

## Los límites de la acción

Martín Schifino  
17 octubre, 2014



En el mundo del teatro, como en el de la música, la programación de las salas no es ajena a las efemérides. Cabe esperar, por ejemplo, que el año próximo se monte alguna obra de Arthur Miller, sencillamente porque Miller nació en 1915; y la profusión de montajes shakespearianos que hubo en este, desde el *Julio César* de Paco Azorín hasta el *Otelo* de Eduardo Vasco, pasando por numerosas producciones independientes, tiene mucho que ver con los cuatrocientos cincuenta años que han transcurrido desde el nacimiento del autor. El centenario del nacimiento de Albert Camus, entretanto, se cumplió en noviembre de 2013, y en ese marco vimos la pasada temporada su obra más famosa, *El malentendido*. Pero tal parece que Camus, autor de un teatro moral que hace preguntas incómodas ante situaciones difíciles, estaba listo para un *revival* de largo alcance. Una temporada después tenemos otras dos grandes producciones en salas nacionales, con el afortunado saldo de que, en poco más de año y medio, se han representado las tres obras cardinales del autor, aunque no aún sus adaptaciones –como la de *Réquiem para una monja* de Faulkner o *Los demonios* de Dostoievski–, igualmente importantes en su carrera teatral.

Como dramaturgo, Camus mantuvo un diálogo sostenido con la literatura del pasado (del repertorio español, al que era muy afecto, tradujo y adaptó *El caballero de Olmedo*). En sus versiones, aprovechaba las oportunidades de reinterpretar los textos, e incluso de leer en ellos prefiguraciones del presente, a sabiendas de que detrás de la literatura está siempre la historia. Sin ser una adaptación, *Los justos* se inspira en un hecho real, con personajes a los que el autor ni siquiera se vio inclinado a cambiarles el nombre: «Por extraordinarias que parezcan algunas situaciones de la obra –escribe Camus–, son históricas». El argumento recrea el atentado que, en octubre de 1905, en Moscú, llevó a cabo una facción armada del Partido Socialista contra el gran duque Serguéi, pariente del zar, como parte del proceso que culminaría en la Revolución Rusa. El desenlace final era algo que no podían saber los revolucionarios, pero la obra no se pregunta si aquel fin justificó los medios –sería sacar ventaja de la retrospectiva–, sino qué medios pueden justificarse con independencia de cualquier fin: «Yo sólo quise mostrar que la acción misma tiene límites. La única acción buena y justa es la que reconoce sus límites y, si precisa cruzarlos, acepta al menos la muerte», escribió Camus. Dicho de otro modo, para matar hay que estar dispuesto a dar la vida. Comparando la acción de entonces con la de su propio momento histórico (la obra es de 1949), Camus concluye. «El mundo nos muestra hoy un rostro repugnante precisamente porque está fabricado por hombres que se otorgan el derecho de cruzar esos límites, y de matar a los demás, sin nunca pagar con su persona. Así es como la justicia de hoy sirve de coartada a los asesinos de la justicia».

Eso puede o no ser cierto, pero vale la pena retener el aforismo ante el montaje de *Los justos* dirigido por Javier Hernández-Simón, con dramaturgia de José Antonio Pérez, en el que se cuestionan los actos justicieros de los personajes de manera mucho más rígida que en el original. Razones no faltan. Camus consideraba a los revolucionarios desde una perspectiva histórica afín a la que, por las fechas en que escribió la obra, adoptaba en su libro *El hombre rebelde*. Esta adaptación, en cambio, sitúa la acción en la memoria viva, trasladando la trama a España en 1979 y convirtiendo a los rusos en miembros de ETA. Todas las implicaciones del montaje proceden de ese salto imaginativo, que funciona estupendamente en sentido estructural, pero se niega a sí mismo el beneficio de la ambigüedad. Siendo esta una puesta en escena «sobre ETA y contra ETA», como se la llama en el programa, afirma inequívocamente que, en el contexto de una democracia, no hay justicia posible en la lucha armada.

El contexto, naturalmente, cambia el sentido de la obra. No es lo mismo ejecutar a un opresor histórico que asesinar a un ministro votado en elecciones libres. En Camus, el título tiene poco de irónico, y se aplica plenamente al menos a dos de los personajes. Aquí, cuando un personaje dice: «No somos de este mundo, somos justos», concluimos lo contrario. Pero el texto se resiste y, por más que se hayan hecho modificaciones esenciales –como agregar la frase: «Ya no somos revolucionarios, desde hoy somos asesinos»–, es difícil que no se vea entre los personajes el clima de abnegación, sacrificio y, hasta cierto punto, heroísmo que Camus puso en ellos. Como para contrarrestarlo, el montaje los muestra aprisionados en su propia mitología, sin otra salida que una muerte que les priva hasta de los mitos póstumos. Lo hace con inteligencia, creando un espacio conceptual lleno de metáforas visuales que, aunque obvias, son atractivas a la vista. Para empezar, el lugar de la representación, el «apartamento de los terroristas» que piden las didascalias, es un cuadrilátero lleno de tierra, un claro símbolo del terruño reivindicado. A un lado hay un cubo lleno de agua, donde una y otra vez los personajes se lavan las manos, como culposas Ladies Macbeth. Y, por último, del centro de la escena salen cinco cuerdas, a las que se encuentran sujetos los cinco actores que interpretan a los terroristas, manteniéndolas tensas en distintos momentos, en especial cuando a un personaje lo atenaza un conflicto. Eso también es una metáfora visual: si uno vive atado a una causa, tiene poca libertad de movimientos.

La dificultad que ello comporta para los actores se intuye al descubrir que la producción cuenta con una asesora de movimiento, la bailarina Marta Gómez, que ha coreografiado las escenas como si se tratara del juego de la cuna. Los cruces de líneas y la circulación de personas se hacen con elegancia. Y es efectiva la manera en que las cuerdas se agitan para indicar las señales que envían los personajes desde fuera de la habitación (a la que siguen siempre metafóricamente atados). Con todo, a veces el recurso se interpone en la acción: por ejemplo, el hecho de que los actores deban enrollárselas y desenrollárselas alrededor del torso para mantenerlas tirantes distrae más de lo necesario. ¿No hubiera funcionado mejor con elásticos? Si los movimientos restringen la escena, el trabajo de Álvaro Renedo Cabeza, responsable del «espacio sonoro», la abre a la amplitud de la inmensa Nave 1 del Español. Renedo Cabeza utiliza arreglos de violonchelo y txalaparta para crear una atmósfera constante de suspense, pero también combina ruidos de sirenas, armas, goteos y portazos que nos comunican imaginariamente con lo que acontece fuera de escena. En particular, las explosiones de coches-bomba, calibradas con fineza y volumen cinematográfico, hacen saltar de su asiento a más de un espectador, amplificando el impacto de la representación.

Que la representación cause impacto en sus elementos ambientales, por así llamarlos, no impide que lo más impactante sea algo tan sencillo de exponer, aunque difícil de resolver, como un dilema moral clásico. El conflicto sobreviene cuando el terrorista designado para hacer estallar la bomba, Mikel (en Camus, así como en la vida real, Iván Kaliaiev), descubre que, dentro del coche del ministro, viajan dos niños. En el último momento, el terrorista se echa para atrás, sabiendo que deberá someterse a la deliberación de sus compañeros en cuanto a la validez de la negativa a matar. La célula decide que la negativa se ha justificado, y el atentado se aplaza para dos días más tarde. Entretanto, los miembros debaten posiciones fundamentalmente incompatibles en cuanto al imperio de las ideas sobre las vidas humanas. Como dice más adelante el personaje de El Teniente (en Camus, Sokurátov), cuando uno de ellos se encuentra en la cárcel: «Una idea puede matar al gran duque, pero difícilmente alcanza para matar niños. Esto es lo que usted descubre. Pero entonces surge una

pregunta: si la idea no alcanza para matar niños, ¿vale la pena matar al gran duque?» Invirtiendo el razonamiento, un terrorista convencido podría replicar que, de valer, en efecto, la pena, tanto da matar niños. Al revés de la famosa frase de Dostoievski, si determinada idea existe, todo está permitido. Pero para ello tiene que existir en una mente inquebrantable, como una certeza de acero, y, salvo en fanáticos, pocas son las mentes capaces de abrigar una convicción tan enorme.

Alex Gadea, como Mikel, logra convencernos de todas las incertidumbres que acosan a su personaje, mientras que su adversario, Josu, interpretado con ferocidad por José Luis Patiño, defiende con uñas y dientes la posición absolutista. En medio de ambos hay una mujer, interpretada con envidia por Lola Baldrich. Pero, siendo ésta una pieza de Camus, la intriga es menos amorosa que metafísico-moral. El planteamiento no es sólo a quién de los dos admira más la mujer, o con cuál se quedaría si pudiera quedarse con alguno, sino qué mundo preferiría que existiera: el de Mikel, donde sería lícito dudar, o el de Josu, donde reinarían las certezas. Uno tiene la sensación de que Camus prefería un mundo con cabida para la duda. Y si le fascinaban los revolucionarios rusos era porque habían soportado vidas de convicciones utópicas (Josu es una caricatura), de acuerdo con las cuales el asesinato era necesario, pero al mismo tiempo injustificable, y la propia vida no valía más que la de cualquier otro. Puede parecer una posición engañosa, pero, como dice Camus, ostenta la indudable nobleza de no poner ninguna idea por encima de la vida, aunque tampoco ninguna vida por encima de las ideas: la prueba es que los revolucionarios encarnaban sus ideas a muerte. En este punto, claro, Pérez y Hernández-Simón no pueden ni quieren seguirlo en su retrato de ETA. La frase ya citada con la que se cierra la obra –«Ya no somos revolucionarios, desde hoy somos asesinos»– comporta una firme condena de quienes la pronuncian. Incluirla es una intachable decisión moral. No estoy tan seguro si, también, dramática.