



## EL RELATO DE UN ÚLTIMO SOBRESALTO ENTRE DOS VACÍOS

POR GEORGES LAUDAUDANT  
(Director de *Play Strindberg*)

Una historia cruel y sencilla, en apariencia. Una pesadilla grotesca. La historia de Alice y Edgar, pareja monstruosa entregada a un infierno conyugal que no conoce tregua alguna desde hace un cuarto de siglo, hasta que un elemento perturbador, el primo Kurt, resurge de un pasado lejano y viene a visitarlos en su isla. Durante su estancia, apenas tres días, que Dürrenmatt secuenció en diez asaltos y un epílogo, algunas máscaras (aunque no todas) van a caer, algunas sorpresas detonarán. Y después todo vuelve a ser como antes; todo, o casi todo, vuelve a ponerse en orden, el orden de la desesperación, atroz e inmóvil, con el matiz de que se ha dado un paso más hacia lo ineluctable, como un horrible crepúsculo que se dilata y ralentiza a medida que la noche no acaba de llegar, o como si la nada misma, ese último cobijo, debiera permanecer para siempre fuera de alcance.

Una historia casi banal pues, el relato de un último sobresalto entre dos vacíos, o de una danza final antes de la caída. Y sin embargo, qué curioso objeto teatral, qué extraña forma de escritura escénica en segundo plano. No se trata simplemente, como en el caso de los trágicos griegos que reinventan, cada uno a su manera, un mito, de la versión personal de una trama que no pertenece a nadie. El trabajo de recreación realizado por Dürrenmatt parte de una obra muy especial, *Danza macabra*, firmada por un autor realmente único y singular: August Strindberg. Por otra parte, el trabajo de Dürrenmatt no consiste únicamente en refrescar, podar, abreviar, ni tampoco en trasladar a un plano más moderno. Esta modernidad que introduce penetra con tanta profundidad en el texto, impregnándolo casi de parte a parte que, de entrada, sería mejor renunciar a cualquier comparación con el original strindbergiano.

Porque Dürrenmatt ha hecho mucho más que adaptar su modelo. Se lo ha apropiado y, sin embargo, ha querido mantener un vínculo explícito con el mismo. Este vínculo no sólo aparece en el título, sino también en el cuerpo de la obra, desde sus primeras palabras. Y antes de cada asalto, los actores anuncian su título y número, por ejemplo: Primer asalto / Conversación antes de la cena. Dicho de otro modo, Dürrenmatt no sólo narra la historia: la mantiene a distancia, muestra también cómo la percibe y la cuenta (como una especie de combate de boxeo).

Así pues, en la medida en que este cómo contiene ya el principio de otra historia, Dürrenmatt actúa como director de escena. Y es aquí, evidentemente, donde comienzan las dificultades para el que deba sucederle. La máquina teatral, tal y como la concibe Dürrenmatt, contiene ya su puesta en escena. Así, el autor señala a lo largo del texto que un toque de *gong* debe preceder cada asalto, describe la escenografía en sus mínimos detalles, apunta con un par de trazos el lugar y la duración relativa a los silencios, etc. Ante este tipo de obra no se tiene mucha elección. O bien se siguen escrupulosamente las indicaciones del autor, sin buscar más que la ejecución perfecta, a riesgo de que la obra permanezca definitivamente prisionera de su modernidad un poco desfasada, en algún lugar de mediados del siglo XX; o bien se elige no destruirla, pero sí alterarla ligeramente. Se fuerza un poco la máquina, haciéndola algo más irracional, menos segura de su propio funcionamiento. Se le vuelve a dar un poco de juego. Nos esforzamos en no hacer a Dürrenmatt lo que él mismo hizo a Strindberg, sino más bien en trabajar sobre él como David Lynch lo hace sobre las atmósferas hitchcockianas o el pintor Jacques Monory sobre las imágenes, las siluetas, los elementos de la novela y del cine policíaco.

Este trabajo de sacudida y de apertura sólo puede hacerse desde el interior. Sólo se puede iniciar con la presencia de grandes intérpretes. Núria Espert, Lluís Homar, José Luis Gómez forman parte del juego. No lo habría emprendido sin ellos. Con ellos y para ellos, mi deseo de trabajar en este montaje.