudio homónimo *The Theatre of the Absurd* en 1962. A partir de la absurdidad de la vida que el existencialismo había subrayado, las obras de autores europeos como Beckett, Ionesco, Jarry o Pinter encadenan diálogos aparentemente fuera de toda lógica que esparcen por las salas una humarada verbal más bien onírica. Recuerdo mi sorpresa, cuando estudiaba Filología Inglesa, al descubrir que la crítica británica citaba a Manuel de Pedrolo entre los exponentes de esta tradición teatral por obras como *L'ús de la matèria*. Luego leí que él no aceptaba la etiqueta del absurdo y prefería llamarle teatro del abstracto, porque había elegido esta forma de escribir teatro para esquivar la censura o, dicho en sus palabras, «para poder pasar las defensas con las que se protege el sistema». Sanchis Sinisterra siguió esta línea y, gracias a esta manera de concebir el teatro, Barcelona cuenta con un centro de irradiación teatral tan singular como la Sala Beckett. Cabe decir que la visión sobre este tipo de teatro ha evolucionado, desde una recepción centrada en el dramatismo a un creciente descubrimiento de su componente tragicómico. Algunas escenas pueden entroncar directamente con las comedias de los hermanos Marx.

No hay nada más dramático que una comedia que no hace reír al público. Tal vez por eso, uno de los recursos cómicos más infalibles sea reírse de la incapacidad del gracioso para caer en gracia.

# 6 Corifeo

El corifeo dirigía el coro en las tragedias clásicas. También denominado *hegemon*, palabra que significaba ir delante y de la que deriva la tan codiciada hegemonía, dirigía a un grupo de actores enmascarados que actuaban coralmente, es decir, de forma colectiva. Se considera que el coro nace en los ditirambos (poemas entusiastas en honor a Dionisio) y en los dramas satíricos, pero en las tragedias griegas representaba al pueblo y ejercía de público premium, porque reaccionaba en escena tal como se esperaba que lo hiciera la audiencia sentada en la grada. La misión principal del coro era facilitar la comprensión de la obra. Daba contexto y resumía las situaciones cuando era preciso, poniéndose literalmente en el lugar del público. El autor se encargaba de establecer cómo debía actuar este coro, es decir, se ocupaba de hacer la coreografía, y se situaba en un lugar preeminente, cerca del altar del teatro, lo que demuestra su importancia religiosa. El nombre de coro proviene del latín *chorus* (danza en corro, coro de tragedia), porque el verbo griego que indicaba la pertinencia al coro también tenía un sentido de baile. La orquesta, espacio destinado al coro y a los músicos, significaba literalmente suelo de baile, de lo que puede deducirse que, además de recitar poesía, como en las denominadas melopeas, el coro bailaba y cantaba. Una prueba trágica de esta asociación que algunos aún deben conservar en la memoria es uno de los iconos del franquismo: los nefastos *Coros y danzas* adscritos a la sección femenina de la Falange.

En su *Poética*, Aristóteles tomó posición sobre la naturaleza del coro, al considerar que debía ser considerado un actor más. «El coro también ha de ser considerado como uno de los actores; debe ser una parte integral del todo, y participar en la acción, lo que acontece más en Sófocles que en Eurípides», dice en el capítulo XVIII. Criticaba que las odas de los coros fueran meros interludios corales entre acción y acción. En las tragedias más antiguas, todos los papeles los representaba un solo actor. Cada vez que abandonaba la escena para cambiar de personaje, el coro tomaba protagonismo, de modo que al final la obra era una retahíla de episodios separados por los cantos corales, con coros multitudinarios, compuestos por medio centenar de coreutas, cantando y bailando. En *Las bacantes* de Eurípides, la fanáticas *grupies* de Dionisio que forman el coro acaban convertidas en uno de los personajes principales de la obra. Con el paso de los siglos el uso del coro ha evolucionado, pero en general lo relacionamos con la música: óperas, operetas, cantatas y otras piezas de teatro musical. En Cataluña es difícil hablar de coros sin que salga el apellido Clavé, porque el canto coral ha representado una de las actividades más productivas de creación de redes culturales en la denominada sociedad

civil. Josep Anselm Clavé (1824-74) introdujo el canto coral en 1850 con la fundación en Barcelona de la Societat Coral La Franternitat, pero hay corales por todo el país y, de hecho, los grandes damnificados del escandaloso caso de corrupción del Palau de la Música fueron sus entusiastas cantantes.

En *Poderosa Afrodita (Mighty Aphrodite 1995)* Woody Allen juega la carta del coro trágico en una comedia detonante que protagoniza junto a la oscarizada Mira Sorvino. Allen interpreta el papel de Lenny Weinrib, un periodista deportivo que se deja convencer para adoptar un bebé. Max acaba siendo un niño prodigio y Lenny se obsesiona como un héroe trágico por descubrir la identidad de la madre biológica de su hijo, a quien imagina excepcional. Los líos sentimentales propios del cine de Allen aparecen cuando Lenny a) descubre que la madre de Max es Linda, una actriz porno más bien tontaina que ejerce la prostitución, b) su esposa le pone los cuernos, c) él decide ayudar a Linda a cambiar de vida, d) debe enfrentarse al proxeneta, e) le busca marido y f) la deja embarazada. La tragedia griega es el motor de la comedia. Además de inspirarse en mitos como los de Edipo o Pigmalión, Allen introduce personajes trágicos como Casandra o Tiresias, todo se resuelve al final cuando surge de la nada, como un *deus ex machina*, un individuo capaz de aceptar el pasado de Linda sin rechistar para formar familia con ella y, sobre todo, porque aparece el coro. Un coro de tragedia de manual, con una docena de coreutas enmascarados y con la túnica correspondiente, danzando por el pétreo escenario de un teatro griego en ruinas, en realidad filmado en Sicilia. Para rematar el asunto, el corifeo ejerce de lo que hoy llamaríamos *coach* emocional del neurotizado Lenny. El coro trágico, aquí, le aconseja prudencia para que no se consume la tragedia.

En teoría, un corifeo fue el primer actor de la historia ¡Un respeto! Como en todas las historias de pioneros, ni está claro ni resulta evidente, pero Aristóteles y Horacio recogieron la tradición sobre ese presunto primer actor. Sería un cantante de ditirambos llamado Tespis, de Icaria, en Ática. El tal Tespis habría escrito e interpretado una obra con un personaje separado del coro que recitaba monólogos sobre hechos del momento y replicaba las preguntas del coro. Recibió el nombre de *hypokrités* (intérprete, contestador, étimo de la hipocresía) e introdujo el uso de la máscara que más tarde caracterizaría a los actores. Este presunto paso de corifeo a actor sería el momento fundacional del teatro clásico. Horacio le atribuyó el desarrollo de la tragedia, pero no tenemos ninguna certeza. Sería de hipócritas poner la mano en el fuego por él.

# 7 D idascalia

No sé si es porque intuyo un dedo oculto, pero siempre me da que *didascalía* es nombre de juguete sexual, un predecesor griego del *satisfyer*. En realidad, en griego significa instrucción, enseñanza, y es uno de aquellos cultismos que no suelen hacerse populares por más que pervivan entre eruditos. Aplicada a las obras de teatro griego y latino, la *didascalía* designa las notas del autor referidas al modo de representar la obra. Hablamos, pues, de instrucciones de uso, informes de un presunto departamento de asuntos internos, indicaciones sobre entradas y salidas de escena, órdenes literales sobre las posiciones que deben ocupar los actores en cada momento. Palabras secretas escritas en tinta invisible que el personal ajeno a la obra no debería oír nunca pronunciadas en el escenario. La *didascalía* juega el mismo papel que los signos de puntuación. ¡Mal vamos si el lector canta puntos y comas!

Durante el siglo XIX algunos directores trasladaban estas anotaciones a la tercera dimensión y construían una maqueta en miniatura del escenario para poder simular la puesta en escena. En cierto modo, actuaban como generales repartiendo las tropas por un gran mapa del campo de batalla. La *didascalía* en 3D de Sir William S. Gilbert (1836-1911), autor de populares libretos operísticos musicados por Arthur Sullivan (1842-1900), funcionaba con unos bloques que representaban a los actores sobre un escenario en miniatura. Así lo reprodujo el director Mike Leigh en la película *Topsy-Turvy* (1999) centrada en el proceso de creación de la popular ópera cómica *Mikado* (1885). Busco en la biblioteca de casa el libreto de la traducción catalana de la versión estrenada por Dagoll Dagom, firmada por Xavier Bru de Sala y publicada por Llibres del Mall (1986), y compruebo que las acotaciones son mínimas. Traduzco al castellano la primera: «*Patio del palacio de Ko-Ko en Titipú. Se ven nobles de pie y sentados en poses extraídas de dibujos típicos*». Y punto. Después, entradas y salidas de personajes, carreras, risitas, apartes y alguna indicación de dicción entre paréntesis: «*(Estos tres parlamentos son pronunciados a la vez y sin respirar)*». Todo siempre breve, claro y en cursiva.

En el teatro moderno este lascivo vocablo griego ha sido substituido por la rigurosa palabra inglesa *blocking* (bloqueo), que designa todos los movimientos que los intérpretes tienen que hacer en escena. Algunos dramaturgos son muy prolijos en sus indicaciones. Muy literarios. Otros se limitan a dar indicaciones imprescindibles y también hay quien no escribe prácticamente ninguna acotación. En ese caso, es tarea del director determinar todos los movimientos, estableciendo la *mise-en-scène*, expresión francesa que significa literalmente «poner en escena una acción». Algunos directores lo preparan

minuciosamente antes de ensayar, pero a menudo el bloqueo se cuece durante el proceso de los ensayos, en colaboración con los mismos actores, siguiendo el instinto de los intérpretes más experimentados. Cada escena se suele bloquear de forma independiente, como una unidad, porque todas las decisiones posicionales afectan la continuación mientras no se corte la acción. Durante el proceso de bloqueo el ayudante de dirección suele tomar notas para establecer las posiciones y los movimientos de todos los intérpretes que participen en la escena. La mayoría de actores también toman nota de sus movimientos en su copia de guion. Las escriben a lápiz, porque el bloqueo siempre puede cambiar, y usan abreviaturas comprensibles para indicar la zona concreta del escenario donde tienen que estar y la acción que deben llevar a cabo.

Hay dramaturgos más acotacionistas que otros. Recuerdo, durante la carrera, haber leído *Exiles*, la obra de teatro que James Joyce (1882-1941) escribió justo antes de emprender *Ulysses*. El primer acto empieza con una descripción detalladísima del escenario, la sala de estar del escritor Richard Rowan. Dos páginas rematadas con un largo párrafo que contiene las descripciones de los dos personajes femeninos que abren la escena. Toda la obra está llena de acotaciones que consignan el más mínimo movimiento. Podría parecer un pecado de novelista, pero también un dramaturgo puro como Antonio Buero Vallejo (1916-2000) dejó escrito que las acotaciones eran una parte muy importante de su obra. De hecho, las escribía larguísimas, incluyendo una descripción minuciosa de todos los detalles que debían figurar en el escenario y también se detenía en el vestuario de los personajes, sus movimientos e incluso sus actitudes. Joyce y Buero serían firmes partidarios de la didascalía. Didascalistas.

En el otro extremo estarían los antididascalistas. Dramaturgos que casi no incluyen acotaciones en sus textos, dejando libertad para quien quiera emprender el montaje de la obra. Busco entre los textos que tengo por casa y el caso más extremo que hallo es el de una obra del británico Martin Crimp (nacido el 1956) que se titula *Attempts on her life*, estrenada en 1997. La obra consta de diecisiete escenas numeradas con diálogos entre personajes no especificados, que «reflejen la composición del mundo más allá del teatro», indica. En dieciséis de ellas, las únicas acotaciones que se pueden leer son las palabras *Silence* y *Pause* en cursiva. Solo una escena viene precedida por una acotación que reza: «Cada réplica se dice primero en una lengua africana o de Europa del Este. Sigue inmediatamente la traducción al inglés». Todas las réplicas de esta escena van precedidas por la palabra *Phrase* entre corchetes. Crimp confirma la analogía entre didascalía y signos de puntuación: «Un guion (—) al principio de línea indica cambio de personaje. Si no hay guion después de una pausa, quiere decir que el mismo personaje sigue hablando. Una barra (/) marca el punto de interrupción en diálogos superpuestos».

## 8 D **ramacracia**

El sufijo que comparten *acracia*, *aristocracia*, *burocracia*, *democracia*, *gerontocracia*, *meritocracia*, *plutocracia* y *tecnocracia* deriva del vocablo griego *krátos* (fuerza, poder). No hay ningún derivado de uso frecuente que asocie este poder con las artes escénicas, pero en cambio el vocabulario escénico salta con frecuencia a los ámbitos del poder. El uso figurado del argot teatral sirve para verbalizar el engaño tanto en las relaciones sentimentales como en los equilibrios de poder. Tal vez porque ni en un ámbito ni en el otro nada nunca es lo que parece y, como muy bien cantaba la cubana Lupe, siempre hay alguien que hallará una buena razón para decir: «Teatro,/ lo tuyo es puro teatro/ falsedad bien ensayada/ estudiado simulacro». En este glosario de terminología escénica abundan los ejemplos que se pueden aplicar a los poderes públicos, porque la política es representación y para hablar de ella los analistas suelen recurrir a palabras como *bambalinas*, *claque*, *comedia*, *guiñol*, *mise-en-scène*, *tramoya* o *vodevil* (todos ellos presentes en este libro que ahora tiene entre manos). Por eso, tampoco es tan extraño que algunos miembros de la farándula recorran el mismo camino que las palabras *faranduleras* y acaben, ellos mismos, dedicados en cuerpo y alma a la noble actividad humana de gestionar los presupuestos públicos recaudados con el esfuerzo de sus congéneres. O, como mínimo, presentando candidatura para conseguirlo. He aquí unos cuantos ejemplos de lo que podríamos denominar *Dramacracia*.

El país donde la relación entre el mundo del espectáculo y el poder parece más estrecha es Estados Unidos. Las campañas electorales norteamericanas marcan tendencia ante todas las democracias del mundo. Escenografía, guion e interpretación relacionados con un derivado del verbo mostrar en inglés: puro show. Sabido es que un actor como Ronald Reagan (1911-2004) llegó a ser el presidente del país durante dos legislaturas, desde 1981 a 1989. Pero tampoco es un caso único. El cómico ucraniano Volodímir Zelenski llegó a la presidencia de Ucrania en mayo de 2019, tras rentabilizar electoralmente la popularidad obtenida por su trabajo de actor en una serie de televisión. Se da la feliz circunstancia que Zelenski representaba el papel de presidente en la serie *Servidor del Pueblo*, emitida de 2015 a 2019 en Ucrania. Un presidente ejemplar, naturalmente. Para acabar de enlazar ficción y realidad, en marzo de 2018 diversos empleados de la productora Kvartal 95 crearon un partido político con el mismo nombre de la serie que producían y el ascenso de popularidad de Zelenski fue tan fulgurante que antes de anunciar que se presentaba a las elecciones ya encabezaba todas las encuestas. En abril de 2019 derrotó al hasta entonces presidente Petró

Poroshenko con el 73,22% de los votos. También el hombre de teatro Václav Havel (1936-2011) llegó a ser el último presidente de Checoslovaquia (1989-1992) y el primero de la naciente República Checa (1993-2003), pero en este caso no era actor sino dramaturgo.

Algunos cómicos han aspirado a la presidencia de su país, de manera más o menos simbólica. El humorista francés Michel Gérard Joseph Colucci, alias Coluche (1944-1986) se presentó como candidato a la presidencia de la República francesa en las elecciones de 1981 con mucha guasa, pero sin ningún éxito. En cambio, en 2009 el actor cómico Beppe Grillo fundó el *Movimento 5 Stelle* (M5S) y cuatro años después dio la campanada en las elecciones generales de Italia. El de los *grillini* fue el partido más votado en el Congreso (con el 25,5% de los votos y 108 diputados) y también obtuvo el 23,8% de los votos en el Senado (y 54 senadores). Grillo dejó el liderazgo del partido en 2017, pero el M5S es un actor político de primer orden. La popularidad del cómico Grillo tuvo en Italia un precedente iconoclasta. En 1987 la actriz porno húngara Ilona Staller, alias Cicciolina, fue escogida diputada por el Partito Radicale. Mientras ejercía el cargo, una de sus propuestas más innovadoras fue ofrecerse a mantener relaciones sexuales con Sadam Hussein a cambio de obtener la paz en la región donde ya se incubaba la primera Guerra del Golfo. Nunca sabremos si hubiera sido una estrategia exitosa.

Algunas grandes estrellas del cine norteamericano han apostado por los escenarios de la política hasta jugar un papel institucional. Arnold Schwarzenegger fue gobernador de California por el Partido Republicano durante ocho años (2003-2011) y Clint Eastwood alcalde de la localidad californiana de Carmel-by-the-Sea entre 1986 i 1988. La actriz británica Glenda Jackson, ganadora de dos Oscar, siempre estuvo en la órbita del partido laborista británico y en 1997 llegó a ejercer de ministra de Transportes en el gobierno de Tony Blair. Cargos de menos responsabilidad ocuparon el actor valenciano Toni Cantó, diputado autonómico en las cortes valencianas, y el catalán Juanjo Puigcorbó, concejal en el ayuntamiento de Barcelona.

Platón abogaba por la sofocracia, o gobierno de los sabios, pero la sociedad actual parece destinada a practicar una cierta dramacracia. Tal vez porque la era digital pone en primer plano una idea ya expresada en el año 61 aC por Julio César, tras divorciarse de su esposa Pompeya. El dirigente del imperio romano que legó su nombre a los futuros césares acuñó el eslogan perfecto para la sociedad de las apariencias: «La esposa de César no solo debe ser honesta, sino parecerlo».

# 9 E nsayo

Ensayar es un acto optimista que sólo practica quien se prepara para un futuro diferente. A diferencia de los entrenamientos, su equivalente deportivo, los ensayos de un espectáculo son más abiertos a romper rutinas. De hecho, la sala de ensayo es más un laboratorio que un gimnasio. La etimología de ensayo remite al acto de pesar (*exagium*) y quizá por eso dirigir teatro es una actividad creativa tan completa que incluye sopesar muchas variables. Algunos directores llegan a la sala de ensayo con muchas decisiones tomadas, pero la mayoría entran en ella cargados de hipótesis, abiertos a las innovaciones que podrán extraer del trabajo con los actores. Como se suele decir, el papel lo aguanta todo, pero las artes escénicas se practican en tres dimensiones y la sala de ensayo es el laboratorio ideal para todo tipo de experimentos. Nunca olvidaré los primeros ensayos profesionales a los que asistí. Fui en calidad de traductor y, de hecho, participé activamente en la primera sesión. Un ensayo de mesa, con un montón de gente sentada ante las fotocopias encuadernadas del textos, mi traducción. El director leía las acotaciones y, como sólo había convocado a los actores que tenían los papeles principales, a mí me tocó leer algunas réplicas de personajes secundarios. Me lo pasé muy bien. Me gusta leer en voz alta. Conocía el texto a fondo y me sentí uno más de la compañía. Me veía en escena.

Hasta que, tras un descanso, el director propuso atacarla primera escena. La actriz y el actor que abrían no habían tenido tiempo material para memorizarla, pero aún y así se levantaron de la mesa sin dudarlo ni un instante y ya empezaron a encarnar sus personajes, con la fotocopia en la mano. El director también se levantó. Les seguía por toda la sala de pie y agachado, en cuclillas. Parecían un par de boxeadores y un árbitro que no se quiere perder ningún detalle del combate. Me impresionó aquel salto de las dos dimensiones del texto, mi zona de confort, a la representación en 3D. ¡Cómo se miraban! De repente, me sentí espectador. Ya no me veía en escena. No me hubieran hecho levantar de la silla por todo el oro del mundo. Estaba a un palmo de la magia, fascinado por ver lo que sólo había imaginado mientras traducía, hasta que el director interrumpió la escena y se la hizo repetir. Recomenzaron. Ensayo y error y vuelta a empezar. La repetición como fórmula de aprendizaje. En mi catálogo de primeras veces inolvidables aquel primer instante del primer ensayo ocupa un lugar destacado. Los actores eran Mar Ulldemolins y Bruno Oro. El director, Ramon Simó y la obra *Arcadia* de Tom Stoppard.

Algunos ensayos empiezan con ejercicios de calentamiento, corporales o vocales, y con técnicas diversas de concentración. Como en cualquier

dinámica de grupo, marca la pauta quien ocupa la máxima posición jerárquica, es decir, la dirección. El poder, en las artes escénicas, recae en la dirección, aunque no de manera absoluta. Las figuras de productores, empresarios o dramaturgos también forman parte del organigrama, pero las decisiones artísticas son del director, a menudo influido (y apuntalado) por quien ocupa la ayudantía de dirección, una figura capital para registrar las decisiones que se toman durante los ensayos, recordarlas y aplicarlas. También para mantenerlas en el tiempo, cuando las funciones se prolongan o van de gira. Los espectáculos que contienen otros lenguajes artísticos, como música o danza, pueden requerir direcciones delegadas y se ensayan por separado. Si alguna escena requiere habilidades especiales, como esgrima, se trabaja por su lado. También la presencia de elementos audiovisuales puede requerir ensayos específicos, y aunque no haya nada especial siempre debe hacerse el llamado ensayo técnico, que comprende las pruebas de sonido, luz y elementos de la tramoya. En algunos casos, se adjetivan los ensayos con gentilicios. No me sorprendió leer que un ensayo a la alemana consistiera en reproducir todos los desplazamientos de los intérpretes por escena ni tampoco que a la italiana fuera reproducir el texto de memoria sin entonación, recitándolo lo más rápido posible.

En general, un ensayo siempre es parcial, en el sentido que la obra se fragmenta por bloques que se preparan individualmente, pero también puede haber trabajo específico para una parte del elenco y escenas de alta complejidad, por decirlo en terminología pedagógica. En todo caso, cada montaje es un mundo y su demiurgo adopta una manera de dirigirlo como quien monta las piezas de un rompecabezas. Todas han de encajar en uno de los momentos más críticos de cualquier espectáculo, el temible ensayo general. Aquí confluyen las aguas de lo que llovió durante las largas semanas de ensayos. La tripulación al completo del barco compartido es llamada a zafarrancho de combate. Se ensaya con todos los detalles, vestuario, peluquería y maquillaje, en el escenario real de la representación, entre los elementos escenográficos y de atrezzo (un italianismo por *utilería*, que viene de *attrezzare*, equipar). El ensayo general ya tiene público, aunque sólo sean los miembros del equipo, familia y amigos, tal vez algún conocido y saludado, pero es un ensayo, aunque últimamente se hayan inventado lo de los ensayos abiertos que cada vez se parecen más a un preestreno. En principio, aquí si vemos que el director interrumpe alguna escena a gritos no tenemos que creer que forma parte del espectáculo, como en tantas comedias que han transformado el ensayo general en un género dramático.

Un axioma indiscutible del mundo escénico es que cuando el ensayo general es un desastre el estreno va de maravilla. Por tanto, desconfíen siempre de un ensayo general que sale redondo.

# 10 E

## streno

Las noches de estreno el sistema que domina el mundo del espectáculo es el sistema nervioso. Confluyen en ellas luces y sombras, ilusiones que iluminan las vidas de los faranduleros y miedos que las oscurecen. En latín los estrenos eran presagios, regales festivos de buen augurio que proyectaban el deseo de un buen futuro. De ahí procede la arcaica costumbre de *dar estrenas*, es decir, gratificar algún servicio con ropa o complementos de regalo que se pueden llevar por primera vez. «En Domingo de Ramos, el que no estrena no tiene manos» dice un refrán, en lo que también podría leerse como una aportación del refranero al marketing cultural, si no fuera que afortunadamente todos los días del año sirven para estrenar cualquier espectáculo. Pero, por más que la fecha del estreno pase a la historia como la primera representación de una obra, eso no es del todo cierto. Más allá del período de trabajo interno que se desarrolla en las salas de ensayo, cada vez es más frecuente que los espectáculos pasen por un estado larvario que evoluciona del pase de trabajo al ensayo abierto y de ahí a una gama variable de representaciones reunidas bajo el paraguas de los preestrenos. La mayoría de preestrenos son funciones completas, con público de proximidad o miembros de clubes culturales que viven como un privilegio el hecho de ver los espectáculos cuando aún no se han estrenado oficialmente. En ocasiones las circunstancias de los locales no permiten estrenar en la fecha prevista y el período de preestrenos se alarga un poco, de modo que la compañía puede rodar más la obra.

Sea como sea, cuando llega la fecha del estreno oficial, los nervios salen de la fase larvaria y despliegan sus alas de mariposa multicolor por toda la sala. Los invitados se emperifollan, expectantes, y alguna autoridad tardona obliga a los responsables de la sala a atrasar la hora de inicio del estreno. Hace veinte años, el entonces conseller de Cultura de la Generalitat Jordi Vilajoana agitó el mundo de la farándula al criticar la falta de glamur porque, a diferencia de Madrid, en la ciudad de Barcelona los miembros del gremio iban a los estrenos con camiseta y tejanos en vez de acicalarse. El debate del glamur quedó atrás, pero la dialéctica entre ver y ser visto se mantiene. Todos los espectáculos quieren congregarse público, de modo que inevitablemente suscitan encuentros sociales, en ocasiones de unos rasgos muy marcados. El mundo del cine ha exportado a otros ámbitos sus alfombras rojas y photocalls, pero algunos sectores de las artes escénicas se resisten a ello. Tal vez consideran que según qué espectáculos de vestíbulo podrían robar protagonismo a lo que se produce encima del escenario.

Lo importante siempre es lo que sucede en escena, pero uno de los hechos diferenciales de las noches de estreno es que sucede algo

diferente. Este momento singular se da tras haber pasado por el trance del estreno, cuando las mariposas multicolores de los nervios han levantado el vuelo y sólo quedan los rostros de los intérpretes perlados por el sudor e iluminados por las sonrisas. Es el momento mágico del saludo, cuando las ovaciones más o menos atronadoras regalan las orejas de los intérpretes, abrazados. Tras las reverencias acompasadas de rigor y los gestos de complicidad con el público o con los técnicos que siempre están en el extremo opuesto de la sala, viene el momento de hacer mutis el tiempo justo para que se mantengan los aplausos y volver a salir a escena. Esta vez, acompañados por un montón de individuos vestidos con más o menos glamur pero de modo tal que no hace conjunto con los intérpretes. En ocasiones el equipo lo forman pocas personas, pero hay montajes que congregan una muchedumbre encima del escenario, entre dramaturgia, dirección, iluminación, escenografía, traducción, vestuario, coreografía, música, ayudantías diversas, regidores...

Un montón de seres ajenos a la escena, que pisan el recinto sagrado de la ficción dramática vestidos de calle, con pasos inseguros, como si fueran miembros del público llamados a escena por un mago socarrón, que intentan acompasar los movimientos para hacer un saludo coordinado, con resultados indescritibles. Todo este gentío que invade la escena son los artífices colectivos de la función que acaban de estrenar los actores, pero sólo pisarán el escenario ese día. El día del estreno. Saludarán a toda prisa y volverán a esconderse porque los actores, que son siempre los verdaderos protagonistas de cualquier ficción, vuelvan solos a saludar por tercera vez, y tantas veces como haga falta, porque las ovaciones detienen el tiempo y la vida era eso. Cuando se apaguen los aplausos del público de estreno, que nunca es el mejor por más claqué que inviten, empezará la fiesta al otro lado del telón. He vivido pocos estrenos desde dentro, uno de ellos tan accidentado que la función se llegó a interrumpir, pero la intensidad de la posfunción siempre es prodigiosa.

Después de un estreno, en la zona de camerinos hay bullicio, comida y bebida, regalos cruzados (como si se dieran estrenas) y la sensación de rito de iniciación superado. Siempre que hacemos algo por primera vez perdemos un puñado de inocencia. Una de las gracias del teatro es que la iniciación es perpetua, cada función es un reestreno y las ganas de perder la inocencia son inagotables.

# 11 F alset

La capital del Priorat se ha ganado un lugar en este catálogo verbal por una comedia que generó una frase hecha que, en catalán, asocia un mal presagio a algo que acabará como la comedia de Falset. Acabar así equivale a acabar fatal o, como mínimo, eso es lo que opina quien emita la sentencia. Existe una variante larga de la frase hecha que añade una información sorprendente sobre la citada comedia, afirmando que empezó a las ocho y acabó a las siete. Podría ser una alusión sabihonda a la teoría de la relatividad, pero me temo que es un simple pareado que nace de la combinación de la rima aritmética inevitable que suscita Falset con el número siete en catalán (set) y la idea de expresar numéricamente el concepto de imposibilidad. Para acabar bien no es imprescindible empezar bien, pero acabar antes de empezar no funciona ni con pintura. La comedia en cuestión existe desde hace más de ciento cincuenta años y lleva por título *La comèdia de Falset (comèdia bilingüe en un acte i en vers)*.

La firma Pau Bunyegas, pseudónimo del señor Conrad Roure, y se estrenó en el teatro Romea de Barcelona en 1869. Como suele suceder en estos casos, existen diversas especulaciones sobre el motivo que generó la frase hecha. Unos aseguran que acabó a palos y otros optan por las pedradas, dos posibilidades violentas tan poco elaboradas como plausibles para describir una pelea colectiva de baja intensidad. Joan Amades, que si en vez de folklorista hubiese sido inversor se hubiera dedicado a la economía especulativa, aventura dos causas más concretas que justificarían el nacimiento del dicho: «una, que se hizo pagar un precio excesivo en relación a la importancia de la comedia; y la otra, que uno de los comediantes insultó a un espectador en plena actuación». Como no revela la fuente ni hace constar en acta la naturaleza del insulto, el grado de credibilidad de estas dos hipótesis es más bien bajo.

Otros comentaristas se tomaron la molestia de localizar las 32 páginas de texto de la comedia, algo que yo no he conseguido a pesar de diversos intentos, y han tenido a bien compartir su réplica final, de la que no resulta aventurado extraer alguna conclusión razonable. Porque las últimas palabras del texto de *La comèdia de Falset* son estas: «Ara perquè acabe bé, fassen vostès lo final» (Ahora para que acabe bien, hagan ustedes el final). Es decir, que el drama desemboca en una *opera aperta* de manual con pedrada (o bastonazo) final a la cuarta pared en forma de interpelación al público. Un recurso ciertamente rompedor que tal vez rompió la confianza de los espectadores de la época. Eso de «fassen vostès lo final» viene a ser un gran «ya-se-

apañarán», un corte de mangas, y no es difícil imaginar que provocase reacciones adversas. Es decir, que la cosa debió acabar mal.

Sebastià Farnés y otros paremiólogos que recogen el dicho relacionan eso de acabar como la comedia de Falset con otras variantes de final desastroso también relacionadas con topónimos como Torrent («acabar com el ball de Torrent, a garrotades») o Flix («acabar com la fira de Flix: dues caixes i un canyís»), pero su equivalente más conocido sería «acabar como el rosario de la aurora», un modo muy popular de invocar al mal tiempo. En este caso, el rosario de la aurora era una procesión religiosa que se celebraba a primera hora de la mañana en fechas señaladas como el 7 de octubre, por la virgen dle Rosario, en conmemoración de la victoria cristiana de Lepanto en 1571. Las campanas llamaban a rosario a las tres de la madrugada y los cofrades sacaban el tabernáculo y cantaban el rosario por las calles. Eso sucedía durante la revolución liberal que se dio en el sexenio que separa 1868 de 1874. En este breve período de libertades democráticas los anticlericales pusieron el *focus*<sup>TM</sup> sobre esta procesión al alba y empezaron a provocar disturbios que a menudo degeneraban en batallas campales contra los devotes. Es decir, acababan como el rosario de la aurora.

La coincidencia temporal permite añadir una especulación final digna de Joan Amades. Si tenemos en cuenta que *La comèdia de Falset* de Pau Bunyegas se estrenó en 1869 y los disturbios entre clericales y anticlericales se produjeron entre 1868 y 1874, tampoco resulta tan descabellado imaginar que alguna procesión acabase como la comedia de Falset y alguna representación de la comedia como el rosario de la aurora.

# 12 F arándula

No hace falta ser de Sabadell para asociar la Farándula al teatro. Si cito la ciudad natal del poeta y dramaturgo Pere Quart (1899-1986) es porque allí hace setenta años se inauguró el Teatre La Faràndula, creado por subscripción popular de acciones en la década de los años cincuenta por el grupo de teatro Joventut de la Faràndula y mantenido por el ayuntamiento sabadellense desde 1972. Farándula es un nombre muy popular para referirse a la gente de teatro. El DRAE le adjudica cuatro acepciones, todas ellas relacionadas directamente con el mundo del espectáculo, aunque la que alude a su origen etimológico es ya la cuarta y está redactada en pasado: «Compañía ambulante de teatro que, por lo general, interpretaba comedias».

El hombre de teatro Agustín de Rojas Villandrando (1572-1618) dejó escrita una crónica autobiográfica llena de aventuras rocambolescas. Lleva por título *El viaje entretenido* (1603) y en él describe los ocho tipos diferentes de compañías de teatro ambulante de la época. Una de ellas, la farándula. Rojas las enumera y luego las describe en boca de un tal Solano: «Habéis de saber que hay bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía». Describe su composición, el tipo de obras que suelen representar, los días que permanecen en los pueblos y añade amenidades diversas. Del *bululú* dice que es «un representante solo, que camina a pie y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa: que junte al barbero y sacristán y se la dirá porque le den alguna cosa para pasar adelante». Luego sigue describiendo las otras modalidades. Del *ñaque* señala que son dos individuos que «hacen un entremés, algún poco de un auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino». Las explicaciones de Rojas son muy detalladas y entretenidas, como reza el título.

Los otros tipos de *troupes* descritas son más numerosas. De la *gangarilla* dice: «es compañía más gruesa; ya van aquí tres o cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura» e incluso detalla los honorarios: «cobran a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina y todo género de zarandaja (que se echa en una talega); éstos comen asado, duermen en el suelo, beben su trago de vino, caminan a menudo, representan en cualquier cortijo y traen siempre los brazos cruzados». El *cambaleo* «es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; éstos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses». La *garnacha*: «son cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda», los de la *bojiganga* van «dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros» y su repertorio es

de «seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas, una con hato de la comedia y otra de las mujeres».

El grupo más numeroso es el que responde al nombre de compañía, que aún hoy es la denominación más usada para hablar de grupos teatrales. Rojas da cifras que sugieren pensar en superproducciones, porque los de una compañía «traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta. Unos piden mulas, otros coches, otros literas, otros palafrenes, y ningunos hay que se contenten con carros, porque dicen que tienen malos estómagos».

En lo que respecta a la farándula asegura que es la antesala de la compañía, es decir: «víspera de compañía; traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato; caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a doscientos ducados, viven contentos (digo los que no son enamorados). Traen unos plumas en los sombreros, otros veletas en los cascos, y otros en los pies, el mesón de Cristo con todos. Hay Laumedones de "ojos, decídselo vos", que se enamoran por debajo de las faldas de los sombreros, haciendo señas con las manos y visajes con los rostros, torciéndose los mostachos, dando la mano en el aprieto, la capa en el camino, el regalo en el pueblo, y sin hablar palabra en todo el año».

Los diccionarios coetáneos al libro de Agustín de Rojas tendían a considerar que la palabra *farándula* (y *farandulero*) provenía de *fari*. Francisco Rosal, en su diccionario de 1611 dice que guarda relación con el hablar y añade «parece lo mismo que habladores y que con dichos y chistes ganan de comer». También estaba la tesis germánica, que la derivaba de *fahrende* (gente nómada). Joan Coromines discrepa de ello. Considera que deriva del occitano *farandoulo*, que es el nombre de una danza rítmica ejecutada por un grupo numeroso de personas que serpentean cogidos de las manos o bailan en círculo. En catalán se le llama *farandola*, aunque ya no se baila más que en Provenza. Parece que el origen de *farandolar* (bailar esta danza) podría ser una alteración de *brandolar* (balancearse) con influjo de *flandrinar* (holgazanear), por el francés *flandrin* (de Flandes y alargado). ¡A saber dónde nos llevará este deambular del vocablo! En ocasiones los polvorientos caminos del lenguaje parecen inescrutables. En cambio, resulta científicamente demostrable que todo cuerpo sumergido en un ambiente de farándula experimenta una sensación de euforia vertical y hacia arriba igual al peso del aburrimiento desalojado. Este es el principio del espíritu farandulero de Arquímedes.

# 13 FOCUS™

El DRAE recoge ocho acepciones de la palabra *foco*, derivada del vocablo latín que designaba hogar y hoguera: *focus*™. Tres de ellas se asocian, con matices diversos, a los dispositivos que emiten haces de rayos como los que iluminan los escenarios, pero también hay usos más específicos, como la sexta acepción, referida a la terminología lingüística: «Segmento sintáctico del enunciado al que se otorga mayor relieve informativo». Mi acepción favorita es la segunda, en la que luce en todo su esplendor el lenguaje figurado: «Lugar real o imaginario en que está como reconcentrado algo con toda su fuerza y eficacia, y desde el cual se propaga o ejerce influencia». Una definición que también serviría para el teatro. Como quiera que en catalán un *foco* es un *focus*™ mucha gente cree, equivocadamente, que los focos eléctricos originaron el nombre de la empresa homónima de producción y exhibición de espectáculos escénicos que cumple treinta y cinco años, pero en realidad Focus™ se llama así en alusión al nombre del hogar y de la hoguera en latín. Foco no designó luz alguna ni en catalán ni en castellano hasta que la ciencia lo rescató como cultismo, ya en pleno siglo XIX. En mayor o menor medida, todas las acepciones de foco comparten la idea de concentración visual, de interés, que también tiene una luz que enfoca un punto determinado. Puede haber motivos opuestos para proyectar luz sobre la oscuridad. Los cañones de luz que concentran la atención sobre una estrella rutilante y la persiguen en su deambular por un escenario a oscuras pueden recordar las luces de vigilancia que barren los espacios oscuros en los alrededores de una prisión. En un caso, los *focus*™ intentan impedir que nada distraiga la atención del espectador mientras que en el otro tratan de impedir que ningún presidiario se evada. La iluminación general de un espectáculo va más allá. Es la llave para entrar en la ficción.

Una llave de paso que nos lleva al verbo *iluminar*, siempre un paso más allá que *alumbrar*. No basta con dar luz a un espacio escénico. Iluminarlo significa añadirle significado, ilustrarlo, a la manera de los manuscritos medievales iluminados con letras capitulares decoradas. La iluminación escénica altera nuestra percepción del espacio, los volúmenes, las formas y las texturas que conforman el recinto sagrado de la ficción. Un área a oscuras es plana por definición. La luz sirve para crear profundidad. Cuando es frontal todo lo allana, como si un huracán empujase a los actores hacia el fondo, pero cuando llega desde otros ángulos aparecen las sombras y se forman los espacios. Los iluminadores son arquitectos del efímero que pueden crear y borrar volúmenes en un instante. La dirección de la luz, lateral o cenital, forma contraluces que modelan el espacio en burbujas que se hinchan y se deshinchán con el clic de un interruptor.

Antes de la llegada de la electricidad, la mayoría de espectáculos se celebraban al aire libre, aprovechando la luz del día. Cuando en el siglo XVIII se empieza a hacer teatro en lugares cerrados, bajo techo, la iluminación artificial no distingue el espacio escénico del patio de butacas, como tampoco la luz natural alumbraba de un modo distinto las gradas de los anfiteatros o los escenarios. Las antorchas y las lumbreras arden en el interior de los teatros para que el público pueda ver a los actores, pero a su vez los actores ven al público. Las funciones ya se pueden celebrar de noche, pero las velas y los candiles se limitan a dar un alumbrado general homogéneo. En ocasiones, el escenario está marcado por unas luces especiales, las míticas *candilejas*, pero como no se pueden ni encender ni apagar durante la función, se limitan a ejercer de baliza.

También al aire libre, en algunas representaciones nocturnas las antorchas reforzaban la luz cuando se programaban veladas en noches de luna llena. Recuerdo muy bien cuando el amigo Desideri Díez, profesor de secundaria y todo un personaje, ejercía de guía en el parque del Laberinto de mi querido barrio barcelonés de Horta. Cuando llegábamos a la amplísima terraza desde la que se domina el laberinto vegetal, siempre contaba que en aquel espacio se había representado teatro a finales del siglo XIX. Allí se estrenó la tragedia *Ifigènia a Tàuride* de Goethe, traducida al catalán por Joan Maragall y dirigida por Adrià Gual. Una década más tarde, durante una visita de Alfonso XIII, también se representó de noche *El somni d'una nit d'estiu*, de William Shakespeare, traducida por Josep Carner y también dirigida por Adrià Gual. En aquel punto de la visita, alguien preguntaba cómo se lo hacían para iluminar el espacio de noche, y Desi hablaba de la luz de la luna combinada con un montón de teas de un modo que siempre me recordaba las calderas infernales.

Dentro de las salas, el uso de la luz de gas abrió la posibilidad de crear efectos lumínicos para marcar momentos de la función y, poco a poco, se empezó a oscurecer el patio de butacas para concentrar la luz en el escenario. No fue hasta los felices años veinte del siglo XX que la luz eléctrica se generalizó en los teatros y nació la figura artística del iluminador. Antes del *blackout*, un recuerdo para una comedia de Peter Shaffer que invierte luz y oscuridad, estrenada en 1965 en Chichester bajo la dirección de John Dexter y un elenco de ocho actores entre los que destacaba Derek Jacobi: *Black Comedy* (aquí, *El apagón*). La comedia empieza a oscuras. Sólo escuchamos las voces de los personajes que interactúan tranquilamente hasta que, de repente, se encienden las luces y vemos a ocho personajes que se comportan como si estuvieran a oscuras y nadie pudiese ver qué hacen. El público entendi rápidamente el juego de inversión y se dispone a presenciar bajo la luz de los *focus*<sup>TM</sup> lo que sucederá a oscuras.

# 14 Guiñol

El 5 de setiembre de 1995 un muñeco con cara de Hilario Pino, a la sazón presentador de los informativos de Canal+, popularizó un saludo redundante desde una innovadora sección en el programa televisivo *Lo + plus*. El guiñol de Pino jugaba con el eco repitiendo algunas palabras y saludaba con un «muy buenas noches noches a todos todos» que hizo fortuna. Acababa de nacer *Las noticias del Guiñol*, un informativo de sátira política protagonizado por títeres que pronto se independizaría y poco después pasaría de programa semanal a diario. Los guiñoles se emitieron desde 1995 hasta 2008 por Canal+ y los tres últimos años también por Cuatro. Más de tres mil ediciones de sátira política protagonizada por títeres que caricaturizaban a los mandamases del momento. El nombre les venía del modelo francés en el que se había inspirado Canal+. Desde 1988 los franceses se burlaban de sus dirigentes por pantalla en el programa *Les Guignols de l'Info*, aunque los inventores del formato fueron los británicos, con el irreverente programa *Spitting Image* (imágenes que escupen, hoy tal vez diríamos que muerden) emitido por la televisión privada británica ITV entre 1984 y 1996. La primera ministra Margaret Thatcher, el presidente norteamericano Ronald Reagan y la familia real británica protagonizaban los sketch más populares.

No es extraño que los franceses les llamaran guiñoles, porque este nombre tan cercano al guiño que designa el teatro de polichinelas proviene de un personaje homónimo del teatro de títeres de guante, nacido en Lyon en 1808. El personaje Guignol fue una creación de Laurent Mourguet (1769-1844), un obrero de la seda que había perdido su empleo de tejedor y se dedicaba a ir de pueblo en pueblo ofreciendo sus servicios de arrancamuelas. Para atraer a la clientela contaba historias con unos títeres de cachiporra (el nombre popular español de los títeres de guante) que él mismo había elaborado. Uno de los protagonistas se llamaba Guignol, probable derivado de *guigner* (mirar de reajo) porque siempre miraba de reajo a diestro y siniestro, vestía como los obreros que debían acudir a verle, era muy listo y compartía escenas con Gnafron, un zapatero mordaz que bebía como un cosaco y comentaba la actualidad con lengua viperina. No sorprende que se hiciera popular. En la entrada correspondiente de la *Encyclopèdia de les Arts Escèniques* Jordi Jané explica la posterior extensión del espectáculo de *guignol* más allá de las fronteras francesas y considera que «El carácter satírico de este espectáculo provocó que el nombre *Guignol* se use como cabecera de publicaciones humorísticas y denomine un género televisivo caracterizado por el tratamiento sarcástico de la actualidad social y política».

También documenta la introducción del vocablo a España, al determinar que en 1916 el escritor José Francés ya escribe en la revista *Nuevo Mundo* sobre una función «de guignol» en el Parque del Retiro madrileño. El guñol, en castellano, será sinónimo de títere de guante, conviviendo con la denominación tradicional «títeres de cachiporra». Aún hoy los titiriteros son un gremio sospechoso al que el poder mira siempre con recelo, igual que sucede con caricaturistas, humoristas y raperos. La tradición satírica es muy vigorosa, pero no es la única. El humor blanco también tiene un papel importante. Una década antes que los titiriteros televisivos británicos empezasen a meter el dedo en el ojo de los poderosos con sus *Spitting Image*, en Estados Unidos el titiritero Jim Henson ya había popularizado *The Muppet Show*, que llenó media década de los setenta con un show televisivo más próximo a los espectáculos de variedades, vodevil y music hall. El mismo Henson había empezado a finales de los sesenta con una serie de televisión educativa destinada a los más pequeños que aún hoy es recordada: *Sesame Street* (*Barrio Sésamo*).

Hay títeres de muchos tipos. Las marionetas (del nombre francés Marion) se accionan mediante hilos. El guñol es el teatro de polichinelas, una cabeza y dos brazos pegados a un vestido dentro del que el titiritero mete la mano para darle vida, como si fuera un guante. La sonoridad del nombre no engaña. Puchinela o polichinela procede del italiano *pulcinelle*, plural de *pulcinella*. De hecho, Pulcinella es una máscara de la Commedia dell'Arte napolitana que data del siglo XVI, aunque hasta el XVIII no adoptó su aspecto moderno. Como suele suceder, hay más de una teoría sobre la etimología del nombre. Unos aseguran que su creador, Silvio Fiorillo, se inspiró en un campesino llamado Puccio d'Aniello porque encarnaba el arquetipo de napolitano. En napolitano aún se denominan Puriciniella. Otros atribuyen el origen a un diminutivo feminizado de *pollo-pulcino* (pollo), un animal que no se reproduce, y lo relacionan con el hermafroditismo del personaje. Finalmente, una tercera hipótesis lo deriva de la alteración de un apellido con dos variantes muy comunes en la Campania: Pulcinello o Polsinelli. Eso lo reforzaría como reflejo del carácter dual de la cultura popular napolitana, entre pagana y cristiana. El polichinela sería hombre y mujer, tonto y listo, urbano y rural, diabólico y santo, prudente e insensato. En la entrada 33 (Vedetismo) se reproduce la letra de un famoso cuplé titulado *El polichinela* que cantaba Sara Montiel en el año de la catapún.

Sea como sea, el guñol es una metáfora muy directa para contar los hilos ocultos del poder que mueven el mundo. Tal vez por eso las definiciones de polichinela, títere o marioneta siempre tiene un sentido figurado que designa a una persona fácil de manejar.

# 15 Macbeth

Decir Macbeth en un teatro inglés es como ponerse a gritar la palabra *champán* ante el ayuntamiento de Sant Sadurní d'Anoia, patria del cava. O peor, porque en el segundo caso sólo te arriesgas a recibir la queja formal del Consejo Regulador del Cava, mientras que si un actor inglés pronuncia el nombre de una de las obras más trágicas del Bardo, sus compañeros de reparto le pueden saltar al cuello y la cosa puede acabar fatal. Es un nombre maldito porque se considera que trae mal fario y por eso si hay que hablar de ello dentro de un teatro se usa el circunloquio «the Scottish Play» (la obra escocesa). Las supersticiones son frecuentes en el mundo de la farándula —lean la entrada 35 (Xantofobia) si desean conocer más ejemplos—, pero esta es especialmente fastidiosa. De hecho, dentro del teatro los actores también evitan pronunciar fuera de contexto algunos fragmentos específicos de la obra, en particular las profecías y hechizos de las brujas.

La supersitción tiene su intrínquilis, porque no es lo mismo pronunciar el nombre de Macbeth en referencia al personaje que hacerlo hablando de la obra, que en realidad se titula *The tragedy of Macbeth*. Tampoco es indistinto decirlo en el interior o en el exterior de la sala. Tras la función, ya fuera de las instalaciones del teatro, no hay ningún problema para hablar abiertamente de la obra, sin palabras prohibidas, pero antes de la función, dentro del teatro, si algún actor pronuncia la palabra Macbeth para referirse a la obra comete un crimen de lesa teatralidad y deberá someterse a un ritual para superar la maldición. La naturaleza del ritual puede depender de muchas circunstancias. Un ejemplo sería que el transgresor saliera de la sala donde ha pronunciado el nombre prohibido, diese tres vueltas sobre sí mismo, escupiera, renegase y volviera a llamar a la puerta pidiendo permiso para entrar. Parece comedia, y seguramente lo es, pero así es como lo reproduce *The Dresser*, una obra de teatro de Ronald Harwood de 1980 que Peter Yates adaptó al cine en 1983, y que en castellano se tituló *La sombra del actor* en España y *El vestidor* en Hispanoamérica.

Nadie ha logrado documentar el origen de esta tradición, aunque el tono general de la tragedia, con el asesinato de Duncan, se presta a una cierta truculencia. Hoy en día, una comisión de analistas de contenidos audiovisuales la etiquetaría con palabras como «violencia explícita». No resulta extraño, pues, que los inevitables guionistas de

leyendas quisieran relacionar la superstición con una posible muerte en escena durante el montaje original, que hubiera afectado al actor (masculino) que interpretaba a la malvada inductora Lady Macbeth, por lo que el mismo Shakespeare hubiera tenido que sustituirlo. Naturalmente, no se conoce prueba empírica alguna que pueda apoyar esta hipótesis. Sea como sea, entre los actores que admitieron haber sido damnificados por la superstición de «la obra escocesa» se cuentan figuras tan conocidas como Laurence Olivier o Charlton Heston.

Más allá de la superstición, los científicos también fueron a parar a Macbeth para describir un curioso fenómeno que recuerda a Poncio Pilatos. En 2006 la revista *Science* publicó las conclusiones de un estudio que relacionaba la limpieza física con la moral y bautizó como efecto Macbeth la necesidad imperiosa de lavarse las manos tras cometer algún hecho moralmente reprochable. Se hicieron una serie de experimentos con dos grupos de estudiantes de la Universidad Northwestern, en Illinois. En una de las pruebas, los del primer grupo tenían que recordar alguna acción poco ética que hubieran hecho en el pasado: un hurto, un engaño, una infidelidad... Por contra, los otros tenían que recordar alguna acción ejemplar, como devolver algún objeto perdido que fuera valioso. Luego, les dieron a elegir entre un lápiz o una toallita húmeda. La mayoría de los del primer grupo eligieron la toallita. Chen-Bo Zhong, investigador de la Universidad de Toronto y coautor del estudio sobre el efecto Macbeth declaró: «Hace tanto tiempo que se da por hecha la asociación entre la pureza moral y la física que lo sorprendente es que nadie no lo haya probado empíricamente».

La superstición shakespeariana de los actores ingleses me recordó una época ya lejana. Cuando nuestra hija tenía tres o cuatro años descubrió, nunca supimos a través de quién, las delicias gastronómicas de los McDonalds. Concretamente, un menú infantil denominado Happy Meal que premiaba los productos típicos de la hamburguesería del payaso con los muñequitos de moda del momento. Aquel descubrimiento amenazaba con distorsionar nuestros hábitos alimentarios, que pasaban por otros derroteros. Cada vez que, estando fuera de casa, llegaba la hora de comer y nos oía hablar de lugares donde hacerlo, pedía por un McDonalds. Eran momentos delicados. Siempre había alguna hamburguesería cercana. Sabíamos que cualquier resbalón nos llevaba a la comida rápida por la vía ídem, de modo que ideamos una estrategia verbal para que no nos entendiera cuando queríamos esquivarlo. En vez de hablar de McDonalds empezamos a llamarle el Escocés. La estrategia eufemística funcionó, nuestro paladar no se resintió y nuestra hija ahora es una gourmet. No sé si esta confesión puede ser tildada de efecto Macbeth, pero reconozco que nunca me arrepentí de haber practicado una variante de la superstición «the Scottish Play» que podríamos llamar «the Scottish Snack».

# 16 Malapropismos

«Errar es humano», reza la expresión. Como todos nos equivocamos, una de las estrategias infalibles de los dramaturgos para captar la benevolencia del público es introducir algún personaje que cometa errores hilarantes. Cuando son confusiones verbales, hablamos de malapropismos. El vocable ya tiene pedigrí, porque nació con Mrs Malaprop, un personaje más que bicentenario. Su padre fue el dramaturgo británico Richard Brinsley Sheridan, que en 1774 incluyó en la obra *The Rivals* una señora que cometía muchos lapsus verbales. Decir que hablaba un idioma *oráculo* en vez de *vernáculo* o *epitafios* en vez de *epítetos*. A menudo la diferencia es mínima y el efecto cómico se consigue por acumulación, como en aquellas faltas que los árbitros de fútbol acaban sancionando por reiteradas. Un ejemplo sería «Come girls, this gentleman will exhort us!» en vez de «escort us» (vamos, señoritas, que este caballero nos exhortará, en vez de acompañará). En toda la obra la locuaz Mrs Malaprop nunca acaba de encontrar la palabra apropiada y la bola crece. Malaprop tampoco es un apellido inocente. Sheridan lo deriva de la locución adverbial francesa *mal à propos* (fuera de lugar, impropriamente). El *Oxford English Dictionary* registra la primera aparición de *malaprop* en el sentido de un lapsus lingüístico el año 1814 en un texto de Lord Byron.

Muy pronto en inglés *malapropism* pasó a designar el uso incorrecto de una palabra, y el vocablo ha sido adoptado por muchos idiomas, porque lapsus así surgen en el interior de cualquier lengua por colisión entre los registros culto y popular. Muchos personajes de ficción han sido dotados de un idiolecto sembrado de lapsus para singularizarlos de un modo inolvidable. A don Quijote no le importa que su escudero Sancho use palabras cultas, pero exige que las diga bien («no es relucida, sino reducida»). Se nota que Cervantes se lo pasa muy bien con estos juegos de palabras inconscientes porque también construye personajes que podrían ser primos de Mrs Malaprop, como Monipodio, en *Rinconete y Cortadillo*, capaz de decir *naufragio* cuando en realidad se refiere a un *sufragio*. Los ejemplos son innumerables y van de la narrativa al teatro, pasando por el cine, el cómic las series y todo tipo de formatos. Uno de los grandes campeones de los malapropismos es Cattarella, el hilarante ayudante del comisario Montalbano, a quien Andrea Camilleri dota de una facilidad para el lapsus que le hace inconfundible, por ejemplo cuando insiste a su jefe que alguien quiere verle «personalmente en persona».

En 1968 el sociolingüista valenciano Lluís Vicent Aracil publicó un extenso prólogo a los sainetes *Les xiques de l'entresuelo* y *Tres forasters de Madrid* del autor de teatro valenciano Eduard Escalante

(1834-95). Entre muchas otras consideraciones de tipo sociolingüístico, Aracil estudia el fenómeno del malapropismo en algunos de los personajes de estos sainetes, afirma la necesidad de introducir el vocablo y lo ilustra con ejemplos, en el complejo marco verbal del multilingüismo macarrónico que caracteriza el teatro de Escalante. Traduzco al castellano la definición de Aracil: «uso risible e impropio de una palabra, por confusión con otra de fonética similar». También afirma que surgen malapropismos en el interior de cualquier lengua, por contacto entre los registros culto y popular. Los ejemplos que da son de ámbito general: confundir la *gimnasia* con la *magnesia*, lo *erótico* con lo *neurótico* o la *mejilla* con la *vejiga*. La actitud lingüística de los autores de sainetes como Escalante comporta que los malapropismos, finos o groseros, estén a la orden del día.

En 1999 Pau Riba publicó *Al·lolàlia* (Proa), un volumen de textos juguetones llenos de malapropismos. De hecho, el título es el nombre de una disfunción mental, una afasia leve que provoca la confusión de unas palabras por otras, como si un albañil te pide durante la comida que le pases la cal, queriendo decir la sal, o un médico declara que cada mañana se levanta justo antes de que suene el timbre del termómetro, en vez del despertador. Los personajes públicos son muy celebrados cuando se confunden haciéndose un lío. En casos de reincidencia llegan a conseguir que sus malapropismos tengan una DO reconocida. El reverendo William Archibald Spooner (1844-1930), deán en Oxford, nos ha legado los llamados spoonerismos y el político Joan Pich i Pon (1878-1937), alcalde de Barcelona, hizo célebres las piquiponadas. Joan Clos lo intentó con denuedo hace pocos años pero sus malapropismos nunca llegaron a generar *closadas*.

A principios de los noventa entre en una sucursal bancaria y me froté los ojos por debajo de las gafas. En un mostrador vi un montón de folletos informativos junto a un letrado impreso que anunciaba la inquietante presencia de «Follets informatius». En catalán un *follet* es un duende y folletos se escribe con u: *fullets*. Me causó un efecto tan detonante como me lo hubiera causado un hipotético letrado en castellano que anunciara «Folletines informativos». Como al lado había un pequeño buzón de sugerencias, me apresuré a escribirle una nota al director de la oficina alabando que hubiera pensado en los más pequeños al contratar a duendes, y sugiriendo que en lo sucesivo se plantease la posibilidad de ampliar la plantilla con hadas, ninfas y pitufos. Firmé la nota con mis datos y la introduje en el buzón. El atento servicio de relaciones públicas de la entidad en cuestión me llamó para disculparse y, de paso, tantear las ganas que tenía de difamarlos públicamente. Ninguna, como puede comprobarse.

# 17 M arxismo

Jamás viví ninguna traducción como una traición, sino como una gentileza. ¿Qué haríamos sin traductores? Yo no hubiera entendido muchas de las cosas más interesantes que he leído, visto y oído. Tal vez hablo siempre a favor de la traducción porque la ejerzo desde hace décadas, cada semana autotraduciéndome del catalán al castellano en prensa y a menudo traduciendo novelas del inglés al catalán. Nada en el traslado verbal me es ajeno. Sin embargo, cuando más consciente he sido de los peligros de una mala traducción es cuando he traducido teatro (Tom Stoppard, Steven Berkoff, Henry Miller) porque la palabra dicha no admite relectura y requiere un ritmo de inteligibilidad diferente. Una de las veces que he sido más consciente de jugármela fue a finales de los ochenta. Traduje unos guiones radiofónicos de los hermanos Marx que acababan de ser recuperados por azar del archivo de la Biblioteca del Congreso de Washington, donde hacía medio siglo que dormían el sueño de los justos porque en los años treinta la ley obligaba a depositar una copia de todos los guiones que se emitían por la radio. La serie de programas con dos de los hermanos Marx se titulaba *Flywheel, Shyster and Flywheel* y el editor catalán los bautizó como *Groucho i Chico, advocats*. Cada réplica era un juego de palabras. Un campo de minas para un traductor.

Veamos unos ejemplos. Groucho afirma «*I'd horse whip you if I had a horse!*» Es decir, que si tuviese un caballo, te azotaría. El juego se basa en el verbo inglés *horsewhip*, que significa azotar pero lleva un caballo (horse) incorporado. De ahí el gag del caballo. En un caso así, la traducción literal sería un fraude, de modo que conviene buscar una estrategia. En catalán opté por los alimentos porque diversos sinónimos de azotar permiten jugar con nombres de alimento: fujetejar (con fuet), atonyinar (con atún, que es tonyina), estomacar (tomate) o incluso estossinar (tocino). La solución que adopté fue: «*t'atonyinaria ben fort si tingués una tonyina a mà*». En castellano podría haber jugado con la proximidad de un sinónimo de azotar como sopapear o pegar un sopapo y un sapo: «te pegaría un sopapo si tuviera un sapo».

La idea siempre es reproducir el mecanismo para intentar provocar en el público el mismo efecto que provoca el texto original. En ocasiones, el traductor queda satisfecho, pero otras veces la cosa es más complicada. Es el caso de uno de los juegos de palabras más célebres de los Marx, que ya habían usado en una escena de la película *The Cocoanuts* (1929) y repiten en los guiones radiofónicos. Groucho acaba de invertir en una gran plantación y la visita con el puro humeante, seguido por Chico. Le oímos enumerar las obras que hará por aquí y por allá, hasta que señala a un riachuelo y asegura que allí habrá un

punte. Literalmente: «*Now, here is a little peninsula, and, eh, here is a viaduct leading over to the mainland*». Un viaducto. Y Chico, a su vera, replica: «*Why a duck?*» (¿Por qué un pato?). Y Groucho: «*I say that's a viaduct*». Y Chico: «*yes, but why a duck? Why a no chicken?*» La escena entra en un bucle eterno. La situación cómica crece de manera inversamente proporcional a tu esperanza de vida como traductor. ¿Cómo relacionar un viaducto con un pato? De hecho, comprobé que en las versiones dobladas que pasaban por TVE lo había dejado así: «*y aquí pondremos un viaducto./ Pero ¿por qué un pato?/ No, un viaducto./ Ya ¿pero por qué un pato? ¿Por qué no un pollo?*» Y la gente en el sofá no debía entender nada. Pensarían que el humor de los Marx era demasiado elevado para sus entendederas. Ante eso, un traductor tiene diversas alternativas. Descartada la del suicidio, está la traducción literal que pasa la pelota al público. ¡Ya te las apañarás! O bien ríes o piensas que es un teatro del absurdo muy absurdo. Yo opté por jugar con la homofonía entre «*amb pont i tot*» (con puente y todo) y «*amb poni tot*» (con poni todo). Soy consciente que nadie puede suplantar a Groucho Marx, pero como mínimo reproducía el vínculo animal. De *duck & viaduct* a *poni & pont*! En castellano una solución podría ser mantener el vínculo animal con ballena: «*y esta zona del puente va llena de plantas./ Pero ¿por qué ballena?/ Pues porque hay plantas./ Ya ¿pero por qué ballena? ¿Por qué no delfín?*»

En otro momento Groucho afirmaba ser el único de la familia que no distinguía una «*eight note from a bank note*». Una *eight note* es una octava y una *bank note* un billete. En catalán el doble sentido de *note* se perdía con el billete y opté por hacer un 2x1 que también funciona en castellano: «*yo era el único que no sabía distinguir una octava de una novena y ante un sol sostenido pedía una sombrilla*». Es decir, de un juego de palabras hice dos: entre la octava y la novena (una plegaria) y de propina el sol sostenido que podía ser la nota o el astro rey, y de ahí la sombrilla. ¿Significa esto traicionar el texto original? No, eso es traducirlo. En ocasiones para ser fiel es preciso no ser literal. Como cuando Groucho le dice a Chico que le espera una suite en el tercer piso del hotel, aludiendo al tipo de habitación. Chico bromea emocionado por si le espera una sueca (*swede*, homófono de suite) y responde que prefiere una polonesa en el sótano. El juego aquí es triple, porque Chico bromea con la sueca y la suite musical (no la habitación), y por eso la relaciona con una polonesa (otra forma musical). En la traducción me permití introducir la danza denominada polca. Todas las traducciones tienen que hacerse con respeto, pero no de respeto reverencial por la literalidad, sino de respeto por la verosimilitud y el efecto que provoca el texto. Y en traducciones para la escena, aún más.

# 18 **M**ucha mierda!

Este maloliente deseo es un claro indicador del grado de familiaridad con el mundo de la escena. Si a alguien le desean mucha mierda a la entrada del examen de conducir es que frecuenta círculos de la farándula. Otros gremios no gastan una relación tan sana con la porquería. Los inversores no tienen la costumbre de desear mucha mierda a sus nuevos socios en la sala de espera del notario justo antes de constituir una empresa. Tampoco los paracaidistas antes de saltar al vacío. En general, asociamos la materia fecal a circunstancias negativas y por eso esta expresión es una de las contribuciones más paradójicas de las artes escénicas al lenguaje común, una variante de la teoría de la compensación. Si le desean mucha mierda y habitualmente no trata con gente del mundo de la farándula, no hace falta que olisque con el ceño fruncido mientras se pregunta qué mierdas querrán. Le acaban de desear mucha suerte.

Nadie puede asegurar a ciencia cierta cuál es su origen ni mostrar ningún documento que lo acredite. La teoría más aceptada en el gremio teatral se remonta al siglo XVII, un siglo como cualquier otro para no tener que apelar al año de María Castaña. La idea más aceptada es que el público que se lo podía permitir iba al teatro en coche de caballos, de modo que los aledaños quedaban llenos de carruajes aparcados y, claro, mientras los pasajeros disfrutaban del espectáculo, jacas y pollinos soltaban los productos de sus digestiones. La relación es clara. Cuantas más heces se acumulaban alrededor de la sala, más éxito de público habría obtenido el espectáculo, y cuanto más público, más posibilidades que lanzasen monedas al escenario. De ahí surgiría esta pulsión coprófila que cualquier compañía teatral desea en su fuero interno. Mucha mierda.

Una ecuación con variables como teatro, siglo XVII y éxito de público fácilmente nos podría remitir a expresiones algebraicas que incluyeran a William Shakespeare al otro lado de la igualdad. La lástima es que en inglés la expresión equivalente no remite al digestólogo sino al traumatólogo, porque cuando alguien quiere desear suerte a un artista anglófono le suele decir «*break a leg*», es decir, así te partas una pierna, lo que comparte el tono irónico de nuestra «muchas mierdas» pero tiene orígenes diferentes. Orígenes, así en plural, porque, como en muchas otras expresiones populares, son diversas las teorías que explican de dónde procede este deseo tan contundente de la pata quebrada. De entrada, podríamos decir que responde a la creencia que desearle buena suerte a un intérprete traería mala suerte, de modo que lo mejor es desearle alguna desgracia para conseguir el efecto inverso.

Pero, ¿por qué una pierna? ¿Por qué no un pie, un codo o la cabeza directamente? Hay un montón de teorías que pretenden explicarlo. Veamos algunas. La primera estaría relacionada con el ritual del saludo. Todos hemos visto a actores tan motivados que, al salir a saludar, transforman la reverencia en un ejercicio de gimnasia sueca cercano al contorsionismo. El deseo de romperse la pierna sería una hipérbole aplicada a salir muchas veces a saludar, símbolo de éxito absoluto, y hacerlo con intensidad creciente hasta autolesionarse. Una segunda teoría sería una simple variante de esta, pero menos romántica: la motivación real de los ejercicios de riesgo que podrían provocar la rotura de la pierna sería recoger las muchas monedas que el público habría lanzado al escenario.

Una tercera teoría considera que la expresión sería un homenaje a la reputada actriz Sarah Bernhardt (1844-1923). Algunas circunstancias hacen que esta teoría parezca producto del humor negro, porque la Bernhardt se fracturó de niña la rodilla derecha y sufrió dolores en la pierna durante toda su carrera. En 1914 todo se complicó mientras interpretaba *Tosca*, la misma obra que Puccini adaptó a la ópera. En la última escena la heroína tiene que lanzarse por un barranco y Sarah, empujada por el entusiasmo dramático, se lastimó la misma pierna que ya le mortificaba de dolor. La lesión fue de tal calibre que en febrero de 1915 tuvieron que amputársela. Da la sensación que los aficionados a la etimología recreativa asociaron la frase a estas circunstancias, y no al revés, pero lo cierto es que la Bernhardt, a pesar de su cojera, ha pasado a la historia como una de las mejores actrices europeas.

La cuarta teoría es menos épica. En este caso, la rotura sería perimetral, concretamente de una línea denominada «*leg line*» que delimita, entre bambalinas, la zona visible por parte del público. Que un intérprete atravesara esta línea para aparecer ante la audiencia quería decir que salía a actuar a cambio de una retribución económica, de modo que desearle que alguien rompiera la «*leg line*» significaba desearle que tuviera trabajo remunerado. Una pirueta final podría transformar la frase de la pata quebrada en un doble préstamo. En alemán usan la politraumática «*Hals und Beinbruch*» (rómpete el cuello y la pierna). Significa lo mismo y, en teoría, es anterior a la inglesa, pero un giro final haría que este primer ejemplo fuera una simple imitación fonética de la bendición hebrea «*hatzlakha u-brakha*» (éxito y bendición). Hace un siglo, en el ambiente teatral de los Estados Unidos el alemán y el yiddish eran lenguas muy usadas.

En definitiva, que tras los inquietantes deseos de enviarnos al traumatólogo o al estercolero, los artistas esconden un corazón noble que les hace desear lo mejor en esta función compartida por todos los mortales. ¡Buena suerte, pártanse una pierna y mucha mierda!

# 19 Mutis

Esta colección de treinta y cinco focus™ que iluminan palabras juega en el título con dos frases hechas: hacer mutis y *mutatis mutandis*. La segunda es una locución latina de origen medieval que se usa cuando un texto anterior es válido y basta con cambiar detalles accesorios para adecuarlo a las circunstancias actuales. Literalmente, sería como decir «introduciendo los cambios necesarios». Cuando alguien, hablando de la tradición literaria o dramática, afirma que la condición humana ya ha sido descrita en su totalidad unas cuantas veces, nos viene a decir que todo está escrito y que, por tanto, todas las creaciones contemporáneas no hacen sino repetirlo, *mutatis mutandis*. Hacer mutis, en cambio, describe una de las acciones que el mundo de la escena ha legado a la vida social. En último término, su origen es latino, pero podría haber pasado a través del italiano. El acceso directo del latín sería por la vía del adjetivo *mutus* (mudo, callado), vocablo asociado a la raíz indoeuropea *mu-* que sería una reproducción onomatopéyica de un sonido que sale de unos labios cerrados. En cuanto a la vía italiana, sería a través del antiguo imperativo *mùtisi* (váyase), de *mutarsi* (moverse) relacionado con *mutare* (cambiar), que sería más bien una acotación escénica que, *mutatis mutandis*, también acaba implicando enmudecer. En boca del apuntador, *mùtisi* sería una orden taxativa de salir de escena para el autor que hace mutis. Esta segunda hipótesis es la más aceptada.

Una variante es la extensión de hacer mutis por el foro, que especifica la salida de escena. El foro, en un teatro, es el fondo del escenario, a las antípodas de la boca frontal, de modo que la expresión literalmente significa desplazarse al fondo de la escena, en el hinterland de la ficción que esté representándose. Cuando la Barcelona post-olímpica quiso revivir la adrenalínica sensación de ser el centro del mundo montó el llamado Fórum Universal de las Culturas 2004. No es este ni el lugar ni el momento para valorar a fondo aquella operación de marketing cultural, que acercó peligrosamente el nombre de la ciudad a un lacerante Farsalona, pero la herencia fue poco estimulante. Tras el debut de Barcelona 2004, que duró 141 días, a cada nueva convocatoria el evento se fue acortando y reduciendo expectativas, la segunda edición se celebró en Monterrey 2007, el tercer Fórum fue el de Valparaíso 2010, reducido de los 78 días previstos a sólo 45 por el terremoto que aquel año sacudió la tierra chilena. La cuarta edición del Fórum se celebró en Nápoles en 2013. En 2016 estaba prevista una quinta edición conjunta entre las ciudades de Quebec y Ammán, la capital jordana, pero seis años antes Quebec renunció a celebrarla. Hizo mutis por el Fórum Universal de las Culturas.

En el lenguaje ordinario, hacer mutis (por el foro) también se usa para indicar que alguien se retira discretamente, pero el mutis se asocia más al silencio impuesto. Mutis, para muchos hablantes, equivale a correr un tupido velo sobre algo incómodo, y curiosamente el velo más tupido es el telón que cierra cualquier representación. Otra derivada escénica del mutis nos podría transportar a los tiempos del cine mudo. Partiendo de las limitaciones tecnológicas de los primeros años, a finales del siglo XIX los hermanos Lumière y compañía empezaron a proyectar escenas filmadas con el entusiasmo de los pioneros. De aquel cine primitivo se pasó, en pocos años, a unas películas que mostraban peripecias diversas con un estilo narrativo que no podía contar con sonido sincronizado, de modo que los pocos diálogos que se insertaban sólo aparecían escritos, como en una viñeta de cómic. La gran época del denominado cine mudo fue tras la Primera Guerra Mundial, y de hecho sobrevivió a la llegada del sonoro, pero a finales de los felices años veinte (en inglés, *Roaring 20s*, ruidosos, clamorosos) el cine mudo hizo mutis.

La otra derivada escénica del mutis sería el mimo, es decir, las representaciones teatrales en las que rige el gesto. Los antepasados verbales del mimo, tanto en latín como en griego, conducen al imitador, el actor. Es una palabra de creación expresiva que remite al uso de la mímica desde el mutismo en relación con el lenguaje hablado. El Tricicle es un ejemplo contemporáneo de las posibilidades infinitas de este mutismo de gran presencia escénica. Desde 1979 Joan Gràcia, Carles Sans y Paco Mir han mimado (y mimetizado) miles de tonterías cotidianas de nuestros congéneres hasta construir un lenguaje universal apto para todos los mamíferos.

No quiero hacer mutis sin mentar al gran Álvaro Mutis (1923-2013), un escritor colombiano amigo de García Márquez que escribió una de las grandes obras de la literatura latinoamericana, las novelas de Maqroll el Gaviero, publicadas por Siruela en 1993 y en un único volumen por Alfaguara tres años más tarde bajo el título *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*.

# 20 Ovación

Un patio de butacas lleno de gente que aplaude, más aún si lo hace puesto en pie, es un sueño húmedo de artista, casi un lugar donde vivir. Algunos programas televisivos han inventado aplaudímetros y existen aplicaciones de móvil que miden la intensidad de las ovaciones. En realidad, la palabra remite a una ceremonia con la que los antiguos romanos celebraban un triunfo menor, concedido por una pequeña victoria. Por tanto, la *ovatio* romana era una ceremonia menos solemne que el *triumphus*, el máximo honor que recibía un general romano victorioso. Pero eso era en la época de Plauto y Terencio. Hoy en día, a cualquier artista le parecerá que una ovación sostenida es una situación triunfal.

De hecho, existe una categoría de récords Guinness que mide la ovación más larga, y en el apartado de ópera ha sido muy disputada. Cuando el 16 de abril de 1972 la Academia de Hollywood concedió el Oscar Honorífico a Charles Chaplin, de 83 años, los asistentes le regalaron una de las ovaciones más calurosas que se recuerdan. Establecieron que había durado 12 minutos, que no está mal. El 22 de julio de 2010, Plácido Domingo representó el *Simon Bocanegra* de Verdi en el Teatro Real de Madrid y la ovación final, atronadora, fue de 16 minutos. La duración de un cortometraje. Como fuera que trascendió, al cabo de tres días, en la función del día 25 el público quiso batir la marca y alargó la ovación 25 minutos. Más que un episodio de los Simpson. Y el 28 de julio el récord ascendió a 30 minutos de aplausos ininterrumpidos. Media hora aplaudiendo no es moco de pavo.

Entonces, como suele suceder en estos casos, se desató entre el periodismo cultural una fiebre investigadora para acreditar las ovaciones más largas de la historia de la ópera. Alguien documentó en una crónica que en la Ópera de Berlín en 1988 habían aplaudido a Luciano Pavarotti durante 67 minutos seguidos. ¡Más de una hora! Pero el récord mundial, según los datos disponibles, lo posee el mismo Plácido Domingo. Fue en 1991, en Viena. Tras una representación de *El mercader de Venecia* las crónicas registraron que el público había aplaudido a Domingo durante 80 minutos, ocho minutos más que la duración media de los episodios de la última temporada de *Juego de Tronos*. Para amenizar la ovación, los maquinistas del teatro se marcaron 101 caídas de telón. Tantas como dálmatas. Me sabe mal por los amantes de la ópera, pero me parece una parafilia incomprensible. Ya sé que las óperas son más largas, pero pasarse casi una hora y media aplaudiendo equivale a duplicar la duración de muchas comedias. Yo lo pasaría a cámara rápida. Youtube está lleno de

aplaudidores velocistas. El récord mundial de palmeros es de 721 palmas en 1 minuto. Esas manos parecen las alas de un colibrí.

Cuando cursaba Filología Inglesa en la UB leímos *Saint Joan* de George Bernard Shaw, la obra basada en la vida y el juicio a Juana de Arco que el irlandés publicó en 1924, poco después de la canonización de la heroína. Entre los encendidos debates críticos que provocó, me llamó la atención el que se refería a su duración. En un texto inflamado, Bernard Shaw se quejaba amargamente de las exigencias del público de teatro, que cada vez quería obras más breves. Una discusión atemporal, si no fuera por el concepto de longitud. Al irlandés le parecía que la duración normal para una obra de teatro debería ser de cuatro horas. Un siglo más tarde el standard se ha reducido a más de la mitad, si convenimos que un gran número de obras contemporáneas no pasan de los noventa minutos.

Las excepciones confirman esta regla de pacotilla. Un caso reciente es el montaje de 7 horas ininterrumpidas de *F.R.A.U.* de Albert Arribas, estrenada el 22 de julio de 2016 en la Sala Ovidi Montllor en el marco del Festival Grec de Barcelona. Arribas creó el espectáculo a partir del poemario *Quadern del frau* de Albert Balasch. El proyecto llegó al Grec tras ganar el premio Quim Masó 2015, y la duración del montaje era irrenunciable. Los montajes largos juegan con la resistencia de los espectadores y ponen a prueba a los actores. El Festival Internacional de Edimburgo de 2004 programó *Overambitious*, una obra de 24 horas de Mark Watson. Los 160 espectadores podían entrar y salir del teatro Cowgate Central mientras Watson la representaba. El montaje incluyó el monólogo de un ciego, un debate sobre la existencia de Dios, la lectura de crónicas de la Eurocopa de aquel año (que ganó Grecia), fragmentos de su novela *Bullet Points...* Watson, que tenía veinticuatro años, instaló un lavabo junto al escenario y no dejaba de emitir señales acústicas ni cuando lo usaba. La obra acabó con un clímax, porque en la última escena Mark Watson pidió en matrimonio a su novia Emily Howes, que estaba entre el público. De eso ahora hace diecisiete años. Cuando escribo estas líneas el perfil de Twitter de la actriz ocasional lo firma Emily Watson Howes y se define como "Theatre director, mother, occasional optimist, occasional pessimist. Writer, cat-owner, producer, wife". Pero el último tuit data de 2015. Ay.

En 2008 el grupo de heavy metal Manowar estableció el récord Guinness del concierto más largo. Se celebró en Bulgaria y duró 5 horas y 1 minuto. Para valorarlo conviene compararlo con el concierto más largo de una bestia escénica como Bruce Springsteen, conocido por no tener nunca prisa. Según su página oficial, su concierto más largo fue el que celebró con la E Street Band en el estadio Santiago Bernabeu de Madrid el domingo 17 de junio de 2012. El Boss estuvo en escena durante 3 horas 48 minutos. ¡Ovación!

# 21 Palcos

La distribución del espacio destinado al público en una sala de espectáculos refleja la estructura social de su audiencia. Los primeros ferrocarriles solían circular con vagones de primera, segunda y tercera clase. Del mismo modo, las instalaciones deportivas y escénicas clasifican por categorías las localidades que ponen a la venta, y eso se refleja en los precios. Los tres criterios que marcan la calidad de una ubicación en una sala de espectáculos son el visual, el auditivo y la privacidad. Las localidades más exclusivas suelen ser las situadas en los palcos, compartimentos independientes para un número reducido de espectadores, separados del resto y a menudo elevados para evitar interferencias visuales o auditivas a la hora de seguir el espectáculo. En una estructura de teatro a la italiana el mejor palco, al que podríamos denominar palco de honor, suele estar centrado para permitir una visión frontal del escenario. Según las dimensiones de la sala también puede estar ubicado en posición lateral para priorizar tanto la proximidad al escenario como la visibilidad de sus ocupantes por parte de los otros espectadores. El Liceu de Barcelona, por ejemplo, tiene platos en platea y en anfiteatro, pero también dispone de los llamados palcos de proscenio, a ambos lados del escenario, que llegan hasta el cuarto piso, con lo cual la proximidad se combina con la verticalidad y el punto de vista sobre el espacio escénico adoptar un plano cada vez más picado, por decirlo en lenguaje cinematográfico.

Un rasgo diferencial de los palcos es que los asientos pueden ser móviles, como en un salón privado, a diferencia de las butacas de platea, atornilladas al suelo. También el acceso suele ser exclusivo e incluso pueden disponer de un antepalco privado apto para el intercambio de todo tipo de secretos de alcoba. El escritor Tristan Bernard, uno de los primeros autores de crucigramas en francés, popularizó un enigma de sabor teatral que se refiere a los palcos con humor. La definición rezaba: «*Il vide les baignoires et emplit les lavabos*», de 8 lletres. La respuesta era *entracte* (entreacto) y la clave estaba en la palabra *baignoires* (bañeras) en sentido figurado, uno de los modos que tienen los franceses para designar a los palcos de los teatros. El razonamiento que permitía llegar a la solución del enigma era que muchos espectadores aprovechan el entreacto para visitar los servicios, vaciando los palcos para ir al lavabo a vaciar la vejiga.

Además de vaciar el depósito, el público también puede aprovechar el entreacto para volverlo a llenar acercándose al bufet. Aunque todo esto ya empieza a sonar antiguo, porque cada vez es menos habitual que un espectáculo tenga entreacto y, por tanto, el comercio y el *bebercio* queden circunscritos al antes y al después, en los bares de sala que la

pandemia del coronavirus llenó de telarañas. En espectáculos largos, especialmente en teatros suntuosos, destaca el *ambigú*, una sala que toma este nombre de una palabra francesa sinónima de *bufette* o, como ya admite el DRAE, *bufé*. La etimología de *ambigú* no es nada ambigua. Proviene del adjetivo *ambigu*, que en francés quiere decir lo mismo que en castellano. En su uso teatral guarda relación con la ambigüedad de una colación que no es ni comida ni cena, sino una mezcla de alimentos fáciles de consumir, como canapés o lo que algunos insensatos denominarían pica pica sin pensar en mosquitos. El galicismo *ambigú*, pues, no sólo designa la mezcla de alimentos que ofrece un bufé durante los entreactos sino también la sala donde se sirve. Del mismo modo que los vestíbulos de algunos grandes teatros son denominados con el galicismo *foyer* (hogar), las salas donde abreva el público sediento durante los entreactos reciben el de *ambigú*.

En los palcos se respiran aires de grandeza nada ambiguos y se huele el hedor pretensioso de las autoridades, ya sean civiles o militares, pero el resto de localidades tampoco son ningún ejemplo de igualdad. No es lo mismo sentarse en platea que hacerlo en el anfiteatro o gallinero, una denominación popular para las zonas más alejadas de la escena, que también son las más baratas. En realidad, la platea es una zona privilegiada. Se supone que es un galicismo que nos llega a partir de *platée*, el vocablo que designa los cimientos de un edificio, pero a su vez remite al latín *platĕa* (calle ancha). Si queremos mantener una cierta analogía terminológica con la revolución francesa, la verdadera zona noble se situaría en los palcos, pero la platea sería el espacio burgués por antonomasia en el que, lejos de la aristocracia, predomina la meritocracia. La calidad de las filas de platea no responde a una lógica aritmética, porque a menudo desde las primeras filas se tiene una visibilidad demasiado parcial del espectáculo. Según las dimensiones de la sala, las localidades más valoradas son las butacas centradas de las filas que van de la sexta a la décima, las filas en las que la organización suele situar a los invitados de honor o a los críticos. Una platea extensa puede reproducir el esquema de precios de los alquileres en una gran ciudad. El escenario equivaldría al centro y la lejanía abarataría el precio. De todos modos, en algunos casos el precio de las filas delanteras del primer anfiteatro, también denominado club, pueden llegar a superar las de las últimas filas de la platea.

Pero eso es una excepción circunscrita a las dos primeras filas del anfiteatro. A diferencia de las ciudades, aquí las zonas altas son las más baratas. El galliner acoge a los espectadores con menos poder adquisitivo, hasta el punto que algunas localidades pueden llegar a tener visión muy reducida del escenario, sobre todo en las óperas. Tal vez por eso, en algunas salas el gallinero recibe el nombre popular de paraíso.

## 22 **P**ersonajes

En el mundo hay malas personas y otras que son buenas, personas físicas y personas jurídicas, delgadas o rechonchas, que tienden a ganar peso con alegría. En latín la palabra *persona* designaba a las máscaras que los actores lucían para expresar los estados de ánimo de los personajes que representaban en el escenario. Caretas con expresiones de tristeza o de alegría dibujadas que les cubrían el rostro y sólo tenían un agujero a la altura de la boca, por el que la voz del intérprete se proyectaba hacia adelante, hacia el público. Una persona, pues, no era un ser humano sino lo que hoy llamaríamos un personaje. El poeta Fernando Pessoa subrayó que, en portugués, su apellido quiere decir persona. Esta predestinación antroponímica le empujó a vivir y escribir tras un ejército de máscaras, el elenco de heterónimos que conforman toda una tradición literaria. Los amantes de la ficción etimológica aún tiran más de este hilo para llegar al verbo *personare*, resonar, y lo relacionan con la amplificación que tomaba la voz de los actores cuando la proyectaban por este agujero de la máscara. Los griegos lo denominaban *prosopopeya*, y por eso esta voz con tres pes devino sinónima de personificación, la figura retórica que atribuye calidades humanas a animales, cosas o conceptos. Gracias a los dioses de la ironía, hablar con mucha prosopopeya también significar hablar con afectación.

Aún hoy, los dramaturgos encabezan sus obras con una lista de personajes, brevemente descritos, bajo el título *Dramatis personae*, el genitivo de drama y el plural de persona. Cualquier director de teatro que desee montar una obra se enfrenta a la necesidad de hacer un *casting*, es decir, elegir los actores y las actrices que encarnarán a los personajes de la lista. En ocasiones los directores intervienen sobre este censo, ya sea por el atrevimiento estético o por adecuarse a las posibilidades materiales del montaje. Eliminan personajes, modifican sus nombres, los cambian de género o deciden que un mismo actor interprete más de un personaje. Sin *dramatis personae* no hay drama. Humanos o sobrehumanos, animales, vegetales o minerales, lacónicos o locuaces, ocultos o visibles, los personajes son imprescindibles para indicar la experiencia artística que se completa cuando algún espectador (del latín *spectator*, observador) la contempla. Hay muchos tipos de personajes. Los hay principales y secundarios. Los premios a la interpretación les llaman protagonistas y de reparto. De hecho, la palabra *protagonista* se forma a partir de las voces griegas primero (*proto*) y combatiente (*agonistés*), que recae sobre el primer actor. La entrada de la mujer en el recinto sagrado de la escena es tardía, pero el mundo de la ópera ha exportado dos italianismos para designar a las protagonistas femeninas: la *prima donna*, que suele ser la soprano,

y la *diva* (divina en italiano). El equivalente masculino del *primo uomo* solía remitir a los cantantes *castrati*.

Los protagonistas aglutinan toda la luminosidad de los focus™, pero los dramaturgos suelen apuntalar las tramas sobre un número variable de personajes que se reparten el pastel del protagonismo. En su celebrada *Trilogía de Deptford*, el novelista canadiense Robertson Davies (1913-1995) desarrolla una trama centrada en la culpa que involucra a cinco personajes que presentan una correlación operística clara. La primera novela de la trilogía ya lleva por título *Fifth business* (*El quinto en discordia*) y alude al quinto miembro de un elenco lírico de *dramatis personae* con los roles bien definidos. En un esquema tradicional de ópera esta alineación es compuesta de una primera pareja de protagonistas formada por un tenor heroico y una *prima donna*, la soprano de la que se enamorará el héroe. Les acompañan una segunda pareja formada por una contralto que sea un poco bruja, en el papel de rival de la soprano, y un bajo que interprete al antagonista del tenor, el malvado que rivaliza con él. Esta simetría de la doble pareja queda rota gracias a un quinto personaje, generalmente un barítono, conocido entre los actores como el quinto hombre. Un personaje desaparejado, que parece no encajar en ningún lado pero que es fundamental para la trama por alguna actuación decisiva. Las dos parejas de protagonistas y antagonistas interpretan los mejores temas musicales y protagonizan las acciones más espectaculares, pero sin el quinto en discordia nada funcionaría.

Que *persona* se haya transformado en sinónimo de ser humano demuestra que las relaciones sociales se fundamentan en las mismas leyes que las representaciones dramáticas. Del mismo modo que el lenguaje escénico traslada muchos de sus términos al ámbito social. Como consecuencia de ellos, la primera acepción de la palabra *personaje* en los diccionarios ya no es un ser de ficción, sino una «Persona de distinción, calidad o representación en la vida pública». Las complejas relaciones entre la realidad y la ficción reverberan en una de las réplicas más celebradas de Catarella, un personaje secundario inolvidable que ejerce de ayudante del comisario Salvo Montalbano en la serie de novelas policíacas de Andre Camilleri. Catarella, cuyo idiolecto es tan marcado que recibe el nombre de *catarellès*, a menudo llama al comisario por el interfono y le suelta que algún personaje quiere entrevistarse con él «di persona personalmente», es decir, personalmente en persona.

# 23 Récords

La curiosidad por saber cuál era el ave de caza más rápida hizo que el 27 de agosto de 1955 se publicase la primera edición de popular *Libro Guinness de los récords*. Aquellas Navidades fue el libro más vendido en el Reino Unido y desde entonces no ha dejado de publicarse en diversas lenguas y formatos, incluido el televisivo. Hoy es una franquicia y motor de inspiración de iniciativas que aspiran a constar en él. Batir un récord Guinness siempre es noticia, y un espectáculo necesita que se hable de él cuanto más mejor para que el público quiera verlo. Por eso el mundo de la escena mira con buenos ojos las propuestas Guinness (y por la buena cerveza, claro). La gracia de la cultura Guinness es que existen más magnitudes explorables, además de las entradas vendidas. Pero si existe un récord Guinness en número de espectadores que merece ser destacado en nuestro teatro es el que consiguieron Paco Morán y Joan Pera el 27 de noviembre de 1999 en la última representación de *La extraña pareja* de Neil Simon (*The Odd Couple*, estrenada en Broadway con Walter Matthau y Art Carney en 1965). Tras cinco temporadas de éxito continuo en Barcelona y por todas partes, la productora Focus™ decidió atacar el récord Guinness de espectadores de pago en una sola representación, que hasta aquellos momentos estaba en 13.044 entradas, programando la función de despedida en el Palau Sant Jordi. Lo consiguieron, porque finalmente fueron 14.797 los espectadores que compraron entrada. Además, La 2 retransmitió el montaje en directo para Catalunya.

Paco Morán y Joan Pera siguieron actuando juntos en otros montajes, pero tras cinco años ya debían tener suficiente de funcionar como una pareja extraña. Las obras que se disputan el récord Guinness de presencia continuada en la cartelera siempre acaban cambiando de actores, aunque sólo sea por razones biológicas. En 1958, cuando sólo hacía tres años que se publicaba el *Libro Guinness de los récords*, entró en él una obra de teatro que ya entonces había batido el récord de permanencia en la historia del teatro británico, con seis años ininterrumpidos de funciones. Era *The Mousetrap* (*La ratonera*) de Agatha Christie (1890-1976), estrenada el 25 de noviembre de 1952 en The Ambassadors Theatre de Londres, en el West End. Cuando escribo en 2021 las representaciones siguen, desde 1974 en el Saint Martin's Theatre, lo que implica que la ratonera captura espectadores desde hace sesenta y ocho temporadas, en más de veintiocho mil funciones. El 25 de noviembre de 2012 celebraron las bodas de diamante (60 anys) y no parece que vayan a parar.

En Francia existe un fenómeno de persistencia parecido, aunque con una propuesta artística muy distinta. Desde el 16 de febrero de 1957

en el Teatre de la Huchette se representa ininterrumpidamente *La cantatrice chauve* (*La cantante calva*) y *La leçon* (*La lección*) de Eugène Ionesco, dos de las primeras obras del teatro del absurdo. La Huchette es una sala de pequeño formato del barrio latino de París con capacidad para ochenta espectadores. En realidad, ninguna de las dos obras no se estrenó en esta sala. *La cantatrice chauve* lo hizo en 1950 en el Noctambules y *La leçon* en 1951 en el Poche Montparnasse, pero ninguna de las dos tuvo éxito. El teatro del absurdo no era de fácil digestión para el público de la época. No fue hasta seis años más tarde cuando el cineasta Louis Malle financió a las dos compañías que habían estrenado a Ionesco para que pudiesen alquilar La Huchette. La crítica aseguraba que Ionesco había renovado el teatro francés y el público empezó a asistir a las funciones. De eso ya hace más de sesenta años, durante los que las funciones ininterrumpidas han entrado en la agenda de cierto turismo cultural.

Los récords de permanencia en cartelera son consecuencia de un éxito de público continuado que el libro Guinness se limita a certificar, pero otras categorías pueden ser objetivos para los cazadores de récords. Es el caso de la función más larga. En la entrada 20 (*Ovación*) de este libro se documentan algunas funciones ciertamente largas, pero la única que buscó batir el récord fue la maratoniana función celebrada el mes de enero de 2003 en el Teatro Colonial de Buenos Aires. Según declararon Adrián di Stefano, director del teatro, y el productor Daniel Rodríguez Viera, telefonearon a la casa Guinness para informarse de si una representación continua de 48 horas representaría un récord y les corroboraron que nunca nadie antes lo había hecho, de modo que se pusieron manos a la obra. Empezaron a representar *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal un viernes a las 20 horas y no pararon de hacerlo hasta las 20 horas del domingo. La gesta fue filmada y, según cuentan las crónicas, al final de las cuarenta y ocho horas de actuación, los 25 actores del elenco recibieron una gran ovación y cantaron juntos el himno nacional argentino. Debí correr el mate, y me imagino que a poco que pudieran montarían un asado con el público.

En el otro extremo está un récord Guinness más reciente que no es a la obra más breve, sino a la obra más rápidamente realizada. El día D fue el 13 de diciembre de 2019 en Vigo. Los miembros del grupo de teatro gallego Albatros recibieron la obra (*Os vellos non deben de namorarse* de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao) a las 8:15 de la mañana, pensaron el montaje, elaboraron la escenografía y el vestuario, se estudiaron el texto, ensayaron la obra, vendieron las entradas y la estrenaron ante público a las 19:15. Justo 11 horas y 9 segundos, récord Guinness oficial a la producción teatral más rápida, superando a la compañía escocesa Youth LimeLight, que invirtió 20 horas y 30 minutos en montar una obra en febrero de 2013.

Como decía mi abuela, hay gente para todo.

# 24 Rocambolesco

El más joven de los hermanos Roca, excelsos cocineros michelínicos, bautizó sus heladerías con el sonoro nombre de Rocambolesc. Más allá del juego de palabras con el estelar apellido, la elección es adecuada para definir algunas de las combinaciones propuestas, que parecen extravagantes hasta que te las pones en la boca y descubres que son extraordinarias. El adjetivo rocambolesco es sinónimo tanto de extravagante como de extraordinario. Se aplica a alguna trama repleta de peripecias increíbles y a mí siempre me pareció que guardaba alguna relación con las bolas de una máquina de millón, o pinball, como las que solían haber en los bares antes de la era digital. La trayectoria de la bola al bajar por el tablero de juego inclinado era errática. Rebotaba en mil y un obstáculos metálicos, algunos de los cuales la volvían a proyectar hacia arriba con impulso renovado, y cada toque puntuaba. El diseño del tablero inclinada propiciaba las carambolas. Cuanto más lográbamos que una bola durase en juego, más puntos conseguíamos. Mientras la veíamos bajar esperábamos tensos, con los dedos en los mandos laterales que permitían accionar las barras de control, los dos flippers que podíamos hacer patalear como si fueran las piernas de un futbolista chutando de chilena. Nuestra misión sagrada, además de sumar puntos, era impedir que la bola se perdiese y por eso protegíamos el agujero con ardor de cancerbero. Cada máquina era un mundo, por estructura y por tema, y cada partida una historia distinta.

Durante años, cada vez que alguien hablaba de situaciones rocambolescas yo pensaba en las carambolas que podía hacer una de aquellas bolas relucientes en una partida de millón, hasta que un día descubrí que el origen era mucho más interesante e imprevisible. Rocambolesco es uno de aquellos adjetivos especiales que nacen por culpa de un personaje de ficción. Un epónimo de origen tan enrevesado como su definición, porque resulta que proviene de un personaje de novela llamado Rocamble, protagonista de aventuras increíbles en las obras del francés Pierre Alexis Ponson du Terrail (1829–1871), muy populares en el siglo XIX, y aplicables a las comedias de equívocos vodevilesas, con puertas que se abren y cierran. Rocamble me pareció un epónimo notable porque la mayoría de nombres propios que declinan en nombres comunes vienen de personajes históricos, de carne y hueso. Una jornada dantesca remite al autor de la *Comedia*, una jugada maquiavélica al de *El Príncipe* y una situación kafkiana al de *El Castillo*. Pocos son los personajes, como Rocamble, que llegan al cielo de la eponimia desde la ficción, de modo que fue conocer al personaje francés y ponerme a buscar más.

Naturalmente, tan pronto que le dediqué la misma atención concentrada con que jugaba a las máquinas de millón, empecé a sentir la matraca de la bola rebotando y los puntos subieron al marcador. Al principio parecía una idea *quijotesca*, como la criatura más famosa de Cervantes (1605), pero enseguida descubrí tantos que la búsqueda de epónimos acabó en un banquete verbal *pantagruélico* (Rabelais, 1534). Para empezar a atar cabos tuve que recurrir a una *celestina* (Fernando de Rojas, 1499), es decir, a una alcahueta que podría ser la patrona inspiradora de Tinder, la aplicación de relaciones donde triunfan las *lolitas* (Nabokov, 1955) y los *donjuanes* (Zorrilla, 1844 y antes Tirso de Molina, 1630), pero en la que no faltan los perfiles *frankenstein* (Shelley, 1818). En el mundo de Tinder todo quisqui quiere superar la soledad, y pronto descubrí diccionarios que tienen la entrada *robinsoniano* (Defoe, 1719) para designar a alguien que lleva una vida tan solitaria que, por no recibir, no recibe ni un match en Tinder, por más pactos *fáusticos* (Goethe, 1808) que quiera hacer con el diablo. Finalmente, para no avanzar a ciegas por las procelosas aguas del aparejamiento verbal tuve que contratar un perro *lazarillo* (Anónimo, 1554), pero resultó ser tan bajito que todo el mundo decía que era *liliputiense* (Swift, 1726).

Salta a la vista. La narrativa ha transferido más personajes al lenguaje común que el teatro. De todos los epónimos consignados hasta ahora, sólo el *donjuan* nació en un escenario, proyectado posteriormente al mundo de la ópera como *Don Giovanni* (Mozart, 1787). Ciertamente es que si alguien habla de una duda seguramente acabará reproduciendo la fórmula de oposición entre el ser y el no ser del soliloquio de *Hamlet* (Shakespeare, 1603), pero no es demasiado común oír a hablar sobre dudas hamletianas ni figura en los diccionarios generales. En cambio, el DRAE recoge el *tartufismo* (Molière, 1664) definido por asociación a la hipocresía y la falsedad que caracteriza al personaje de Molière. El dramaturgo francés también legó el nombre del criado Sosie en su obra *Amphitryon* (1668) para designar a un sosias, es decir, a un doble, alguien que se parece extraordinariamente a otro. Ahora bien, Molière tomó de modelo la obra homónima de Plauto en la que el dios Mercurio adopta la figura del esclavo Sosia. Sin embargo, los mejores epónimos son los que pasan desapercibidos, como Stentor, el ruidoso pregonero de la *Ilíada*, conocido por la potencia de voz, que nos ha legado la risa estentórea y, sobre todo, Siphylo, un personaje del poema *De Morbo Gallic* (Girolamo Fracastoro, 1530) que nos ha dejado una herencia envenenada: la sífilis.

# 25 **S**altimbanqui

El nomadismo forma parte de la tradición escénica. Hay dos posibilidades de llegar al público, muy fáciles de explicar a partir de la expresión que relaciona a Mahoma con la montaña, sustituyéndolos por la función y el público. Los artistas repiten el espectáculo en el mismo lugar durante mucho tiempo para ir congregando espectadores o bien lo repiten cada vez en un escenario distinto. Si el público no va a la función, la función va al público. En todas las disciplinas escénicas la gira es una salida que alarga la vida de los espectáculos. Se habla de *tour* o incluso de *tourné* cuando se quiere desprender un cierto glamour afrancesado, pero el término más extendido para denominar estos desplazamientos es *bolo*, que proviene de bola y transmite de una manera muy clara la idea de rodar con un objetivo fijo. Como en la bolera. Las giras pueden ser más o menos extensas, pero siempre son intensas, porque estos viajes profesionales implican cambios en las formas de convivencia entre todos los implicados en una función cuando la palabra *compañía* combina dos de sus significados y el elenco teatral se acompaña la mayor parte del día hasta ser verdaderos damas y caballeros de compañía.

El nomadismo artístico puede ser de índole diversa. Según la propuesta, se puede parecer más a la vida que llevan los viajantes de comercio o a la de las *troupes* de los circos ambulantes. Uno de las voces más expresivas de este nomadismo circense es el de saltimbanqui, definido por el DRAE así: «Persona que realiza saltos y ejercicios acrobáticos, generalmente en espectáculos al aire libre». El término transmite una musicalidad italiana porque proviene de la lengua de Pirandello. Es el plural de *saltimbanco*, literalmente que «salta en un banco», de forma parecida a los saltabarrancos (quien con poco reparo anda, corre y salta por todas partes) o saltacharquillos (persona joven que va pisando de puntillas y medio saltando con afectación). Sin embargo, las acrobacias de los saltimbanqui provienen del griego, porque acróbata significa «que camina sobre la punta de los pies». Otra voz que llegó del italiano es charlatán, una modalidad de artista ambulante más centrada en el engaño. El vocablo *ciarlatano* sería una mezcla de *ciarlare* (charlar) y *cerretano* (vendedor de medicinas), en relación con el gentilicio de Cerreto, una población de Umbría de donde procedían muchos charlatanes ambulantes que bendían remedios mágicos y falsas indulgencias. También es italiano el origen de lo *grotesco*, derivado de *grotta* (gruta), porque *grotte* fue el nombre popular que los renacentistas dieron a la suntuosa Domus Aurea (Casa de Oro) cuando redescubrieron los restos, abandonados durante siglos, del enorme palacio que Nerón había hecho construir tras el incendio de Roma.

Pero quizá el vocablo más trascendente que el italiano nos ha legado en el mundo del nomadismo circense es el de payaso. Su origen etimológico se remonta a *pagliaccio*, un derivado de *paglia* (paja) que designaba las colchonetas. El parecido entre la ropa de colchón y el grotesco modo de vestir de los payasos estableció el vínculo. La tradición del payaso está llena de singularidades que confluyen en un personaje sin autor, por oposición al juego pirandelliano. Uno de los arquetipos más consolidados es el de agosto. El adjetivo, en sentido recto, inspira reverencia y admiración por una serie de calidades premium: majestuosidad, sublimidad, dignidad, grandeza, excelencia... El origen latino de la voz deriva de los buenos presagios de los augures, pero en el ámbito escénico un agosto es un personaje cómico que viste de un modo ridículo por oposición a toda la excelencia que luce el nombre, con una cara llena de arrugas presidida por una narizota roja. El agosto es una de las imágenes icónicas del payaso, formando pareja con un carablanca desde finales del siglo XIX. Se considera que la primera pareja de agosto y clown fue la presentada por Footit y Chocolat en 1890 en el Nouveau Cirque de París, imitando a anteriores parejas cómicas como Pierrot y Arlequín. La denominación anglosajona *clown* proviene de campesinos poco diestros en lenguas escandinavas. Por lo visto en noruego antiguo llamaban *klunni* a los hombres que hacían reír. George Clooney todavía no había nacido.

El legendario nacimiento de agosto se asocia al nombre artístico de un mozo alemán. En realidad, circulan diversas teorías que confluyen en el espacio y el tiempo (circo centroeuropeo entre 1864 y 1878) y, sobre todo, en la anécdota que provocó la chispa que encendería la hilaridad general: el mozo de pista Augusto, que va achispado o simplemente es torpe, provoca el caos cada vez que interviene. Décadas después de su debut, la pareja cómica del agosto y el carablanca se vio enriquecida con un tercero en discordia, una especie de contraagosto creado en 1920 por los Fratellini (François, Paul y Albert) que ha suscitado miles de tríos, triunviratos, troicas, ternas, tríadas, tripartitos y triciclos de una comicidad desbordante.

Como suele suceder con muchos vocablos artísticos, los militantes ortodoxos en la seriedad solemne han impuesto un uso espurio de la palabra *payaso*, transformada en insulto arrojadizo, por ejemplo entre políticos que desean ofender a sus rivales diciendo poco menos que son el hazmerreír. Parafraseando uno de los nuevos refranes de la era digital, cada vez que alguien escupe la palabra payaso con voluntad de ofender muere un gatito.

# 26 Sara

En su *Girona, un llibre de records* (1952), Josep Pla evoca una voluptuosidad de infancia, cuando se paraban ante el escaparate de la pastelería Negre para contemplar los prodigiosos dulces expuestos. Escribe Pla: «En aquella època hom menjava el Sarah Bernhardt o el sarabernat, que dèiem nosaltres». Setenta años después aún se come lo mismo, pero el sarabernat, como le llamaba Pla, hoy es la sara, un pastel delicioso hecho con bizcocho y crema de mantequilla, recubierto con la misma crema y trocitos de almendras tostadas. Resulta incuestionable que esta golosina blanca toma el nombre de la actriz francesa Sarah Bernhardt (1844-1923), todo un personaje que triunfó en el teatro como nadie durante el siglo XIX, trabajó también en cine e incluso ejerció de empresaria. No resulta extraño que le dedicaran un pastel porque su fama fue de tal calibre que muchos la consideran la actriz más famosa de la historia. No he sabido hallar en ninguna parte si un pastelero creó la sara para hacerle un homenaje o bien si lo bautizaron con su nombre porque le gustaba mucho. La cuestión es que ya hace más de un siglo que las saras endulzan las bocas de los más golosos y, aún hoy, el referente de la actriz no ha quedado sepultado por la vida cotidiana del pastelito, por más que en las pastelerías catalanas sigue siendo muy popular.

Que la Bernhardt no ha caído en el olvido lo demuestra otra anécdota pastelera. De mayo a septiembre de 2009 el diseñador de moda francés Jean-Claude Jitrois hizo una de aquellas operaciones de márketing que consisten en plantar la bandera del apellido en territorios nuevos con la fe del colonizador que sabe transformarse en marca. Jitrois aceptó la propuesta que el café de la Paix, situado en la plaza de la Ópera de París, hacía a diversas personalidades, y presentó un pastel. Lo bautizó Sarah. En este caso, una pieza triangular de chocolate blanco con cobertura de chocolate negro mexicano y mousse de chocolate negro venezolano sobre una base de galletas de cacao. En la parte superior del triángulo se podía leer Jitrois en letras doradas y un fragmento del retrato que en 1876 el pintor Georges Clairin hizo de Sarah Bernhardt, cuyo original se expone en el Petit Palais de París. Jitrois, que ha trabajado con grandes estrellas como Kate Moss, Nicole Kidman o Lady Gaga, aprovechó la coincidencia onomástica para dedicar el pastel también a la actriz britànica Sarah Marshall (1933-2014), pero la presencia fuerte siguió siendo la difunta Bernhardt. Ochenta y nueve años después de su muerte, aún se habló de sus interpretaciones de Fedra, Tosca o la Dama de les Camelies.

Existen muchos dulces que lucen nombre de mujer, pero no conozco ningún otro que esté dedicado a una reina de la escena. Las galletas

María, creadas en Londres en 1874 con motivo de una boda real, tomaron el nombre de la novia, la gran duquesa María Aleksándrovna de Rusia. Las magdalenas, más allá de Proust y de la María llorona de la Biblia, nacieron en 1755 cuando el rey de Polonia quiso agradecer a su cocinera Madelaine que hubiera creado aquellos pastelitos redondeados, muy apreciados por sus ilustres comensales por su esponjosidad y finura. Otras golosinas con nombre propio tampoco provienen del mundo de la farándula. El Sacher tomó el apellido de Franz Sacher, un joven aprendiz de pastelería en Viena que lo elaboró para los invitados de un príncipe y el delicioso pastel Saint Honoré, con una base de profiteroles, quema quemada y caramelo, debe su nombre bendito a la dirección del repostero francés Fauvel Chiboust, que lo elaboró en 1846 en su obrador de la rue du Saint Honoré, en París.

El único epónimo que puede competir con la sara es la rebeca, entendida como una chaqueta abierta frontalmente con botonera, también denominada cárdigan. La rebeca no se come, pero también nace de una intérprete. En este caso de Joan Fontaine en *Rebecca* (1940) la primera película que Alfred Hitchcock rodó en Hollywood, adaptando la novela homónima de Daphne du Maurier. El camino del nombre propio al común es más tortuoso que en el caso de la sara, porque quien luce la chaquetilla de lana fina que hoy denominamos rebeca es Joan Fontaine, pero no interpreta el papel de Rebeca, muerta en trágicas circunstancias, sino el de la segunda esposa del personaje que encarna Laurence Olivier. La metonimia es una figura retórica que consiste en designar una cosa con el nombre de otra tomando el efecto por la causa, el contenido por el contenido, etcétera. En el caso de rebeca, la denominación popular nace de aplicar el título de la película a la protagonista, aunque el nombre no sea el suyo. A este curioso criterio de contigüedad aún le debemos añadir un último hecho singular: la denominación sólo cuajó en España. Incluso en los países iberoamericanos no le llaman rebeca sino cárdigan, una denominación sin tanto glamur porque proviene de James Brudenell, Lord Cardigan, que lo usó en la guerra de Crimea a mediados del siglo XIX. Se supone que lucía la chaqueta abierta mientras encabezaba la carga de la brigada ligera en la Batalla de Balaclava, un nombre francamente inquietante para una batalla.

# 27 Sátira

La palabra sátira nos llega del latín *satura*, una mezcla de comidas relacionada con el adjetivo *satur* (harto, saturado). Pero la genealogía latina se combina con la palabra griega *satyros* (sátiro), que designaba un semidiós silvestre que vivía en los bosques en compañía de las ninfas. Por tanto, podríamos decir que la sátira sale de una olla removida por un cocinero sátiro, que no deja de ser un «hombre lúbrico y lascivo». Aplicada a las composiciones literarias, la sátira se define por la voluntad de escarnecer al satirizado a través de la burla, destacar los aspectos ridículos de sus comportamientos y sacar a relucir las pasiones inconfesables que las motivan. Ya sea en composiciones poéticas, narrativas o dramáticas, una sátira siempre busca violentar a la víctima escogida a través de la crítica moral y la injuria sangrienta. La sátira tiene una dimensión política consubstancial y su influencia sobre la opinión pública es especialmente temida por los gobernantes. De hecho, la primigenia democracia ateniense ya estuvo muy influida por la sátira política que practicaba, entre otros, Aristófanes en sus obras de teatro.

Una sátira puede ser sarcástica, pero no tiene que ser forzosamente divertida. El humor no siempre es satírico, aunque se aplique a temas políticos o religiosos, ni todas las sátiras corrosivas son humorísticas. Se basan en la mordacidad, una palabra que proviene del verbo *morder* en latín, y su función principal es herir, no divertir. Claro que, en ocasiones, el humor acompaña las mordeduras más rabiosas para aliviar un poco el dolor y aplicarle puntos de sutura. Debe resultar tan difícil separar la sátira del humor que al final se asocia el gremio de humoristas gráficos al género satírico y se considera la caricatura como un sinónimo. Otra de las confusiones habituales es la que relaciona sátira con parodia. Una parodia puede ser satírica o no serlo, porque es una imitación burlesca de una obra seria, pero la burla puede limitarse a una mera imitación sin voluntad crítica. Los bufones de las cortes medievales eran juglares cómicos que excitaban la hilaridad del público con acciones grotescas o luciendo deformidades corporales. Pero sus bufonadas no podían molestar demasiado a los miembros de la corte. En definitiva, hay parodias muy divertidas que no son nada satíricas y también hay sátiras tan altisonantes que parecen sermones.

Otra de las voces que navega por estas aguas procelosas de la parodia es el *burlesque* anglosajón, una palabra que entra en el inglés procedente del italiano *burlesco* y que se basa en la burla. Durante la época victoriana, en Gran Bretaña las obras denominadas *burlesque* tendían a la caricatura. Eran parodias extravagantes, con fantasías *free style* que incluían el travestismo, en una mezcla de sátira y

entretenimiento para adultos, con alguna actuación destinada a incomodar. Las normas sociales eran el blanco de las críticas, pero había múltiples estrategias escénicas. El vestuario de las mujeres era exuberante y a menudo se incluían actuaciones con fuego y contorsionistas. En los Estados Unidos, el *burlesque* derivó más hacia los espectáculos de variedades, sobre todo en clubes y cabarés, con números musicales picantes y striptease femenino. En 1974 Tom Stoppard estrenó *Travesties*, una obra situada en Zúrich en 1917 durante la Primera Guerra Mundial en la que coinciden James Joyce en plena escritura de *Ulysses*, el dadaísta Tristan Tzara y Lenin en el momento clave de la revolución rusa. La obra muestra la tradición *burlesque* europea e incluye una parodia de una de las canciones más populares de vodevil, *Mister Gallagher and Mister Shean*.

Cien años atrás, Ramón María de Valle-Inclán (1866-1936) empezó a hablar *esperpentos*, un neologismo que ha pasado al lenguaje común para designar a alguien extravagante, ridículo. Valle-Inclán catalogó con esta denominación esperpéntica algunas obras como *Farsa y licencia de la reina castiza* o *Los cuernos de Don Friolera*, pero es el poeta Max Estrella, el protagonista de *Luces de Bohemia*, quien desarrolla la teoría de los esperpentos para describir el estilo trágico de la vida española desde una estética de espejo deformado. El origen de la palabra es incierto, pero la metáfora especular del concepto nació en una ubicación bien localizada: una ferretería en la calle Álvarez Gato de Madrid con dos espejos en la fachada, uno cóncavo y el otro convexo, que deformaban la figura de quienes se paraban ante él. El juego de espejos devino un reclamo eficaz y mucha gente iba sólo para verse reflejada, como en los espejos de algunas ferias. El mismo Valle-Inclán remarca la inspiración especular al incluir un «callejón del Gato» en *Luces de Bohemia*. La deformación de la realidad puede ser divertida, pero también puede ser una crítica social, y los esperpentos de Valle-Inclán son imágenes tan atormentadas como los caprichos de Goya. Consciente de esta dicotomía, en 1921 definió su creación así: «El esperpento consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida».

Las palabras del barbudo (y trágico) Valle-Inclán remiten a los afeitados (y cómicos) Chapman, Cleese, Gilliam, Jones, Idle & Palin, la *troupe* de los Monty Python. Hermanos, les ruego que canten todos conmigo: «Always look on the bright side of life! (ahora silben y repítanlo) Always look on the light side of life!»

# 28 Secuela

De entre todos los dramas históricos que William Shakespeare dedicó a los reyes de Inglaterra, probablemente el más representado haya sido *Ricardo III*. También ha sido adaptado al cine diversas veces, notablemente en la versión producida, dirigida e interpretada por Laurence Olivier en 1955. Cuarenta años después Ian McKellen escribió y protagonizó una versión que situaba el mismo argumento del rey contrahecho en la Inglaterra de los años treinta, en el chup chup que suscitó la llegada del fascismo. Para acabar de rematarlo, Al Pacino hizo el documental *Looking for Richard* (1997) para explicar las dificultades que deben vencer los actores que interpretan a Ricardo III. Seguramente este es el origen de una reacción atribuida a un distribuidor norteamericano que contrató la adaptación de McKellen y quería eliminar el número III del título con un argumento sensacional. Sostenía que el público no iría a ver la peli porque pensaría que era la tercera parte de una trilogía de la que se había perdido las dos primeras. La leyenda parte de un marco mental que equipara *Richard III* con la saga del boxeador Rocky Balboa de Sylvester Stallone, que en los años noventa ya había llegado al V tras el gran éxito de *Rocky* (1976), toda una mina comercial para el cine, que generó lo que hoy se denomina una franquicia: *Rocky II* (1979), *Rocky III* (1982), *Rocky IV* (1985), *Rocky V* (1990), *Rocky Balboa* (2006), *Creed* (2015) y *Creed II* (2018).

No hace falta añadir números romanos al mismo título para que sea una secuela. Los diccionarios recogen el significado general de este término relacionado etimológicamente con el verbo seguir («Consecuencia o resulta de algo») y lo asocian a las consecuencias que dejan las enfermedades. Pero el DRAE ya recoge como tercera acepción «Obra literaria o cinematográfica que continúa una historia ya desarrollada en otra anterior». Es decir, estas secuelas narrativas responden a la pulsión del *continuará*, recogen el espíritu de las novelas por entregas y desembocan en la serialización creciente de la ficción audiovisual en la era de las plataformas. La influencia del verbo *seguir* en las secuelas pone en primer plano el orden cronológico y el lenguaje audiovisual rápidamente innova creando un montón de neologismos a partir de secuela. La primera que irrumpió en escena fue la precuela, ya recogida por el DRAE como «Obra literaria o cinematográfica que cuenta hechos que preceden a los de otra obra ya existente». Para ejemplificar las precuelas se suele citar *Star Wars*, una serie de películas que se estrenaron en desorden cronológico. Según el *Oxford English Dictionary*, la palabra *prequel* había aparecido impresa por primera vez en 1958 en un artículo de Anthony Boucher en *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*, en el que se usaba para

describir la novela de James Blish *They Shall Have Stars*, la primera de la tetralogía *Cities in Flight*. Pero el término no empezó a circular en ámbitos masivos hasta los años setenta y ochenta, probablemente popularizada por el puzle cronológico de *La guerra de las galaxias*.

En realidad, precuela es un neologismo recreativo, porque el prefijo *pre-* sí que significa antes, pero situarlo ante *-cuel* o *-cuela* implica tomarse el *se-* de secuela como otro prefijo que modifica la presunta raíz *-cuela* y eso, si me lo permiten, no *cuela*. En latín, el nombre *sequela* y el verbo *sequor* no tenían, que se sepa, unos presuntos equivalentes como *prequela* o *prequor*. Pero las secuelas (y las precuelas) son insaciables y saltan de lenguaje artístico con facilidad. El caso de *Juego de Tronos* es un buen ejemplo de ello. La exitosa serie audiovisual de HBO se basó en las novelas de George R. R. Martin, pero la primavera de 2021 anunciaron que próximamente dará el salto al teatro, cpm una precuela creada por el propio Martin con el dramaturgo Duncan MacMillan, con la idea de estrenarla en Broadway, el West End londinense y también en Australia. El caso de Margaret Atwood es un poco distinto. Cuando en 1985 salió su novela *The Handmaid's Tale* (*El cuento de la sirvienta*) ya suscitó diversas adaptaciones audiovisuales, una de ellas con guion de Harold Pinter, pero ha sido en este siglo XXI cuando ha alcanzado un éxito planetario en las plataformas hasta transformarse en un icono del movimiento feminista. Eso empujó a la autora a escribir una secuela situada quince años después del desenlace de Offred narrada por tres otras mujeres: *The Testaments* (*Los Testamentos*) (2019).

La proliferación de secuelas y precuelas por doquier incluso ha generado otros neologismos recreativos: *Interquels* (hechos que transcurren entre dos obras ya concluidas), *Midquels* (cuando se desarrollan durante los hechos de otra obra ya acabada), *Sidequels* (hechos que suceden en el mismo universo que otro pero con argumentos no relacionados) u otras denominaciones más o menos afortunadas, porque el neologismo suele salir a buen precio. Esta entrada ha sido redactada sin maltratar ningún vocablo, renuncia a acabar con un término colgando peligrosamente de un acantilado, verbigracia *cliffhanger*, y se reserva el derecho a escribir algún día un *spin-off*, aunque resulte espinoso recordar las sabias palabras del bachiller Sansón Carrasco en el capítulo IV de la segunda parte del *Quijote*: «Nunca segundas partes fueron buenas».

# 29 Soliloquio

Dialogar es una operación compleja que exige predisposición a escuchar y paciencia, dos virtudes que no abundan. Tal vez por eso vivimos un auge del monologuismo. La facilidad de grabar mensajes de voz en aplicaciones de mensajería instantánea universaliza el soliloquio. Hoy todo el mundo va por el ídem hablando con el móvil ante la boca como si fuera una tostada. Si mi abuela Paula, nacida a finales del siglo XIX, volviese a este mundo, una de las primeras cosas que le llamaría la atención sería ver a tanta gente hablando sola por la calle. Estoy seguro que no le encontraría ninguna explicación, con lo que ya le costaba entender cómo funcionaba el teléfono fijo. Cuando, una tarde cualquiera, quería decirle algo a mi madre, marcaba el número de la tienda, contaba hasta tres y, sin esperar que ninguna voz conocida la saludase al otro lado de la línea, decía lo que tenía que decir y colgaba. Era una avanzada a su tiempo. Décadas antes de la invención de Whatsapp ya dejaba mensajes de voz.

Soliloquio proviene de las voces latinas que designan al solitario (*solus*) y al hablar (*loqui*). En eso, es sinónimo perfecto de monólogo, que proviene de las palabras griegas que designan al solitario (*monos*) y al discurso (*logos*). En terminología teatral, hay quien se esmera en diferenciarlos. En el ejercicio del soliloquio, el personaje locuaz realmente hablaría solo, como si lanzase sus palabras al aire sin dirigirlas a nadie en concreto, mientras que en el monólogo la convención haría que siempre las dirigiese a algún interlocutor invisible e inaudible que nunca le replicaría. Aún existe una tercera opción para quienes hablan solos en escena, aunque esta es más breve y acotada. Es el denominado aparte. Se da cuando un personaje prescinde de los otros que en aquellos momentos le acompañan en escena y se dirige al público, como quien abre un paréntesis y congela la acción. Esta es la mágica convención que el aparte ya luce en el nombre. El protagonista y todo el público son capaces de comunicarse por separado del resto de personajes. Aparte.

Shakespeare escribió soliloquios memorables. El más famoso contiene el dilema existencial más citado de la historia, el hamletiano «ser o no ser» que es un emblema teatral. Algunas traducciones al castellano sólo coinciden en la primera frase. Veamos un par de dispareos. Primero, la clásica de Leandro Fernández de Moratín, de 1798:

*Ser, o no ser, ésa es la cuestión. ¿Cuál es más digna acción del ánimo, sufrir los tiros penetrantes de la fortuna injusta, u oponer los brazos a este torrente de*

*calamidades, y darlas fin con atrevida resistencia?  
Morir es dormir. ¿No más?*

Y ahora una de reciente firmada por José María Ruano en 2007:

*Ser o no ser. Esa es la cuestión. ¿Qué es más noble?  
¿Permanecer impasible ante los avatares de una  
fortuna adversa o afrontar los peligros de un  
turbulento mar y, desafiándolos, terminar con todo de  
una vez? Morir es... dormir... Nada más*

Hoy en día, el monólogo dramático duerme el sueño de los justos, desbordado por el auge de los monologuistas cómicos. La versatilidad del formato y la austeridad de los costes de producción facilitan la difusión por un circuito de locales muy amplio y variado, desde teatros convencionales a salas de fiestas, bares musicales, tugurios y platós. La llamada *Stand-up comedy* americana, popularizada por estos lares con el nombre del formato televisivo *El Club de la Comedia*, implica dirigirse al público con monólogos breves que buscan la eficacia cómica. Abundan las situaciones cotidianas y el costumbrismo urbano, con historias muy próximas a la narrativa de los chistes, pero cada comediante es un mundo.

Otra modalidad visual es el transformismo, que pone el acento en la capacidad de un solo actor par interpretar diversos personajes a la vez, con una agilidad de cambio que roza lo imposible. El transformista, más que monólogos, ejecuta números propios de un espectáculo de variedades, entre la magia y la acrobacia, pero también cuenta historias. En la tradición teatral toma el nombre de fregolismo por el actor italiano Leopoldo Fregoli (1867-1936), muy reivindicado por Joan Brossa. Su capacidad para cambiar de personaje a toda velocidad en escena era prodigiosa, con cambios meteóricos de vestuario, aspecto y género cada pocos segundos. Su fama trascendió el mundo de las artes escénicas y la ciencia psiquiátrica llegó a bautizar como síndrome de Fregoli un trastorno psicótico relacionado con cambios de personalidad también conocido como el delirio de los dobles.

Fregoli no es el único artista que ha acabado en los manuales de psiquiatría. Puestos a hablar de síndromes con nombre artístico, casi mejor que acabemos este soliloquio transcrito apelando al síndrome de Stendhal, un trastorno psicossomático que sufre un individuo presuntamente expuesto a una sobredosis de belleza artística. Se supone que, rodeado de obras maestras, el enfermo empieza a sufrir taquicardias, confusión, vértigo y alucinaciones. Más allá de legar su nombre a un síndrome que nunca he experimentado con virulencia, Stendhal (1783-1842), pseudónimo de Henri Beyle, pasó a la historia por grandes novelas que sí que secuestraron mi atención, como *Rojo y Negro* o *La Cartuja de Parma*.

# 30 T<sub>elón</sub>

Se levanta el telón. No hay telón. Baja el telón. Este formato de chistes malos acaba con el gracioso de turno pidiendo el título de una película. En este caso podría ser *Missing*, la peli que Costa-Gavras rodó en los años ochenta sobre el golpe militar contra el presidente chileno Allende. No hace puta gracia, ni el golpe ni el chiste ni el drama que protagonizan Jack Lemmon y Sissy Spacek, pero sirve para explicar la paradoja del telón como símbolo de las artes escénicas cada vez menos presente en las obras contemporáneas. Ni se levanta ni baja porque ya casi nunca hay telón. A pesar de ello, en el imaginario popular al que suele recurrir la publicidad, el telón (rojo) sigue siendo la imagen simbólica más usada para comunicar noticias relacionadas con el teatro. De hecho, un título standard para una gala de presentación de cualquier temporada escénica muy probablemente contendrá la palabra telón. En cambio, cada vez hay más montajes que prescindan de él. No sólo los que se interpretan al aire libre o en espacios que dificultarían la instalación de cualquier tipo de cortinaje. También en las salas a la italiana el telón a menudo desaparece sustituido por mil y una argucias diseñadas por escenógrafos e iluminadores.

El mundo contemporáneo ha prestigiado los procesos, de modo que en muchos sectores ha cambiado el punto de vista y ahora pone el focus™ en lo que antes era oculto. Los secretos de la cocina invaden los escaparates, los cables de los aparatos ya no se ocultan, la radio emite imágenes y a menudo los *making-of* suscitan más interés que la obra final. En el ámbito escénico, los procesos que antes ocultaba la opacidad del telón ahora forman parte de muchos montajes, los regidores pisan la escena con movimientos que responden a una coreografía planificada para retirar unos elementos escenográficos e introducir otros. Con la transparencia como idea de fondo, este dinamismo de las transiciones impide la interrupción de las funciones con recursos audiovisuales. Luces y sonidos en vez de telones textiles. La cuestión es que el número de funciones continuas aumenta de modo proporcional a la disminución de su duración y el telón comparte crisis con el entreacto. La caída de los cortinajes que embellecían la famosa cuarta pared.

A pesar de ello, el telón no es una especie teatral extinta, como el apuntador. Esta tela grande, normalmente roja, aún preside muchos escenarios del siglo XXI en sus diversos formatos: el telón italiano (que queda recogido a ambos lados de la boca del escenario), el alemán (que sube y baja como una guillotina) o el francés (que se recoge y se despliega geométricamente formando pliegues). Además, el telón ha atravesado los límites del argot teatral para llegar al reino del lenguaje

figurado. Más allá de los chistes de sube y baja, lo usamos en otros contextos. Tras la Segunda Guerra Mundial, para aludir a la traumática separación entre los regímenes capitalista y los comunistas que simbolizaba el muro de Berlín hablamos del Telón de acero. En 1989 el muro cayó, derribado, y se fundió la aleación que desde 1945 había dividido en dos a las fuerzas aliadas. Ahora ya sólo nos queda el telón de fondo, que es la expresión usada cuando queremos explicar el contexto de una situación compleja. En realidad, un uso figurado de un telón homónimo, la gran tela pintada que ocupa toda la anchura del escenario y que, cuando está abajo, forma parte de una decoración .El telón de fondo.

Los telones también aparecen en obras narrativas. Son presentes en una de las escenas más novelescas de *Tirant lo Blanc*, justo cuando el intrépido caballero llega a Constantinopla y consigue que en la corte del emperador dejen de estar de luto por la muerte del primogénito. Tirant entra en las alcobas de las doncellas y separa los cortinajes opacos que han mantenido a oscuras durante meses las estancias de palacio. Es entonces que ve a Carmesina por primera vez y se enamora perdidamente de ella, en una escena memorable que traduzco al castellano: «Como quiera que las ventanas llevaban mucho tiempo cerradas, hacía tanto calor que la infanta yacía descubierta, y la ávida mirada de Tirant topó con dos manzanas cristalinas que le entraron por los ojos como quien entra en un paraíso y ya nunca más es capaz de hallar la puerta de salida, siempre en poder de una persona libre, hasta que la muerte los separa».

Existe un derivado de telón que ha prosperado: los teloneros. Se ha normalizado en el circuito de conciertos, cuando un grupo menos conocido abre el fuego para ir caldeando el ambiente antes del plato fuerte de la noche. En las artes escénicas anglófonas también existe la figura del *curtain raiser* (el que levanta el telón), una actuación previa a la función principal de la velada. Pero los teloneros han saltado de los conciertos musicales a muchos otros ámbitos, no necesariamente artísticos. Pueden participar en cualquier acto con diversos oradores. Sobre todo si es un mitin político que, naturalmente, tiene que acabar con la intervención del líder, precedido por sus teloneros. El grado de importancia es inversamente proporcional a la orden de intervención, en una irónica relectura de aquel dicho cristiano que reza: «los últimos serán los primeros».

# 31 T ragedia

De todos los géneros dramáticos, la tragedia es la que aparece más veces en titulares de prensa. Cualquier accidente mortal, desastre natural o atentado terrorista puede recibir este calificativo con cierta legitimidad semántica, si nos atenemos a una de las acepciones de la palabra que recoge el DRAE («Situación o suceso luctuoso y lamentable que afecta a personas o sociedades humanas»). Sin embargo, el grado creciente de banalización del lenguaje periodístico provoca que a menudo una derrota deportiva muy abultada acabe recibiendo el calificativo de tragedia. Por ejemplo, el 8-2 que el Bayern de Múnic le clavó al Barça en cuartos de final de la Champions pandémica del 2020, calificada como «la tragedia de Lisboa» o, dos décadas antes, la derrota por 4-0 ante el Milan en la final de 1994 que supuso el final del *dream team* de Johan Cruyff en la llamada «tragedia de Atenas». La verdadera tragedia ateniense es la griega: una obra teatral con final inevitablemente desesperado. En griego, el vocablo tragedia para designar un drama heroico se formó a partir de las palabras chivo (*trágos*) y cantar (*aeídō*), porque el chivo tenía un papel muy importante en las fiestas griegas. Las tragedias griegas acababan como el rosario de la aurora, a diferencia de los dramas, que podían tener desenlaces más matizados o directamente felices. El origen cultural de la tragedia no se halla en ningún chivo expiatorio, de origen hebreo, sino en los coros y danzas ditirámicos en honor del dios Dionisio. El epíteto del dios Baco, su versión latina, era *dithýrambus* y de ahí proviene la dionisiaca palabra ditirambo que aún hoy usamos para designar una alabanza excesiva.

El sentido trágico de la existencia tiende al exceso. En la tragedia clásica los héroes se enfrentan al destino, a menudo contra la furia de elementos sobrenaturales que les perjudican. El espectador que presencia esta lucha desigual, abocada al fracaso más absoluto, se identifica con el sufrimiento de los protagonistas y sale purificado de esta proyección. De ahí sale el término *catarsis* (purificación), que sigue siendo aplicable a la experiencia emocional que muchos espectadores sentimos cuando asistimos a algunas representaciones. La *catarsis* forma parte de la naturaleza espiritual del arte. El espectador de una tragedia se refleja en conflictos éticos de cierta gravedad. El estilo de los trágicos es solemne y el destino encaja perfectamente en el engranaje temporal que desprende la mera pronunciación del adjetivo in-ex-o-ra-ble, que lleva siempre a la muerte. A menudo, en el último instante, un ser sobrenatural aparece elevado en una grúa, el *deus ex machina*, para resolver de modo drástico los entuertos que la trama había ido tejiendo.

En su *Poética*, Aristóteles analiza la tragedia y nombra sus rasgos principales. El más definitorio es la peripecia, una palabra que en griego significaba «repentinamente volteado» y que describe el paso de una situación de felicidad a una de infortunio. Un ejemplo muy gráfico de peripecia sería la leyenda de una presunta campaña de publicidad que una marca de refrescos occidental quiso plantear en el mundo árabe. Según esta historia, que jamás pude documentar, el anunciante optó por un formato de tira cómica de tres viñetas: en la primera por la izquierda se veía un niño llorando, en la del medio la botella del refresco en cuestión y en la de la derecha un niño riendo. Los valedores de la campaña, hijos del supremacismo cultural de Occidente, no tuvieron en cuenta que el sentido de la lectura en árabe va de derecha a izquierda, de modo que el destinatario del mensaje veía a un niño feliz que rompía a llorar por culpa del refresco. El esquema perfecto de la peripecia trágica.

Que Aristóteles estableciera la tragedia como género literario sirvió para definir otros géneros por oposición, tanto en el ámbito poético como en el dramático. La poesía trágica se opone tanto a la épica como a la lírica y la tragedia dramática tiene en la comedia a su antónimo perfecto. Gravedad contra ligereza, lágrimas contra risas, destino inexorable contra la imprevisibilidad más absoluta. Con el paso del tiempo, la tinta oscura de la tragedia mancha otros tejidos y se mezcla creando variantes diversas que pasan por el melodrama o, de forma más explícita, por la tragicomedia cuando explora la comicidad por contraste entre la desventura más calamitosa y la aventura del absurdo cotidiano. La desmesura en la adversidad trágica puede llegar a rebasar los límites de la fatalidad y permitir lecturas cómicas. El trágico desenlace de *Tirant lo Blanc*, con Carmesina sangrando por la nariz sobre los cadáveres alineados de su padre, el Emperador, y de su querido Tirant, es un buen ejemplo de ello. El filólogo Albert Hauf me confesó que había leído el *Tirant* de joven por recomendación del poeta mallorquín Llorenç Riber. Riber había llorado como una Magdalena ante el trágico desenlace de la novela y le transmitió esta impresión. Más tarde<sup>3</sup>, ya en la universidad el estudiante Hauf entró de lleno en el análisis de la novela en las clases del profesor Martí de Riquer, y toda aquella sangre que salía a borbotones de la nariz de la princesa ya no le impresionó tanto. Más bien le pareció de ópera bufa, «pura bufa de bou», me dijo, en palabras robadas al poeta Eiximenis.

En ocasiones las fronteras son muy finas. Entre la verdad y la mentira, entre el placer y el dolor, entre la aflicción y la hilaridad, entre la vida y la muerte. También entre la tragedia y la comedia.

# 32 T ramoya

La tramoya es una de las voces del argot de las artes escénicas que permiten establecer analogías para hablar de la realidad social y política. Designa todos los mecanismos que se usan en las representaciones teatrales para hacer cambios de decorados y otros efectos especiales. Forman parte de la tramoya las poleas, las maquinarias, los escotillones y otros ingenios mecánicos ocultos a ojos del espectador «...de manera que se consiga el efecto sin que se note el cuidado», por decirlo con las palabras dictadas en 1716 por José Rodrigo Villalpando, fiscal del Consejo de Castilla, en una instrucción secreta destinada a introducir la lengua castellana a Cataluña. Los constructores de estos mecanismos discretos son los tramoyistas y, en lenguaje sociopolítico, harían el papel de los actuales *spin doctors*, los asesores que establecen la estrategia comunicativa de las campañas electorales y tutelan el día a día de los dirigentes desde la sala de máquinas. Naturalmente, la evolución de los mecanismos de la tramoya es paralela a los avances tecnológicos de nuestra sociedad y lo que antes eran artefactos de madera accionados a fuerza de brazos son ahora piezas de acero movidas por motores eléctricos, pero la idea es la misma. En la analogía sociopolítica las alusiones a la tramoya comparten protagonismo con los tertulianos que invocan el *Show de Truman*, una de aquellas pelis que pasa al refranero contemporáneo asociada claramente a una idea, como *El día de la Marmota*. Cabe añadir que los diccionarios también definen *tramoya* como un lío tramado con ingenio, un engaño.

Los griegos ya usaban mecanismos escénicos como pantallas giratorias para cambiar de decorado o plataformas sobre ruedas para transportar a los actores. El ingenio más popular era una grúa que introducía a una deidad desde el exterior del escenario para resolver el conflicto al final de la obra. Como quiera que más de la mitad de las tragedias de Eurípides incluyen este recurso en el desenlace, se creía que se lo había inventado él y fue parodiado por abusar de ello. El nombre de esta grúa griega ha llegado a nuestros días en la versión latina —*Deus ex machina* (dios surgido de la máquina)—, pero con un sentido figurado. Hoy se aplica a los guiones que desenredan las marañas que ha ido liando la historia, introduciendo un elemento externo que lo resuelve todo en el último instante aunque no guarde ninguna lógica interna. Hoy, un *deus ex machina* ya no es ninguna grúa mecánica, sino un modo de terminar la historia a la brava, como en aquellas obras en las que el malvado, cuando ya lo tiene todo a su favor para ganar, pierde el tiempo miserablemente porque se regodea, entre carcajadas sardónicas, explicando todo lo que hará, dando margen al héroe de turno para que llegue en tiempo de descuento y salve a los buenos.

Aristóteles ya criticó este recurso en la *Poética* porque le parecía que la resolución del conflicto debe surgir internamente y no gracias a elementos procedentes del exterior.

Algunos filólogos relacionan la tramoya con la palabra catalana *tremuja*, el depósito en forma de tronco de pirámide invertida que en castellano se denomina tolva y que funciona como un embudo para almacenar cereales y otras materias introducidas por la parte ancha superior y descargadas por la parte inferior, más estrecha, que permite verterlas a camiones o vagones. Por analogía, diversos objetos más o menos trapezoidales también tomaron este nombre y en el uso que empezó a darle la gente de teatro influyó la proximidad de la palabra *trama*. Joan Coromines estudia toda su evolución y ya localiza testimonios del uso figurado de *tramoya* en comediógrafos castellanos como Alarcón, Figueroa o Góngora a partir de 1617, y también en Valencia a partir de 1637.

Los primeros tramoyistas de teatro eran marineros que hallaban un nuevo *modus vivendi* sin tener que embarcarse. Los maquinistas siempre trabajan a la sombra, pero su concurso es fundamental para que no naufrague la representación. Del mismo modo que los barcos tienen el puente de mando, en el teatro a la italiana existe el torreón de tramoya, un espacio diáfano que puede albergar galerías a distintos niveles y va desde la base del contrafoso a la cubierta del espacio escénico, incluidos el foso y el telar. Esta torre del escenario, unida por el arco de embocadura al patio de butacas, balcones, galerías y accesos, es más alta que la sala y tiene las estructuras que requieren los mecanismos que permiten dar servicio técnico a la escena, tanto en vertical como en horizontal. Su finalidad es ocultar a ojos del público todos los elementos técnicos que sirven para crear la escena, desde telones a luces, pasando por cualquier otro mecanismo, aunque una parte del servicio técnico suele situarse al final del patio de butacas.

La valoración social de la transparencia y el uso de recursos audiovisuales han relegado la tramoya a unos determinados códigos teatrales, pero algunos mecanismos mantienen su poder de fascinación. En las representaciones tradicionales de Pastorets que en época navideña se hacen en muchos teatros catalanes nunca falta el artefacto mecánico que permite las repentinas apariciones y desapariciones del diabólico Satanás. Esta parte del entablado de un escenario que se puede mover para provocar golpes de efecto así se denomina escotillón y su etimología nos lleva a las escotillas de los barcos, palabra que los amantes de la ficción etimológica relacionan con el verbo francés *ecouter* porque consideran que servían para las escuchas.

# 33 **V**edetismo

Muchos diccionarios han incorporado este vocablo, derivado de una figura escénica, para definir una cierta propensión exagerada a ser el centro de atención que es muy frecuente en el mundo de las redes sociales. El DRAE define el vedetismo como «Inclinación desmesurada a destacar y ser centro de atención». No hace falta ser artista para encajar en el pat´ron. Lo cierto es que, de un tiempo a esta parte, son muchos los gremios que han sido acusados de vedetismo. Tal vez el más reciente, cuando escribo estas líneas, sea el de los epidemiólogos, entrevistados hasta en la sopa por culpa de la pandemia del coronavirus, pero en las últimas décadas se ha hablado de diseñadores estrella, jueces estrella, cocineros estrella (Michelin) o abogados estrella, por citar sólo cuatro profesiones estelares que han adquirido, en una época determinada, una gran notoriedad social. O, dicho en lenguaje escénico, que han estado bajo los focus™.

La palabra vedet llegó a través del francés *vedette*, que es tal como se escribía hasta que en castellano se adaptó la grafía a *vedete* sin alejarse demasiado de la pronunciación que flotaba por salas parisinas como Bataclan o Moulin Rouge, pero en realidad el término venía de lejos. Había entrado en el repertorio francés procedente de Italia. En lengua italiana, *vedette* es el plural de *vedetta*, un punto elevado de observación o defensa, originalmente escrito con *ele* (*veletta*) i luego transformado en *vedetta* per influencia del verbo *vedere* (ver). No deja de tener su aquel que el centinela, cuyo trabajo es observar, de repente pase a ser observado por todos, como si hubiese tocado el botón que cambia la cámara del móvil y se dispusiera a hacerse un selfi. En último término, lo que define la experiencia escénica es esta dinámica de mirar y ser mirado. Si falta cualquier de estos dos sentidos de la visión el espectáculo se desvanece. Deja de existir.

Podemos situar el auge del vedetismo escénico un siglo atrás, en los felices años veinte del siglo pasado, tan diferentes del traumático inicio de la misma década en este siglo XXI. En Francia, las vedetes empezaron a ser figuras populares en los espectáculos de variedades, y de ahí se exportaron a muchos países. La vedete era la protagonista indiscutible de los espectáculos de Revista musical, los vodeviles o el music-hall. Su nombre era el gancho y las plumas de pavo real su imagen emblemática, en la cabeza y por todas partes, además de las lentejuelas parpadeando por toda la piel. La década de los veinte fue la de la irrupción de las vedetes, pero también triunfaron en los cuarenta y en los setenta, coincidiendo con momentos de cierta liberalidad de costumbres.

Algunas vedetes se hicieron tan populares que atravesaron los límites de la cámara de la propiedad nominal y, como mínimo durante un tiempo, pasaron al lenguaje coloquial como nombres comunes. De niño, cuando veíamos a alguna señora muy acicalada, mi abuela de Vilanova (1894-1979) podía exclamar tranquilamente: «guaita quina mistinguet». Lo decía en un tono de reprobación, como si le reprochaba que luciese demasiado o que mirase a los demás con aires de superioridad. Tardé muchos años en saber que tras aquel nombre de sonoridad entre mística y misteriosa se ocultaba una vedete francesa. La tal Mistinguett, nombre artístico de Jeanne Florentine Bourgeois (1875-1956), fue una de las grandes estrellas de la época dorada del music-hall parisino, el principal reclamo de locales como el Moulin Rouge, el Folies Bergère y el Casino.

Cada época tiene a sus referentes artísticos y la verdad es que hoy en día los espectáculos de variedades con vedetes parecen del año de catapún (o catapum), en expresión que ha entrado en el léxico recogido por la RAE desde el estribillo del popular cuplé *El polichinela*, obra del compositor cubano Ernesto Lecuona (1895-1963). Lo cantaron un montón de vedetes picaronas, entre las que destaca una jovencísima Sara Montiel, siempre con un polichinela en la mano. La letra empieza: «Entre los paisanos y los militares me salen a diario novios a millares. Como monigotes vienen tras de mí y a todos los hago que bailen así». Y entonces, manipulando el muñequito para que baile, la vedete canta: «Cata-catapún, catapún, pún, candela, arza p'arriba, polichinela, cata-catapún, catapún, catapún como los muñecos en el pim, pam, pum». La banda sonora onomatopéyica del baile se hizo tan popular que, años después, para decir que algo era muy antiguo se empezó a decir que era «del año de la catapún», y así hasta hoy.

A partir de los años ochenta el vedetismo tradicional empezó a perder fuerza, con la notable excepción de las nuevas vedetes televisivas que prefiguraban la sociedad mediática que ya hacía décadas que triunfaba en los Estados Unidos. Allí, los shows de cabaré y burlesque remiten al universo de Las Vegas, pero en vez de vedetes se habla de showgirls y el glamur convive con capas de sordidez. Las nuevas generaciones de artistas y espectadores no parece que sintonicen demasiado con las modelos sexualizadas que representa esta tradición de vedetes emplumadas. Más bien les parecen del año de la Catapún.

# 34 Vodevil

Resulta frecuente hallar esta palabra de sonoridad francófona en las páginas de política de los diarios. Basta hacer una búsqueda en la red de la pareja de palabras clave «política» y «vodevil» para darse cuenta que muchos columnistas tiran de este género ligero para referirse a una situación tan liada que provoca la risa, aunque sea de pena. Tildar una situación política de vodevil contiene un doble menosprecio. Por un lado, acusa a los representantes públicos de frivolidad, insinuando que en vez de hacer su trabajo con dignidad practican una modalidad involuntaria de humor, pero también carga contra los profesionales del teatro que se dedican al noble arte de la comedia. En eso, el vodevil comparte usos con el payaso, otra de los términos escénicos que se usan como arma arrojadiza. El DRAE define vodevil así: «Comedia frívola, ligera y picante, de argumento basado en la intriga y el equívoco, que puede incluir números musicales y de variedades».

Vodevil es una adaptación ortográfica del francés *vaudeville*. En este caso hay un cierto consenso sobre el origen del término, pero la pulsión entre creativa y recreativa que siempre suscita la etimología también ha generado alguna teoría alternativa. En este caso una hipótesis imaginativa sobre el origen de *vaudeville* surge por proximidad fonética con la expresión «voix de ville» (voz del pueblo). Sin embargo, la mayoría de fuentes remiten al río Vire, y más concretamente a su valle, la Val de Vire, situada en la región normanda de Calvados. En ese lugar, a principios del siglo XV, un juglar llamado Olivier Basselin popularizó unas canciones de taberna interpretadas con laúd que jugaban con los dobles sentidos homofónicos que permite el idioma francés. Eran piezas breves y debieron triunfar tanto que sobrevivieron a Basselin, fallecido en la batalla de Formigny en abril de 1450.

A partir de aquí, la batidora de la transmisión popular debió actuar y la misma génesis del nombre ya gozó de los líos que posteriormente caracterizarían el género. Todo un vodevil verbal con fusiones entre *vau*, *val*, *vaux*, *voix*, de Vire y de ville hasta llegar a formar la voz *vaudeville* que ha pervivido. Mucho tiempo después se publicó una colección de esos cantos atribuidos a Olivier Basselin y a Jean Le Houx con el título *Le livre des chants nouveaux de Vaudevire* (en ocasiones escrito *Vaux-de-Vire*) que fijó el nombre. El éxito de este género de canciones hizo que aparecieran en espectáculos de todo tipo, hasta el punto que en 1792, en plena Revolución Francesa, se inauguró en París el Théâtre du Vaudeville en el que se cantaban mezclas con cuplés en espectáculos de variedades. Le llamaron *comédie en vaudevilles* y tomó la naturaleza de un nuevo género cómico. Se trataba de

prescindir de las consideraciones morales o psicológicas y explotar lo chocante para reír, sin dejar de cantar y bailar.

Desde aquel momento la palabra vodevil empezó a designar un tipo de comedia ligera con números musicales intercalados. Como tantas otras cosas revolucionarias, la moda francesa acabaría atravesando el Atlántico. A finales del siglo XIX un nuevo concepto de vodevil empezó a triunfar en los Estados Unidos y mantuvo su popularidad durante medio siglo, entre los años 1880 y la década de los 1930. Pero el vodevil americano no tenía argumento. Se parecía más al music-hall británico que estaba en voga en la Inglaterra victoriana. En vez de encadenar situaciones según un hilo argumental, se componía de una serie de números sin ninguna relación entre ellos, a la manera del circo. Tan pronto podía salir un ventrílocuo como unas bailarinas, animales amaestrados, acróbatas, payasos, atletas, la mujer barbuda, el hombre bala o un prestidigitador. Todo en un tono tan vodevillesco como las actuaciones de los profesionales de la política.

Hoy la etiqueta de vodevil puede designar cualquier comedia ligera y picantona que explore las posibilidades cómicas de los equívocos, más allá de los números musicales o de variedades. No es ninguna frivolidad meterlas en el mismo saco que otros géneros cómicos con un cierto pedigrí verbal: gatadas, astracanadas, sainetes o farsas. Farsa proviene del participio de *farcire* (rellenar), porque estas piezas cómicas se intercalaban entre las representaciones de los misterios, como un relleno. El sainete es sabroso, porque su nombre deriva de *saín* (grasa, del latín *saginum*) y pasó a aplicarse a una cosa que dejaba buen gusto de bocca a una pieza breve divertida que se representaba en un entreacto o al final de una comedia. La astracanada, por contra, tiene el origen en el topónimo de Astracán, próspera capital de la provincia rusa homónima que se extiende junto al mar Caspio, y también designa una pieza cómica que pretende provocar la risa a través de acciones disparatadas. De ahí la alusión a un lugar tan excéntrico, en el sentido de alejado del Mediterráneo. Finalmente, la catalana gatada, entendida como pieza de tipo paródico en la que se ridiculiza alguna actitud grandilocuente, remite a las obras del gran Pitarra. Frederic Soler y su pandilla fundaron la agrupación teatral La Gata para dar continuidad al gran éxito obtenido por la obra *L'esquella de la torratxa* de Soler. Tras dos años en el Teatro Odeon de Barcelona, en 1866 la pandilla pitarresca se trasladó al Romea. Allí, La Gata cambió de nombre y pasó a llamarse Teatre Català. Una denominación que, según dónde, debe seguir pareciendo una astracanada excéntrica. Y es que la vida, además de un frenesí, es un vodevil.

# 35 Xantofobia

Las fobias son terribles. Una inflación desbocada del miedo que genera monstruos absurdos. La xantofobia es una modalidad de cromofobia que nace de un miedo patológico al color amarillo, del griego *xanthós* (amarillo). Los xantóforos pueden sufrirla ante cualquier cosa de este color, desde el sol a las flores, pasando por los lazos amarillos en apoyo a los presos independentistas catalanes. En el caso de las artes escénicas, la xantofobia se manifiesta en una de las supersticiones más extendidas: la necesidad de evitar cualquier prenda de color amarillo porque trae mala suerte. Sobre todo se evita llevar puesta cualquier prenda amarilla, pero la ausencia de este color se hace extensiva a todo el escenario. Las supersticiones acostumbran a tener una leyenda fundacional a partir de la cual desarrollan el poder coercitivo. En este caso, se remonta al 17 de febrero de 1673, día en que murió Jean-Baptiste Poquelin, Molière, pero como suele suceder con las leyendas, la precisión no es una de sus virtudes.

La muerte de este dramaturgo y actor francés es legendaria. De entrada, porque fue una muerte pública, a pesar de que no murió en el escenario, como se suele creer. Eso sí, el grado de ironía que se atribuye al destino aquel día cotizó al máximo. El 10 de febrero Molière había estrenado en el Palais-Royal de París su última obra *Le Malade imaginaire* (*El enfermo imaginario*), con la Troupe du Roi, música de Marc-Antoine Charpentier y los ballets de Pierre Beauchamp. El dramaturgo se había reservado el papel protagonista. Interpretaba a Argán, un viejo hipocondríaco podrido de dinero que vive obsesionado por la salud. Todo el conflicto de la obra gira alrededor de la enfermedad y la muerte, porque la esposa de Argán y los médicos que le atienden viven pendientes de heredar la fortuna del anciano. Cuando, el día 17, la Troupe du Roi iba a emprender la cuarta representación, Molière empezó a sacar los pulmones por la boca. Estaba acostumbrado a los ataques de tos ensangrentada que le provocaba la tuberculosis y se negó a anular la función. Pero los ataques persistieron y se lo tuvieron que llevar a su domicilio de la rue de Richelieu, donde murió cuatro horas después sin recibir la extremaunción ni renegar de su profesión teatral, considerada inmoral entonces. El último giro de la joranda es que para superar la prohibición de inhumarlo en recinto sagrado tuvieron que recorrer a un permiso del rey. Al final, lo pudieron enterrar de noche en la zona de los inocentes.

Existen diversos relatos sobre la muerte de Molière, y no todos tienen el mismo grado de fiabilidad, pero lo que interesa aquí es la controversia sobre el color de la ropa que llevaba en su papel de Argán,

porque sobre ello se sustenta la superstición cromática de la mala suerte que entre nosotros justifica la xantofobia teatral. ¿Vestía Molière realmente de amarillo aquella noche? Pues no. Más allá de la precisión aritmética que hoy aplicamos a la gama de Pantones, los nombres de los colores siempre reflejaron su percepción subjetiva, y el de la ropa que vestía el Molière moribundo fue descrito como color amaranto, que es rojizo oscuro, tirando a granate. Lo que pasa es que la palabra *amaranto* hace pensar en *amarillo*, y por culpa de un falso amigo hoy la xantofobia es claramente en España (*no political pun intended*) y la gente de teatro evita el color amarillo. Las supersticiones son así de sandungueras, aunque la fobia española al color amarillo podría tener un origen más castizo. El capote de brega de los toreros es de color fucsia por fuera y amarillo por dentro. En principio, las medias de los diestros también son de colores rosáceos, de modo que podemos asociar el fucsia a la buena suerte. En cambio, el amarillo... Mal asunto si el reverso amarillo salta a la vista, porque querrá decir que el toro ha vestido a su presunto matador y le ha dado cornadas hasta dejarle el capote al revés. En caso de final trágico, el último color que vería el diestro sería el amarillo.

Al final, la leyenda de Molière no puede justificar la xantofobia, entre otras cosas porque cada tradición teatral ha tendido a desarrollar su propia cromofobia. En Inglaterra los actores evitan las prendas de color azul (*to be blue* es sinónimo de estar triste), en Francia proscriben el verde (*je suis vert* equivale a estar muy cabreado, porque parece que el pigmento verde del vestuario, hecho con óxido de cobre, provocaba muchas enfermedades) y en la escena italiana el color tabú es el púrpura desde la Edad Media, presuntamente por culpa de la Iglesia. Italia, Vaticano incluido, es el país católico por antonomasia. Aún hoy, eso se hace muy visible por Navidad o Semana Santa. Antiguamente, durante los períodos de Adviento y de Cuaresma todos los religiosos sacaban a pasear sus casullas de color púrpura, y aquella época coincidían con la prohibición de hacer cualquier tipo de representación no religiosa, ya fuera en los teatros o en la calle. La Cuaresma siempre ha sido larga, pero es que en aquella época el Adviento empezaba a finales de noviembre y se prolongaba hasta el febrero. En total, cuatro meses cada año de confinamiento artístico sin poder trabajar por culpa de los purpurados que dominaban la vida pública. Parece lógico que le cogiesen manía al color púrpura, hasta el punto que reza la enésima leyenda que algún artista ha renunciado a actuar en el Teatro Regio de Turín porque el techo está bellamente decorado de color púrpura.

## Índice de palabras

Absurdo 5, 17, 23  
Acotaciones 7, 9  
Ambigú 21  
Anfiteatro 13, 21  
Apuntador 1, 19  
Arlequín 25  
Astracanada 34  
Atrezo, 9  
Augusto 25  
*Backstage* 2  
Bambalinas 1, 2, 8, 18  
Bastidores 1, 2  
*Blackout* 13  
Bojiganga 12  
Bolo 25  
Bufón 27  
Bululú 12  
*Burlesque* 27, 33  
Cabaré 27, 33  
Cachiporra 14  
Cajas 2  
Cambaleo 12  
Camerino 2  
Candilejas 13  
Cárdigan 26  
*Castrati* 22  
Catapún 33  
Catarsis 5, 31  
Celestina 24  
Chácena 2  
Charada 3  
Charlatán 25  
*Chorus* 6  
*Chyronita* 1  
Claque 4, 8  
Comedia 5, 6, 8  
Compañía 12  
Consueta 1  
Contrafoso 32  
Coreografía 6, 10, 30  
Corifeo 6  
Coro 6  
Dantesco 24  
*Deus ex machina* 6, 31, 32  
Didascalía 7  
Ditrambo 6, 31

Diva 22  
Donjuán 24  
*Dramatis Personae* 22  
Embocadura 32  
Ensayo 7, 9, 10  
Entreacto 21  
Entremeses 5  
Escotillón 32  
Esperpento 27  
Estentóreo 24  
Estreno 4, 9, 10  
Farándula 12, 15  
Farsa 34  
Fáustico 24  
*Focus* 13  
Foro 19  
Foso 1, 32  
Foyer 21  
Frankenstein 24  
Fregolismo 29  
Gag 5  
Gallinero 21  
Gangarilla 12  
Garnacha 12  
Gatadas 5, 34  
Glamur 10  
Grotesco 25  
Guiñol 8, 14  
Hamletiano 24, 29  
*Haters* 4  
*Hegemon* 6  
*Hypokrités* 6  
Jácaras 5  
Kafkiano 24  
Lazarillo 24  
Liliputiense 24  
Linajudos 4  
Lolita 24  
Magdalena 26  
Malapropismo 16  
Maquiavélica 24  
María 26  
Marionetas 14  
Melodrama 31  
Mimo 19  
*Mise-en-scène* 7, 8  
Mistinguet 33  
Mojigangas 5

Monólogo 29  
Mutis 10, 19  
*Nonsense* 5  
Ñaque 12  
Obscenidad 2  
Ovación 20  
Palcos 21  
Payaso 25  
Pantagruélico 24  
Paraíso 21  
Parodia 27  
*Photocall* 10  
Pierrot 25  
Platea 14  
Polichinela 14, 33  
Preestreno 9  
Precuela 28  
*Prima donna* 22  
*Prompter* 1  
Proscenio 1, 21  
Protagonista 22  
Quijotesco 24  
Rebeca 26  
Regidor 1, 30  
Robinsoniano 24  
Rocambolesco 24  
Sacher 26  
Sainete 34  
Saltimbanqui 25  
Sara 26  
Sátira 14, 27  
Secuela 28  
Sífilis 24  
*Sketch* 5  
*Slapstick* 5  
Soliloquio 24, 29  
Sosias 24  
*Souffleur* 1  
Stanislavski 1  
Tartufismo 24  
Teleprompter 1  
Telón 30  
Telonero 30  
Títeres 14  
Tragedia 5, 6, 13, 15, 31  
Tragicomedia 31  
Tramoya 8, 9, 32  
Traspunte 1

Triunfo 20

Vedete 33

Vodevil 5, 8, 14, 24, 27, 34