



UNA FUNCIÓN QUE VIENE DE LEJOS

Ana Fernández Valbuena

Real Escuela Superior de Arte Dramático



■ DESMENTIR A PIRANDELLO

Función por hacer (*Commedia da fare*) es el apellido que puso Luigi Pirandello a *Seis personajes en busca de autor*, estrenada en 1921. Su reescritura en la versión de Kamikaze Producciones (Miguel del Arco y Aitor Tejada), que aquí se edita, no puede escindirse de ese “hacer” sobre la escena, pues, tal como dice Miguel, el propio Pirandello establece en su obra una coautoría actor-autor: son los seis personajes de su drama los que reclaman a una compañía teatral que dé cuerpo dramático a su realidad ficcional inacabada.

Siempre tengo dudas de porqué hacer esto, porqué hacer teatro –confiesa del Arco en la entrevista realizada por la autora (abril, 2013)– Tendrá que ver probablemente con un deseo de aferrar la vida que se nos escapa. Un deseo de desmentir a Pirandello, que opone el Arte a la Vida.

Seguramente por eso la versión de Kamikaze cimienta en la escena buena parte de sus decisiones, sobre todo en el trabajo actoral ya que, igual que su original, es una obra metateatral, una reflexión tensionada sobre la verdad escénica, la materialidad de la creación artística y la noción de realidad, siguiendo esa pareja de opuestos que estructuró la dramaturgia del célebre autor italiano: Arte/Vida. Según él, el primero es eterno y voluntario, frente a la finitud y casualidad de la segunda. “La naturaleza se sirve de la fantasía humana para proseguir su obra de creación y llevarla más alto aún”, dicen El Padre de *Seis personajes en busca de autor* y El Hermano mayor de *La función por hacer*:

HERMANO MAYOR.- [...] Nadie puede saber mejor que vosotros que la naturaleza se sirve del arte para hacer más elevada su obra creadora.

ACTRIZ.- ¿Y por qué no vais a agradecerle su infinita sabiduría a la madre naturaleza y nos dejáis tranquilos?

La réplica de la Actriz, que no existe en el original, habla de la frescura que tenía la puesta en escena de Miguel del Arco, estrenada en diciembre de 2009 en el foyer del madrileño Teatro Lara, en sesión golfa –exhibida al terminar la obra que estaba en cartel en el teatro-. Y si en el estreno español absoluto, en 1923, la crítica señalaba el despojamiento de la escena desnuda¹, *La función por hacer* de 2011 no necesitó más ropajes, y la crítica contemporánea² señaló también la cercanía y sobriedad escenográfica como uno de sus valores. Qué actorazos defendían esta fresca reedición de Kamikaze –su primera producción teatral *tout court*, según reza su página web–. Qué ritmo y cuánta verdad habitando el texto, hasta darle una vida que parecía nacida en ese mismo instante. Todo lo contrario que los actores de la compañía que Pirandello ridiculizaba en el original, repre-



Miguel del Arco. Foto: David Ruano

sentantes del teatro burgués de su época, y a los que obligaba a mirarse en su juego de autocomplacencia y falsa verdad, frente al drama terrible y veraz que los seres de ficción venían a plantearles. Y es que los autores de esta nueva versión eran veteranos hacedores teatrales y cinematográficos cuando se lanzaron a la producción teatral común como kamikazes.

Compartí con Miguel del Arco sus exordios teatreros en los ochenta, en una compañía adolescente de Carabanchel. Él del Alto. Yo del Bajo. Lucía Miguel entonces cabezón afro y el mismo talle espigado que siempre lo ha distinguido; el mismo entusiasmo, entonces justificado por la edad y hoy acreditado por una llaneza propia del entorno en que ha cre-

cido: una familia de muchos hermanos -como éramos la mayoría de los nacidos en los sesenta-, en la que aprendió el valor del trabajo y la necesidad de luchar por los proyectos propios; el primero, ya entonces prístino en su frente, hacer teatro. La trayectoria de Kamikaze demuestra que lo han logrado, y el éxito de *La función por hacer* (Premio Max 2011 a la mejor adaptación teatral, entre otros muchos), así como su larga gira y su reposición en el también madrileño Teatro de La Abadía, de 2013, hablan del hallazgo de una forma de hacer teatro que ha sabido conectar con muchos públicos y muchas realidades sociales.

Unánimemente la crítica madrileña y la catalana señalaron la posible ascendencia argentina de la propuesta escénica, basada en el trabajo actoral, “a lo Veronese”, decían. No era una referencia a priori para Kamikaze, que tiene su propia línea de trabajo, pero bienvenidas sean las conexiones que no hablan tanto de influencia como de comunión de ideas y metodologías de trabajo. En realidad este era un proyecto en el que Kamikaze llevaba años trabajando, a modo de laboratorio actoral, hasta conformar una versión que sirvió de punto de partida a esta, definitiva, en la que las edades de los actores y de los personajes estuvieron algo por debajo de las originales. Ya lo decía el maestro Pirandello en su ensayo sobre *El Humorismo*: “La humanidad pasada no hace falta ir a buscarla lejos: siempre está en nosotros, tal cual”³.

■ SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR Y LA TEORÍA DEL HUMORISMO

Pirandello es conocido fuera de Italia sobre todo por este célebre drama, que cuestiona nuestras nociones de *ser y parecer* –otra de sus parejas de opuestos–, y hace que se tambalee la posibilidad de llegar a la verdad, si es que existe una. Los estudiantes de bachillerato oíamos –y espero que sigan oyendo– hablar de estos seis personajes como un hito; y, en efecto, se han convertido en un tótem de la dramaturgia burguesa del siglo XX, cuando, en realidad, lo que el maestro siciliano perseguía era dinamitarla desde dentro con sus propias municiones: en los años veinte se abría el telón ante los protagonistas de *Seis personajes en busca de autor* y el público veía a los mismos tipos de siempre a sus cosas, a sus problemas de clase media, con sus ropas de clase media, en ese mismo teatro donde los profesionales entretenían a la clase media. Y entonces, sin que cambiaran el espacio

–apenas menos compuesto–, ni el lenguaje o el estilo actoral, ¡zas! estallaba el polvorín por donde menos se lo esperaba uno, y todas las certezas se tambaleaban, los apriorismos se desmoronaban y el pensamiento recorría, sin avisar, los surcos de la filosofía finisecular en la que Pirandello se había formado: el idealismo alemán. Pero contado a la pata la llana.

Vale, –pensaba yo en mi bisoñez, cuando en los ochenta comencé a leer



Aitor Tejada. Foto: David Ruano

a Pirandello– estuvo bien en su momento, refrescó el teatro burgués, pero son cosas superadas. Luigi se despidió del mundo en el '36, sin saber mucho de nuestra Guerra Civil, y nada del holocausto. Una demarcación fundamental para cualquier creador occidental del siglo pasado. Además –seguía yo cavilando– no sé porqué a esta obra la llaman *commedia (da fare)*. Leída en seco a mí no me hacía reír.

Verla en escena fue otra cosa. Seguir el proyecto de Miguel del Arco y Aitor Tejada, gestado a lo largo de varios años, como se ha dicho, ha supuesto para mí un regreso a los amores pirandellianos, que me acompañaron durante la redacción de mi tesis doctoral. Y valga el excursus para insistir en la vigencia del tema de *Seis personajes en busca de autor* en una época, esta nuestra, en que la paradoja entre la percepción cada vez más difusa de la realidad y la penetración de la ilusión en nuestra experiencia empírica se ven potenciadas por los avances en la psicología, sostenida por el esoterismo, así como por los avances tecnológicos en la comunicación y en los nuevos soportes artísticos. Como todos los juegos –y el teatro sigue siéndolo– el deslizamiento de la ficción hacia la realidad presupone, hoy como ayer, la aceptación de una convención no real que, sin embargo, nos procura emociones *reales*. En su citado ensayo sobre *El Humorismo* –uno de los puntales del pensamiento creativo de Pirandello, publicado en 1908– el maestro se había extendido al hablar sobre la ilusión y la realidad:

No le pasa solo al artista, sino a todos, el constatar que no existe una representación, sea creada artísticamente, o sea la que cada uno de nosotros nos hacemos de nosotros mismos y de los demás, y de la propia vida, que se pueda creer una realidad. En el fondo son una misma ilusión la del arte y la que comúnmente nos llega a nosotros a través de los sentidos. [...] Nosotros llamamos veraz a la que percibimos con nuestros sentidos y fingida a la del arte... Pero la diferencia entre una y otra ilusión no es cuestión de realidad, sino de voluntad, puesto que la ficción del arte se desea por sí misma, y se ama desinteresadamente, mientras que la de los sentidos se percibe si se está en posesión de los mismos. Por tanto, la primera es libre, y la segunda no. Todos gozamos más o menos de una voluntad que provoca en nosotros los movimientos que crean nuestra propia vida. La diferencia entre esta creación y la del arte reside solo en esto: en que aquella es interesada y esta desinteresada; una tiene un fin y una utilidad práctica, la otra no tiene otro fin que ella misma. (1995: 105)

Y así lo materializa *La función por hacer* de Kamikaze:

ACTRIZ.- [...] (Al ACTOR) ¿Encuentras algo nuevo en la historia que nos están contando? Porque si esto te parece nuevo es que vives más de espaldas al mundo de lo que pensaba.

ACTOR.- Lo que sé es que lo que me están contando me atrapa. ¿Cuántas veces hemos hablado de la falta de interés del teatro que se escribe ahora porque no tiene nada que ver con la realidad? ¿Cuántas veces nos hemos aburrido tú y yo viendo un espectáculo porque no nos interesaba lo que nos estaban contando?

ACTRIZ.- Deberías ver más a menudo la tele. Está plagado de este tipo de truculencias familiares.

HERMANO MAYOR.- No es lo mismo. Esto está sucediendo aquí y ahora. ¡Es verdad!

ACTRIZ.- No me marees ahora con la verdad. La verdad siempre es relativa y en el teatro mera apariencia.

De la teoría a la práctica, *Seis personajes en busca de autor* intenta dar forma artística a estas ideas sobre la virtualidad de la realidad y la verdad del arte. Un drama que pertenece a la llamada trilogía metateatral, escrita en los años veinte, y que va flanqueado por otras dos obras: *Cada uno a*

su manera y *Esta noche improvisamos*. Acá y allá alguna sugerencia de ellas ha llegado hasta la dramaturgia de *La función por hacer*. En la primera, por ejemplo, el espacio escénico, dividido en dos, comprende el foyer de un teatro -el mismo lugar donde, por casualidad, se estrenó *La función por hacer*- y de ella toman prestado los autores de la versión, tal vez, el oficio de uno de sus dos personajes “reales”: un escultor en *Cada uno a su manera*, un pintor en *La función por hacer*. En ambas la chica tiene como oficio ser actriz. Pero en *La función por hacer* hay una segunda vuelta de tuerca, pues estos dos personajes –el pintor y la actriz- están en realidad representando una función –luego, son actores- que se ve interrumpida por la irrupción de los *personajes*. Esto hace aún más verosímil relación con el público de la sala, presumiendo que ha acudido allí a ver la función que daba comienzo a la obra –la del pintor y la actriz-. De ese modo las alusiones de los dos actores a los espectadores, una vez que se rompe la cuarta pared por la entrada de los “cinco personajes” –cuatro adultos y un bebé-, son verdaderas y directas.

ACTRIZ.- ¿Y tú y los que vienen contigo habéis nacido personaje?

HERMANO MAYOR.- Exactamente. Y vivos, como podéis ver.

ACTRIZ.- (*Riéndose*) Esto es increíble. (*Al público*) Perdonad. De verdad que no tenemos nada que ver con esto.

ACTOR.- Está claro que la realidad siempre supera a la ficción...

ACTRIZ.- ¡Ah, esto es una cámara oculta!... ¿O una broma de los técnicos? (*Mira entre cajas*) ¿Habéis sido vosotros? ¡Qué cabrones!

Y al público interpelan también algunas veces los cinco personajes:

HERMANO MAYOR.- [...] (*Al público*) ¿Para qué han venido ustedes a esta representación?

ACTRIZ.- Para ver nuestro espectáculo.

HERMANO MAYOR.- No, han venido porque saben que el problema del ser o no ser nunca se resolverá; y no solo para Hamlet sino para cualquier espíritu que contemple esa forma de vida... Esto es el Arte.

En la obra de Pirandello, en cambio, la cuarta pared limitaba con el mundo de los seis personajes que irrumpían en el ensayo de una compañía que estaba montando una obra de Pirandello; sin público, lógicamente.

Es cierto que los seis personajes, según el autor, deberían llegar desde el patio de butacas –una entrada anómala en esa época-, pero la presencia del público era obviada en cualquier caso. La ilusión de la cuarta pared ha sustentado el juego teatral desde que se convino practicarla hasta el siglo XX, cuando, en virtud de la duplicación obrada dramáticamente por Pirandello –la bifurcación entre el mundo de la metaficción de los seis personajes y el “real” de la compañía que ensaya-, el espectador de entonces comenzó a intuir la antítesis entre el burgués -acostumbrado a ser el centro de la escena- y el actor. Este último presentado como una especie de *servus dolosus* que, plegado al instrumental pirandelliano, servía de crítica y autocrítica al teatro de la época. De modo que la propuesta pirandelliana suponía también un calado de hondura en los vicios teatrales de su época, y una avanzadilla en la reflexión en vivo sobre la trascendencia del arte en la vida humana.

En la propuesta de Miguel y Aitor se materializan de igual modo estos dos planos de la realidad (los actores) y la ficción por hacerse (los personajes que invaden el escenario), atribuyendo a cada uno sus propias características; pero totalmente adheridos a la realidad de lo que el público ha ido a ver: una función amena. Por eso, el Actor y la Actriz interpelan directamente a los espectadores, haciendo que transiten de un plano a otro medidos por las habilidades de la escritura y la pericia actoral:

ACTRIZ.- Perdona, pero ya teníamos la atención del público hasta que nos habéis interrumpido.

MUJER.- No parece que estas personas estuvieran muy interesadas.

ACTRIZ.- Eso no es asunto tuyo. Este es nuestro espectáculo y estas personas han venido a vernos a nosotros.

MUJER.- No oigo a nadie protestar por nuestra presencia...

ACTRIZ.- Porque el público no protesta por nada, se lo traga todo... (*Al público*) Bueno... me refiero a que ya no se patean los malos espectáculos como pasaba antes, no a que vosotros no tengáis criterio. Seguro que lo tenéis...

MUJER.- A lo mejor quieren que nos quedemos... (*Mira al público*) Parecen expectantes.

En fin, casi cien años después de su estreno, jalonados por tantas y tan variadas propuestas escénicas para este drama por hacer, y que han reco-

gido tantas influencias, parecía difícil poder aportar algo nuevo a este teatro hecho de palabras, y escrito antes de que el mundo conociera la bomba atómica, la cara oculta de la luna, o los video juegos *on line*. Concebido por un hombre hijo de los héroes de la unificación italiana, que vio en el fascismo incipiente de los años veinte una posibilidad de buen gobierno y que, cuando comprendió que no sería así, se despidió sin ruido, como quien se va de un lugar al que ya no pertenece. Sin embargo, Kamikaze nos ha devuelto con su reescritura las preocupaciones de este Nobel de Literatura como si fueran nuestras y de hoy, recordándonos que la naturaleza del teatro occidental no ha cambiado apenas en sus miles de años de historia: solamente hay que despojarla del polvo acumulado y vuelve a hablar de nuevo a nuestra contemporaneidad como si hubiera sido escrito ayer.

Echemos, pues, un vistazo a los puntos de contacto y de fricción entre el original y su versión, teniendo *El humorismo* como norte. Según Pirandello, este consiste en un proceso de descomposición a través del sentimiento de lo contrario: "Una representación es verdaderamente humorística cuando me siento como si estuviese entre dos aguas: querría reír, pero la risa se ve turbada y obstaculizada por algo que exhala de la propia representación." (1995: 180). Y explica el desdoblamiento entre el sentimiento y la reflexión mediante una metáfora:

En todo verdadero humorista la concepción se desdobra, asigna una parte al sentimiento y otra a la reflexión y esta permanece, sí, como un espejo interior, pero –por usar una imagen– es como un espejo de agua helada, donde la llama del sentimiento no se contenta con contemplarse, sino que se zambulle en ella y se apaga; y las burbujas que forma en el agua son la risa que suscita el humorismo, y el vapor que exhala de ellas es la fantasía a menudo gaseosa de la obra humorística. En resumen, esta nace del contraste entre el calor del sentimiento y el frío de la reflexión (1995: 181).

Concluye Pirandello que el humorista, por la especial actividad de la reflexión, a menudo no sabe hacia qué lado dirigir la perplejidad, el estado irresoluto de su conciencia. Algo que se traslada al público en sus obras, pues la duda se instala enseguida sobre el escenario y no sabemos de qué parte estar. ¿De la de los pobres actores que ven reventada su función de esa noche en *La función por hacer*? ¿De la de la extraña familia que reclama su acabamiento en un plano más elevado que el de la realidad?

ACTOR.- De todo lo que nos están contando se puede extraer la información necesaria para componer un drama. En eso consiste el proceso de la creación artística. Necesitamos abstraer para liberar a los hombres y sus acciones hasta llegar a una obra que no esté, como la naturaleza, carente de orden- por lo menos aparente- y llena de contradicciones, sino que sea como un pequeño mundo en que todos los elementos tiendan unos a otros y cooperen juntos. ¡Simplificar y concentrar! Eliminar los detalles inútiles. [...]

ACTRIZ.- ¿Qué proceso? La mayoría de las veces ese proceso ni siquiera llega a producirse. Si fuera tan fácil el mundo estaría lleno de artistas. La miseria o la grandeza humana no se convierten en una obra de arte solo porque alguien la ordene, la simplifique o la concentre. Hay que iluminarla para que trascienda. (*A los personajes.*) Deberíais respetar la voluntad del autor que os abandonó cuando no quiso o no supo alumbraros. (*La función por hacer.*)

[...]

HERMANO MENOR.- ¡Ah! ¡Que la vas a componer tú! Entonces ya no será ni mi historia ni la suya, sino la tuya.

ACTOR.- Es necesario llegar a un acuerdo.

HERMANO MENOR.- No, no es necesario. Podemos dejarlo sin más.

MUJER.- ¡No vamos a dejarlo!

HERMANO MAYOR.- Tenemos que llegar hasta el final.

■ PERSONAJES

La operación de los adaptadores respecto del original pirandelliano fue, tal como dice el Actor en la cita anterior, la de concentrar las funciones de los personajes originales, reduciendo su número. Por ejemplo, la compañía teatral del original (catorce personajes, nada menos) se ve reducida a dos: el Actor, que quiere escuchar la historia que la familia les trae, y la Actriz que no quiere. Resumen así, respectivamente, las actitudes del Director del original y la del resto de la compañía. Una hábil operación que, además de economizar, actualiza la visión sobre la profesión actuarial. Si en tiempos de Pirandello, y en pleno debate sobre las teorías stanislavskianas, él la veía necesitada de renovación, los autores de la versión nos proponen a una Actriz positiva, pragmática, segura de su

calidad interpretativa y de sus principios, defendidos en la escena con una convicción asombrosa por Miriam Montilla. El Actor, por su lado, encarnado en el montaje por Cristóbal Suárez, daba una ternura improbable a esa figura bisagra entre la



Manuela Paso, la Madre, y Miriam Montilla, la Actriz. Foto: Emilio Gómez

tensión por *ser* de los cinco personajes y el pragmatismo factual de su compañera. Es en estos dos personajes del Actor y la Actriz donde la aportación dramática ha sido más de nuevo cuño que de adecuación:

ACTOR.- [...] ¿Qué sucede?

HERMANO MAYOR.- Estamos buscando al autor.

ACTRIZ.- ¿Cómo dices?

HERMANO MAYOR.- Buscamos al autor. ¿Podéis, por favor...

ACTRIZ.- Perdone, ¿vosotros no seréis de la SGAE?

[...]

ACTOR.- Habéis interrumpido una representación y seguimos sin saber lo que queréis.

HERMANO MAYOR.- Queremos vivir.

ACTOR.- (*Con ironía*) ¿Eternamente?

HERMANO MAYOR.- En vosotros, aunque solo sea por un momento.

ACTOR.- ¿Y después os marcharéis?

ACTRIZ.- (*Al Actor*) ¿Cómo que después? Pero ¿por qué le sigues el rollo?

ACTOR.- Porque nos han jodido la función y esto ya no hay quién lo levante...

Según explica Pirandello en su prefacio a la obra, cada personaje de los seis que buscan a un autor -en el original casi arquetipos- manifestaba una función dramática, y debería llevar una máscara: “Las máscaras de los seis personajes ayudarán a dar la impresión de una figura construida artísticamente, cada una de ellas fijada de forma inmutable en la expresión de su propio sentimiento fundamental”. Dichos sentimientos o funciones serían, según él, los siguientes:

<i>SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR</i>	FUNCIÓN DRAMÁTICA	<i>LA FUNCIÓN POR HACER</i>
El padre	Purgar el remordimiento	El Hermano mayor
La hijastra	Vengarse	La Mujer
El hijo	Obstaculizar con su desdén	El Hermano menor
La madre	Evitar que se repita el dolor	La Madre
La niña y El niño	Morir	El bebé / Otro bebé aludido, muerto antes del comienzo de la obra

De hecho, si nos atenemos a la definición de El Hijo en el original, se trazan muchas semejanzas con la composición del personaje del Hermano menor que encarnó en *La función por hacer* Raúl Prieto (Premio Max 2011 al Mejor actor de reparto): “El hijo, de veintidós años, alto, encerrado en un desdén contenido hacia su Padre, y en una indiferencia ceñuda hacia su Madre”, explica Pirandello en la extensa acotación que precede a la entrada en escena de los seis personajes. A pesar de ser de más edad, no ya un joven, sino un hombre, el Hermano menor pasaba silencioso y ceñudo, como El hijo, buena parte de *La función por hacer*:

HERMANO MAYOR.- ¡No es verdad, no es verdad! Déjame que te explique.

MUJER.- Sí, déjale a él. Siempre se le han dado bien las palabras.

HERMANO MENOR.- ¡Palabras, palabras!...

MUJER.- Uy, pero si habla...

Y cuando por fin se veía impelido a hablar era para negar su vinculación con ese proyecto descabellado de materializarlos artísticamente.

HERMANO MENOR.- ¡Eso es! ¡Nos han abandonado! El autor que nos creó, no quiso después, o no pudo de hecho, conducirnos al mundo del arte. Hay que dejarlo estar...

HERMANO MAYOR MUJER.- ¡No!

Si bien algunas de las acciones del Hermano menor pertenecen no al Hijo, sino al Niño de *Seis personajes...*, como el hecho de que al final haga aparecer un revólver y se dispare. Solo que el Niño muere y el Hermano menor no.

El HERMANO MENOR saca una pistola y apunta a los demás personajes. [...] Se desploma en el suelo. La ACTRIZ, el ACTOR, el HERMANO MAYOR y la Mujer se acercan a él.

LA ACTRIZ.- ¡Joder, le está saliendo sangre! Está herido, está herido... ¡Es sangre de verdad!

ACTOR.- No digas tonterías, ¿cómo va a estar herido de verdad?

HERMANO MAYOR.- Lo está, pero no es nada.

ACTOR.- Pero ¿cómo puede estar herido de verdad?

MUJER.- (*Llorando desconsolada*) Debería estar muerto. Ni para suicidarse tiene talento.

El Hermano mayor, por su lado –Israel Elejalde en la versión de Kamikaze–, recoge la mayor parte de las acciones del Padre, pero en una composición menos racional, más emotiva que la del original; entre otras razones, en función de la edad del personaje. En el original, por ejemplo, El padre ofrecía dinero a La Hijastra durante su encuentro en casa de Madame Pace, y arrojaba a La Madre en brazos del hombre al que supuestamente amaba, con todo lo que necesitaba. El Hermano mayor de *La función por hacer* intenta también descargar su conciencia ofreciendo dinero a la pareja compuesta por su hermano y su cuñada, a los que ha acogido en su casa.

MUJER.- Tú utilizas las palabras para esconder el pensamiento.

HERMANO MENOR.- Y para acallar los remordimientos.

HERMANO MAYOR.- No solo con palabras he acallado mis remordimientos.

MUJER.- No, con algo de dinero también. De hecho tu hermano ni habla ni escucha pero la pasta siempre capta su atención.

HERMANO MENOR.- ¡Eres una zorra!

MUJER.- Zorra es la que se vende por dinero y la pasta la cogiste tú.

HERMANO MENOR.- Nuestra situación era desesperada... Pero tú no querías renunciar a nada. ¿Crees que a mí me gustaba vivir de su caridad?

Respecto a los hijos del original, era La hijastra quien explicaba la genealogía de los tres bastardos (la niña, el niño y ella misma):

LA HIJASTRA.- [...] Él está lleno de desprecio por mí, por ese de ahí (*indica al Niño*), por esa criaturita, porque somos bastardos, ¿me explico? Bastardos. (*Se acerca a su Madre y la abraza.*) Y a esta pobre madre, que es madre de todos nosotros, él no quiere reconocerla como madre suya y la considera [...] solo como madre de nosotros tres, los bastardos. ¡Vil!⁴

En *La función por hacer* los dos niños se funden en escena en uno solo –el bebé–, aunqu se alude al bebé muerto de la pareja mayor:

HERMANO MAYOR.- Es mi mujer. Siento que la veas así... Nuestro hijo murió hace algunos meses.



Raúl Prieto, Hermano Menor, e Israel Elejalde, Hermano Mayor. Foto: Emilio Gómez

Y qué estremecedora Madre nos regalaba Manuela Paso, Premio Max 2011 a la Mejor actriz de reparto; era la primera en entrar de los cinco personajes, y su irrupción en un puro grito con el bebé en sus brazos tenía algo espectral, como la evocación de Madama Pace del original.

De otro lado, *La función por hacer* crea el papel de la Mujer, trasladando el incesto entre La Hijastra y su padrastro hacia la relación ilícita entre la Mujer y el Hermano mayor:

MUJER.- Tú sabías lo que pasaba. Siempre lo supiste. [...] (*Señalando al HERMANO MAYOR.*) Entró en la habitación con la cabeza gacha para evitar mis

ojos. [...] Estoy casi desnuda... No, no me avergüenzo. Yo le amaba. Era él el que quería librarse de mí. Cuanto más lo intentaba más dificultad tenía para alejarse... No pronuncié una sola palabra para retenerlo. Busqué sus ojos... y los encontré...

LA ACTRIZ.- Pues hala, ahora que lo has confesado deberíais marcharos a casa y reflexionar en familia. Está muy mal liarse con los cuñados.

Como La Hijastra, la Mujer –Bárbara Lennie en el montaje inicial- es la encarnación de la sensualidad y la libertad. La primera vez que vi la película *Quién engañó a Roger Rabbit* la encontré muy pirandelliana; parece que Miguel y Aitor también, a juzgar por la réplica irónica de la Actriz al hablar de ella:

MUJER.- ¿Qué culpa tengo yo? Él mismo me hizo como soy.

LA ACTRIZ.- No es mala... Es que la han dibujado así...

■ DE LA DRAMATURGIA AL REPERTORIO

Los siete Premios Max de las Artes Escénicas que consiguió *La función por hacer* en 2011, y los otros muchos recibidos –a consultar en la web de Kamikaze (<http://www.kamikaze-producciones.es>)- hablan de una propuesta dramaturgica y escénica que es el resultado de años de trabajo en común, y el fruto de un gran acierto en la elección del reparto; así como de una gran sabiduría para captar en la escritura preexistente los mensajes que hoy siguen interesando.

Dos años de gira y de éxitos, y la compañía seguía enfrentándose a la reposición en *La Abadía* con la inquietud y la constancia con que se afrontaría un estreno absoluto. Compartí con ellos algún ensayo previo a la reposición de 2013, y las notas del director todavía hablaban de construir atmósferas, aunque no se instalaran mucho rato; de construirlas para luego reventarlas. Admirable su precisión en los ritmos escénicos y en la configuración espacial, marcada por el movimiento y la distribución de los actores casi en formación militar: los dos “comediantes” ocupaban el centro, y los cinco personajes aparecían rodeando el escenario, como si el respeto les impidiera irrumpir en ese centro de las tablas, que en Pirandello se convierte en el espacio de la confesión y la tortura. Lo intentaban y, cuando veían su esfuerzo truncado por las objeciones de la Actriz o las reticencias del Hermano menor, se retiraban a los vértices –sobre todo este último y la Mujer,

a menudo esquinados, sin deseos de colaborar en su materialización-. Como si el escenario los expulsase con una fuerza centrífuga de vida, a ellos, que eran apenas embriones de una forma de arte. Una simetría rota y construida cada vez, que habla de oficio a espuestas y de un amor incondicional por



Barbara Lennie en el personaje de la Mujer. Foto:

Emilio Gómez

un arte en el que Miguel dice haber tenido muchos profesores, pero solo una maestra: Nuria Espert, a la que dirigió en *La violación de Lucrecia* en 2011.

Tal como dicen en su web, *La función por hacer* es ya, a finales de 2013, una obra de repertorio de la compañía. Y esto es algo casi insólito hoy en la profesión teatral española: una compañía que es capaz de llevar durante unos cuantos años varias obras

en repertorio, con reposiciones y giras. Americanas, incluso, para 2014... Cuando esto se escribe (otoño 2013), Kamikaze ha estranado ya su siguiente proyecto, *El Misántropo* de Molière, con adaptación y dirección de Miguel del Arco. Tras varios lustros como guionista de cine y televisión y décadas de reconocida trayectoria actoral, la faceta de adaptador y autor de Miguel ha despegado de forma exponencial, dentro y fuera de Kamikaze, después del éxito de *La función por hacer*. Así lo demuestran los encargos del Teatro de La Abadía para dirigir y adaptar en otoño de 2011 *Los veraneantes* de M. Gorki, con buena parte del reparto de *La función por hacer*. O la hilarante producción de *El inspector* de Gógol para el CDN, en la primavera de 2012 –dramaturgia y dirección de Miguel del Arco-. Incluso la dirección de *De ratones y hombres* de J. Steinbeck, estrenada en el Teatro Español de Madrid, en una versión realizada por él junto a J. Caño Arecha. Y, al lado de estas revisiones, otros textos de nueva creación, como el aplaudido *Juicio a una zorra*, basado en el ciclo clásico en torno a Elena de Troya, estrenado en 2011 con Carmen Machi, y todavía en repertorio; premiadísimo también. O el taquillazo de *Deveo* en 2013, original de Miguel. Estas últimas creaciones vienen a demostrar que si él dialoga con los grandes no es por falta de idea propias.

Toda una lección de oficio dramaturgico, entendido “a la antigua”; o sea, de estudio profundo de los textos, de fresquísima lectura contemporánea y de trabajo en equipo. Como siempre se hacía en las compañías tradicionales

que desde Aristófanes a Dario Fo forjaron una dramaturgia heredada de sus mayores, pero adherida al presente para ser vivida sobre las tablas. Una dramaturgia que viene de lejos -como decía Giorgio Strehler a propósito del oficio teatral-, pero que va más lejos todavía. Buen viaje, Kamikazes.

PRODUCCIÓN ESCÉNICA DE MIGUEL
DEL ARCO



Raúl Prieto en el personaje de Hermano Menor. Foto: Emilio Gómez

Obra original
Juicio a una zorra
Desco
El Proyecto Youkali

Versiones y adaptaciones
Misántropo (2013)
El inspector (2012)
De ratones y hombres (2012)
Verancantes (2011)
El proyecto Youkali (2010)
La función por hacer (2009)

■ NOTAS

1. "...El escenario no presentaba decorado alguno. Como dentro de la ficción ha de ser un teatro por dentro la sede de toda fábula, el escenario de la Princesa se mostraba al público en su intimidad más sincera: muros blanqueados, bastidores abatidos al azar, unas sillas sin orden, alguna batería encendida..." Crítica de Melchor Fernández Almagro ("Veladas teatrales", *La Época*, 24/12/1923, p. 2), tras el estreno del 22/12/1923, en el Teatro Princesa de Madrid, a cargo de la compañía de Vera Vergani.
2. Julio Bravo <http://unabutacaconvistas.blogspot.com.es/2010/01/la-funcion-por-hacer.html>, *ABC*, 02/01/2010. Y Marcos Ordóñez, Babelia, *El País*, 09/01/2010, http://elpais.com/diario/2010/01/09/babelia/1262999563_850215.html entre otros.
3. Citaré de la edición italiana aportando mi propia traducción: Nino Borsellino, *L'umorismo*, Milán, Garzanti, 1995, 180.
4. *Sei personaggi in cerca d'autore*, en *Maschere nude* (IV), Verona, Mondadori, 1958. Traducción de la autora.