

El 6 de septiembre de 2006 se presentó en el Teatro Fernando de Rojas del CBA una de las obras cumbres del escritor austriaco Thomas Bernhard: *Ritter, Dene, Voss*. La obra, dirigida por Rosario Ruiz-Rodgers, fue interpretada por Ana Caleyá, Carlos Domingo y Rosa Savoini. Entrevistamos a dos de los actores de esta obra que Bernhard quiso dedicar a los intérpretes que la estrenaron hace ya veinte años.

dos actores frente a Bernhard

FOTOGRAFÍA ENCARNA MARTÍN

PABLO CARUANA ENTREVISTA CON ANA CALEYA Y CARLOS DOMINGO

En septiembre, el público madrileño pudo disfrutar de una apuesta teatral inusual en una ciudad cada vez más cerrada a cualquier experimento. La obra llegaba tras una única función en el festival Lazarillo de Manzanares del Real y concluyó tras doce funciones en el Fernando de Rojas. «El proyecto nació así. Los actores y la directora ya tienen otros compromisos, es verdad que hay interés por parte de distribuidores, pero por ahora se queda aquí», reconoce Ana Caleyá, productora del montaje además de actriz. Aún así, la apuesta del CBA, que abrió su temporada teatral con esta obra, no salió mal: buenas críticas y una más que aceptable entrada para un autor que todavía carga, inexplicablemente, con el sambenito de minoritario. El montaje tenía buena factura, sin pomposidades, sobrio, con unas elegantes luces de Enrique Vizueté, una acertada escenografía de caobas recios de Alejandro Andújar y una puesta en escena situada en los años cincuenta (en su estreno, en el Festival de Salzburgo en 1986, la obra estaba ubicada en el presente).

En *Ritter, Dene, Voss* están presente muchas de las virtudes que han convertido a Bernhard en uno de los escritores fundamentales y más influyentes del final del siglo xx. La pieza está escrita para tres de sus intérpretes predilectos: Ilse Ritter, Kristen Dene y Gert Voss, de ahí el título. Bernhard mantenía una relación extraña con los actores: tímida y distante con los que admiraba, furibunda con todos los demás. Valga como prueba esta cita recogida en la biografía de Bernhard de Miguel Sáenz: «Siempre he odiado en secreto a los actores y los actores del Burg han suscitado siempre en mí un odio muy especial». Sin duda, *Ritter, Dene, Voss* recoge la sabiduría con la que Bernhard se mueve en el terreno interpretativo pero, además, entronca con varias de sus principales obsesiones: la familia como pesadilla y refugio; la educación como embrutecimiento, tortura y muerte del alma; o su admiración por el pensamiento alemán (léase Wittgenstein y Schopenhauer). Por todo ello, esta obra, llena de parlamentos, de rincones oscuros, de fracasos corporeizados pero imposibles de aceptar, de un humor tieso y negro es, de nuevo en palabras de Miguel Sáenz, «la otra obra maestra absoluta de Bernhard [junto con *La fuerza de la costumbre*]». Una pieza que Peyman, el director por excelencia de Bernhard, ha calificado de «arquetipo del alma vienesa».

En España se recuerda especialmente el montaje que hiciera el hoy entronizado Calixto Bieito en la Sala Beckett en 1993. Y es que desde 1987 —cuando el recientemente desaparecido director argentino Roberto Villanueva estrenó *La fuerza de la costumbre* en el Teatro Español con Raúl Fraile y Gabino Diego—, los estrenos de obras de Bernhard han ido llegando con cuentagotas: una media de uno al año. Algo incomprensible si se tiene en cuenta, por un lado, la influencia que ha tenido Bernhard en nuestra dramaturgia contemporánea y, por otro, el ya numeroso grupo de lectores con que cuenta en España (aunque, ciertamente, más de sus novelas que de su teatro). Aunque tampoco hay que olvidar la reacción de la crítica a aquel primer estreno: «Nos encontramos ante un texto lleno de interés que, por



Ana Caleyá

carecer de progresión —drama significa acción—, resulta teatralmente inoperante y aburrido», decía José Monleón en *Diario 16*; «Pesado, inteligente, metódico autor», añadía López Sancho en *ABC*, tras un inolvidable titular: «La pesantez de Thomas Bernhard en *La fuerza de la costumbre*». Sin embargo, no todo fueron rechazos: «Un texto magnífico de Bernhard. El esfuerzo merecía la pena», escribió Antonio Fernández Lera en *El Público*. En cualquier caso, parece que algo está empezando a cambiar. Al margen del estreno del CBA, este año hemos tenido el montaje vallisoletano de Ernesto Calvo de *Minetti*, el de *El hombre de teatro* protagonizado por Lluís Homar y la visita del Sary Teatr de Krystian Lupa al Festival de Otoño.

Para acercarnos a esta obra desde el interior de la escena, hablamos con dos de los actores del montaje. Carlos Domingo, formado entre otros con José Luis Gómez y su «germanizante» manera de entender la actuación, y Ana Caleyá, formada entre otros con Ernesto Caballero, proporcionan dos visiones complementarias de cómo abordar y entender la obra del austriaco.

EL TEXTO

Dicen que los actores vencen la dificultad de una obra de Bernhard a través del texto, ¿ha sido así en este caso?

CARLOS DOMINGO: Creo que lo más difícil de Bernhard son los textos. Hay algo implacable en ellos. O suenan, se entienden y llegan al espectador con mucha dirección y mucho criterio, o se quedan. No son textos que se puedan disimular. Bernhard es muy contundente, muy apasionado, sabe lo que dice y con quién se mete. Hay que ir en la dirección del texto y hasta el fondo. Ahí reside su fuerza. Claro que luego te puedes apoyar más en una cosa u otra, puedes utilizar distintos estilos, pero nunca hay que perder de vista esa fuerza.

ANA CALEYA: Mi primera experiencia con Bernhard fue el montaje de fin de carrera de la RESAD, con el personaje de Johanna de *Una fiesta para Boris* [la primera obra que estrenó Bernhard bajo la batuta de Peyman, en 1970], que no dice ni una palabra. Esto se une a que la primera obra de Bernhard que vi fue en alemán y, aunque yo no sabía alemán, me enamoró. Digo esto porque cuando empecé a ensayar *Ritter, Dene, Voss*, me di cuenta de que a Bernhard se le entiende no tanto, como se ha dicho, por sus parlamentos, sus monólogos, por su verbo duro, sino por lo que le pasa al personaje. Es ahí donde empatiza el público y además, como actriz, una vez que entiendes qué le pasa a tu personaje, le pierdes el miedo al texto. El público no va a empatizar con los largos parlamentos de Ludwig, con sus razonamientos, sino con lo que le pasa.

CD: Yo no estoy de acuerdo contigo. Y puede que esta diferencia de apreciación tenga que ver con que somos dos actores distintos que se enfrentan a una misma obra de Bernhard, pero a dos personajes totalmente diferentes, casi opuestos. El personaje que yo interpreto está inspirado en Ludwig Wittgenstein, un filósofo del lenguaje. Creo que ésta es una de las razones primordiales por las que le interesa el personaje a Bernhard. Mi forma de abordar la palabra es fundamental para el personaje. A este hombre le pasan muchas cosas, pero él se expresa a través de la palabra, a través de bloques de pensa-

miento. Para Ludwig la palabra es fundamental y elige cada palabra que dice. Mi trabajo como actor es justo al revés que el tuyo. A través de las palabras, acabo encontrando las emociones del personaje.

Es cierto que los textos del personaje de Ritter se basan más en la cotidianidad, surgen de la acción. Y cuando llega Voss (Wittgenstein), se empieza a hablar de otra manera más abstracta, filosófica, aunque al final vemos a una persona carcomida por la desidia, la impotencia y la ignominia.

AC: Y creo que es con eso con lo que el público engancha. Esa cantidad de conceptos, esa riqueza conceptual y formal que tiene el habla de Bernhard resulta muy difícil de digerir incluso leída. Pero cuando uno va al teatro y ve a un actor recitándolos, llegan de otra manera, ves lo que le pasa al personaje en el cuerpo del actor.

CD: Creo que estamos hablando de un gran autor y de un gran texto de la dramaturgia europea contemporánea. El espectador llega a donde llega, pero ocurre lo mismo con Shakespeare. El espectador sólo logra retener y comprender una parte de los monólogos, pero le llega la emoción del personaje. Creo que el texto de Bernhard tiene esa altura teatral.

ENTRE LA VERBORREA Y LA DIGRESIÓN CERTERA: LOS MONÓLOGOS

Se habla siempre de la dificultad de sostener los extensos monólogos de esta obra, llenos de repeticiones, verborreicos, sin finalidad aparente. Como actores, ¿qué creen que hay de cierto en ello?

CD: Creo que todos, tanto actores como directora, hemos llegado a la misma conclusión. Son muy difíciles al principio. Por ejemplo, el primer monólogo de Voss, mi personaje, es muy complicado, habla de cuatro cosas a la vez sin que el espectador tenga información suficiente para saber qué está diciendo. Como espectador, vas

Carlos Domingo



entendiendo a posteriori y a base de repeticiones. Cuando empecé a trabajar le propuse a la directora, y le pareció bien, aparcarlo hasta que tuviera el personaje creado y con más peso para poder abordarlo. Son monólogos inicialmente muy difíciles, también muy difíciles de aprender, no tienen una lógica cotidiana, pero cuando has conseguido hacerte con el texto son una gozada.

AC: No cuesta lo mismo el primero que el último, ejercitas una manera de memorizarlos y de decirlos.

¿Los entendéis como monólogos interiores, como textos poéticos, como exabruptos verbales?

CD: Creo que, en cierto sentido, les pasa lo mismo que a los personajes shakespearianos. Son personajes en ebullición, capaces de hacer grandes cosas, de soltar grandes parlamentos o expresar pensamientos profundos. Son personajes que le dan muchas vueltas a todo. Ritter no se plantea por primera vez el fracaso, es un personaje en lucha con el fracaso, en lucha consigo misma. Son personajes a los que les preguntas cómo están y son capaces de soltarte hasta el fondo de su alma.

AC: Desde luego, si no son monólogos interiores, sí que se acercan mucho al soliloquio. Es una obra en la que ninguna de las preguntas que hace el personaje obtiene respuesta, en la que nadie pregunta esperando una respuesta, en la que nada de lo que se dice a continuación tiene que ver con lo que ha dicho el otro, todo eso lo aleja del diálogo y lo acerca al pensamiento.

CD: El peligro que tiene Bernhard es pensar que se encuentra cercano al teatro del absurdo. Los textos siempre tienen un sentido claro para el personaje, el personaje no es una elucubración, es de carne y hueso y es su forma de pensar la que construye su carácter, la que le hace ser así.

Desde el punto de vista gestual, ¿en qué se apoyan estos personajes sin interlocutor? Me impresionaron dos momentos en la interpretación de Rosa Savoini, en los que aborda un monólogo totalmente quieta y, sin embargo, respira pura locura.

CD: Creo que una de las claves de Bernhard es cómo interpretarlo. ¿es su teatro realista, no lo es en absoluto...?

AC: En el primer acto, mi personaje, con la hermana que no para de hacer cosas en escena (pone la mesa, la quita, lleva cosas...), va cayendo pasiva de silla en silla. En cambio, cuando ella no está, Ritter se activa. Ese juego de contraposición entre personajes ayuda, y es algo que va saliendo a base de funciones. Parte de un elemento realista, como son las relaciones entre los hermanos, y llega a algo muy distinto.

Me comentaba usted, Ana, que ha visto el último montaje que Peyman hizo de esta obra. ¿Qué diferencias encuentra?

AC: Bueno, vi un vídeo que me pasó la Fundación Thomas Bernhard y, ciertamente, no tiene nada que ver con nuestro montaje. Creo que ellos respiran el texto de otra manera. Aquí todavía hay aspectos que dificultan montar una obra de Bernhard. Nosotros, tanto la directora como los actores, teníamos muy presente al público. Teníamos mucho miedo de que el público se aburriera, siempre estás acortando —hemos quitado partes del principio y dos o tres monólogos—, tratando de dar ritmo, tiendes a dar velocidad al texto... En el montaje de Peyman, esto no ocurre, la obra dura lo que dura, que al público le guste o no es otro problema. Nuestro montaje no llega a las dos horas y en Europa difícilmente vas a ver esta obra sin que llegue a las tres horas.

CD: Yo creo que, con el ritmo que llevábamos, como mucho le habremos quitado diez, quince minutos.

AC: Para mí, el texto va a toda pastilla y, lo digo honestamente, creo que eso es un error, no hay tiempo para digerirlo y eso afecta al trabajo de los actores.

CD: Yo no estoy de acuerdo, pero esto me pasa mucho con Ana [risas entre ellos]. Yo estoy conforme con esa velocidad, pero no sólo en Bernhard. Me pasaba lo mismo cuando hice en la Compañía Nacional de Teatro Clásico *El caballero de Olmedo*, con Pepe Pascual. Allí el verso se decía riguroso, técnicamente perfecto, pero con velocidad. Es un asunto interesante. Creo que es bueno que el actor-individuo desaparezca y aparezca el personaje y la potencia del texto, que aparezca algo que viene de otro sitio, que tiene una energía distinta. Cuando un texto se dice sin pausas indeterminadas, como dice Agustín García Calvo, coge otra potencia, otra fuerza. Aunque al público no le dé tiempo a entender todas las frases, el texto llega directamente.

LA INTERPRETACIÓN

Cuando se reunieron los tres actores que participaron en el proyecto ¿tenían registros muy diferentes?

CD: Se ha realizado un trabajo de entrenamiento especialmente intenso sobre el cuerpo y el texto, mucho más de lo que suele ser habitual en los ensayos de un espectáculo, y más cuando no se tiene demasiado tiempo. La directora ha hecho mucho hincapié en ello, hemos utilizado, sobre todo, la técnica de Michael Chejov. Dedicamos muchísimo tiempo a este entrenamiento, que es muy físico y no tiene nada que ver con lo que luego hacemos en el escenario. El objetivo era encontrar una confluencia de los tres personajes en el lenguaje, teniendo en cuenta incluso que los personajes son hermanos.

¿Cómo se entrelazan cuerpo y texto en esta técnica?

AC: La obra se divide en sucesos. A cada suceso se le asigna una acción que tenga que ver con el cuerpo, una acción corporal, y a través de esas acciones, que suelen ser muy simples, se dice el texto con la misma intención que la acción. A mí, particularmente, unas veces me ha funcionado y otras no. Creo que con un texto como el de Bernhard se puede hacer un trabajo de mesa en el que esos sucesos se digan teóricamente y luego, prácticamente, se trabajen esas acciones desde esa lectura. Ha sido una negociación difícil con la dirección, que establecía una determinada línea y yo muchas veces tenía el sentimiento de que mi personaje iba por otro lado.

CD: En mi caso la experiencia ha sido muy positiva. Yo ya conocía esta técnica, ya que había trabajado con la directora y con José Luis Gómez en *Lope de Aguirre, traidor*. Es un trabajo de entrenamiento que se ha desarrollado mucho en el Teatro de la Abadía. Creo que una de las conclusiones a las que ha llegado Gómez como actor y como teórico de la actuación es que hay que intentar que la voz y la emoción no surjan de lo psicológico y lo personal, sino de otro lugar que aparece cuando uno trabaja desde la fisicidad, desde lo corporal. Implicas la voz en la acción física, llegas a realizar con la voz lo que en escena, una vez desaparecida, hacías con la acción.

AC: Es una técnica interesante. El problema surge cuando consideras que la acción en la que estás trabajando no es la adecuada. Por ejemplo, si estás trabajando empujando a alguien y crees que lo que hay que hacer no es empujarle, sino atraerle, el asunto se complica. Ese es el problema, no la técnica.



¿Creen que esta obra prueba que existe un tipo de actor «bernhardiano»?

AC: Hay una anécdota, que Miguel Sáenz, el traductor de *Ritter, Dene, Voss*, contó el otro día en la rueda de prensa a propósito de Ritter: cuando los presentaron a ella y a Bernhard éste dijo: «¡Mi actriz!». Y ella dijo: «¡Mi autor!». Creo que un actor de Bernhard tiene que ser inteligente, tiene que tener un sentido de la verdad brutal y tiene que tener una humanidad conmovedora. Si no tienes esas tres cosas, no funciona.

CD: Él escribe para actores con los que se identifica. Algo que creo que es muy sano y que en otros tiempos pasaba mucho, incluso en España. También hablamos de autores shakespearianos, chejovianos, aunque no sabemos exactamente lo que queremos decir. ¿Cómo es un actor valleinclanesco? ¿Cómo es un actor bernhardiano? No lo sé.

En el caso del papel de Voss, basado en Wittgenstein, un filósofo por el que Bernhard sintió especial admiración, el asunto se riza bastante. Hay una frase de Sáenz sobre Voss en el prólogo de la edición de *Hiru de Ritter, Dene, Voss*, que creo que viene a colación: Bernhard «reconoce haberse basado en los Wittgenstein al escribir la pieza teatral [...] por otra parte, es absolutamente imposible disociarlo de Gert Voss, para quien la obra fue escrita y que, físicamente, no se parece en nada a los Wittgenstein. Si a eso se añade que muchas de las ideas que expone podrían atribuirse sin esfuerzo al propio Bernhard [...] resulta que lo que hay en el escenario es un personaje formado por Thomas Bernhard / Ludwig Wittgenstein / Paul Wittgenstein / Gert Voss... y la cosa podría complicarse aún más si fuera otro actor quien interpretara a Voss interpretando a Ludwig».

CD: Estoy totalmente de acuerdo. Tengo la impresión de que mis líneas de trabajo han sido Bernhard, Ludwig y Paul, el hermano loco, aunque creo que hemos acertado al tratar al personaje como si no estuviera loco. Pero, al final, lo que estás trabajando es el texto de Bernhard, el personaje escrito. Tomas datos de otros lados porque es importante que esté basado en un personaje histórico, pero los datos están en la obra de Bernhard. Aunque también hay cosas que ayudan. Ludwig, el personaje, está obsesionado con la *Heroica* de Beethoven, la escucha todos los días. Yo también comencé a escucharla todos los días intentando entender qué es lo que atraía al personaje de esa música. He leído muchas cosas sobre el amor a la música y la cultura musical de Wittgenstein y al final he llegado a mis propias conclusiones acerca de por qué esa música lo serenaba, conclusiones que luego me han ayudado a componer el personaje. Creo que Ludwig busca la pasión absoluta que admira en Beethoven, él creía que si uno tenía talento estaba obligado a llegar al borde de la locura. Creo que la *Heroica* es tremendamente potente pero, sin embargo, cuando parece que va a arrasar con todo se queda, no explota, y finalmente se serena. Hay un control de la potencia.

En el caso del papel de Ritter, ¿le ha ayudado el piano, un instrumento recurrente en Bernhard y que usted sabe tocar?

AC: Sí, toco el piano y, al igual que Ritter, como dice Voss, lo toco mal. Y es verdad que me he apoyado en esa mediocridad que tanto Ritter como yo compartimos al piano, me ha centrado mucho, me ha ayudado. Creo que Ritter da coces, no sabe qué le pasa, está en crisis existencial. Hay una gran tristeza en ese probar y no profundizar, en la mediocridad.

Me imagino que como actor debe ser difícil abordar unos personajes como éstos: todo pasa en una noche, hay una espera y, luego, todo se precipita para mostrar las limitaciones, frustraciones y miserias del alma humana sacando su lado oscuro, el derrumbe, el desgaste, la desilusión...

AC: Y la derrota. Para este montaje he escuchado mucho las sonatas de Beethoven, que para mí son una prueba fehaciente de que este músico entendía perfectamente lo que es la derrota del ser humano. Ritter echa la culpa a su hermano, a su hermana, a sí misma, pero con una tristeza que desmiente su rebeldía. No creo que sea un personaje rebelde. Está encerrada, insatisfecha y, además, es crítica y exigente. De ahí que sea insoportable su consciencia de su mediocridad con el piano, como actriz, como ser humano.