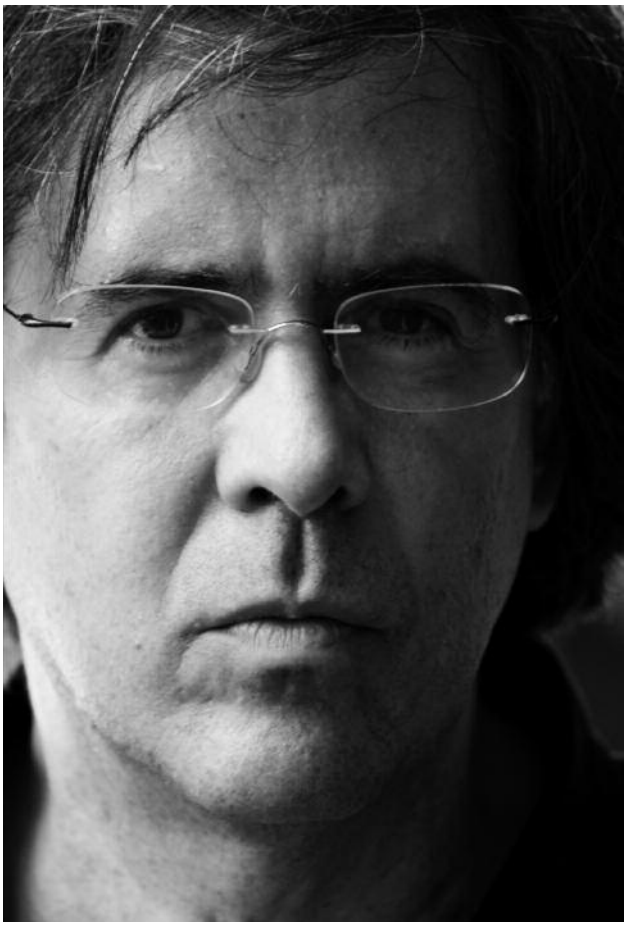
Entrevista a León Febres-Cordero

Autor de Teatro y En torno a la tragedia y otros ensayos

León Febres-Cordero, colaborador habitual de Agathos y gran amigo, conversador de lujo, acaba de publicar en la Editorial Verbum dos volúmenes con sus trabajos (reseñados al final de esta entrevista). En el primero se presentan sus obras de teatro, trece en total. En el segundo encontramos la recopilación de conferencias impartidas en Gran Bretaña, Venezuela, España y Estados Unidos a lo largo de más de quince años.

Como él mismo dice en el prólogo al volumen de ensayos, nació de «forma natural» en Caracas y, cinco años más tarde, nació de «forma artificial» en Roma en la Vía del Teatro Marcello. Aquel mes de Agosto de 1959 el azar sembró esa semilla que germinaría años más tarde en conferencias, ensayos, seminarios y obras de teatro. Obras cuya singularidad las convierte en excepcionales. Después de ese nacimiento artificial con seguridad se dieron otros. Así lo revelan sus escritos siempre trenzados a tiempos distintos y zurcidos a la emoción y a la experiencia no sólo de los personajes, también del lector. Ciertamente, el lector, mientras lee experimenta, y me consta que ello gratifica al autor pues hace de sus lectores actores en el escenario de sus propias vidas. Suspendamos durante un rato las nuestras para adentrarnos en el laberinto de su palabra.



© MAISKELL SÁNCHEZ.

Hace poco me ocurrió algo. Como sabía que le entrevistaría pensé que se lo contaría dado que ocurrió en un Teatro romano, el de Mérida. Fue por razones profesionales que viajé a Mérida. Una buena amiga, Ana Rodríguez, ¿recuerda? Nos presentó allá por el 2004. Ella es la corresponsal de Agathos en Extremadura y me acompañó. Fue entrar en el recinto, poner los pies en el escenario y ahogarme en la emoción. Una emoción que no sabría describir, era nueva para mí, pero la sentía muy antigua. Me saltaron las lágrimas. ¿Qué es lo que queda en el aire después de la representación de una Tragedia?

El dios. La estela del dios. Esa emoción es la estela del dios que surge inesperada y repentina ahogándonos en llanto. Una emoción que apenas rozamos (no podríamos con más) y al rozarla nos vincula físicamente con algo muy arcaico y muy actual. De allí las lágrimas, pues es algo físico. A mí me ocurrió el otro día en el Aula Magna de Humanidades de la Universidad de Salamanca mientras presentaba unos libros sobre la tragedia. Esa tarde había dado un paseo y al pasar ante la Casa de las Conchas me detuve en la escalinata de la Pontificia para mirarla. Llevo diez años yendo a Salamanca, diez años pasando delante de esa casa, pero esa tarde me detuve. No había casi nadie. Me puse a contar las conchas hasta que me mareé. Aún estaba inquieto pues ¡cuesta tanto cesar! Hasta hice una llamada telefónica para decir que estaba allí viendo la Casa de las Conchas. Qué le voy a hacer, soy un hombre de mi tiempo y cargo un móvil. Me quedé quieto y me puse a mirarla. Y en eso descubrí el yelmo y el escudo que están en el borde de la juntura de la pared que da sobre la Rua. ¡Vi el yelmo! Diez años me tomó verlo o descubrirlo, que sería el término griego apropiado. El número diez recuerda también las diez mil naves que arrasaron Troya. Es un número infinito, casi intemporal. Así pasé un rato o un siglo o diez siglos. Y luego bajé a paso de muerto por la calle Compañía hacia la plaza de las Agustinas Recoletas. Vi los leones en el frontispicio del palacio de Monterrey que tampoco había visto nunca. Se me habían abierto los ojos sólo por detenerme un instante ante lo cotidiano, lo familiar, lo conocido. Torcí por Carnicería y me adentré por unas callejuelas que jamás había pisado. Me estaba perdiendo. Sentí el alivio de no saber dónde estaba ni a dónde me dirigía. Sentí el inquietante placer de ser otro. En eso me encontré a las puertas de mi hotelito. Qué misterio, ¿no? Pues al echar el cuento durante la presentación, al recorrer con la palabra lo que había experimentado esa tarde con el cuerpo, caí en cuenta de que la vida es eso: un breve paseo de siglos para llegar, quizás, a ver el yelmo. Allí me sobrecogió la emoción. Sentí mi fantasma. Se me cortó la voz y lloré.

© AGATHOS. MERIDA 2010.

Ese llanto era el dios, el mismo dios que la hizo llorar a usted en el Teatro de Mérida: Dionisos.

Me gustaría que nos explicara ¿Qué es la Tragedia Griega?

¡Ojalá lo supiera! Pues entonces querría decir que la habría vivido, que la habría experimentado. La llevaría conmigo en el cuerpo. La tragedia era algo que los griegos llevaban en el cuerpo. Como si de un órgano se tratase, de un órgano psíquico, que los conmocionaba, los sacudía, les ponía la vida que llevaban patas arriba hasta que no la reconocían. Ya no eran los que hasta entonces habían sido: eran otros. ¡Figúrese usted qué alivio, ser otro! Sin perder del todo el juicio, claro. Pues si perdiésemos el juicio ya no nos acordaríamos del que habíamos sido y entonces no tendría gracia. Sería como si no hubiera pasado nada. En cambio, mediante la experiencia de la tragedia el griego tenía acceso a los estratos del ser como quien descubre una antigua tumba o una antigua civilización y puede ver las capas superpuestas, los estratos de los distintos hombres que la fueron conquistando, que la fueron perdiendo. Así es uno. Pero uno no se ve. En el espejo sólo vemos lo más superficial. Para vernos por dentro tenemos que salir afuera de nosotros. Sufrir un «éxtasis», que quiere decir salir fuera de sí. Pero eso es muy difícil de hacer sin perder del todo la razón. Ocurre en las batallas, a veces también en la casa, en la cocina o en el dormitorio. Perdemos la razón por un instante y queremos borrar al otro al que estamos enfrentados o al que estamos atados por la convivencia. De un cajón sale el cuchillo y tras el cuchillo va la mano. Luego vendrá la sangre. ¿Cómo se hace con la sangre una vez derramada? Es imposible limpiarla. Si no pregúntele usted a los Macbeth, esa pareja sangrienta. La mano de Macbeth, la mano que derramó la sangre del rey Duncan, podía ensangrentar los multitudinarios mares tornando rojo lo verde. La de Lady Macbeth era sólo una manchita en la palma, una manchita que no se le iba por más que se lavara las manos mil veces. Se vuelve loca y se tira por la ventana. La sangre derramada en la casa. Eso es de la esencia de la tragedia. Lo que pasa es que los griegos, que lo descubrieron casi todo, descubrieron el teatro (el teatro chino es otra cosa, los chinos son multitudes disfrazadas de persona y no persona de multitudes como son los griegos) para honrar y contener al dios venido de lejos, al dios bárbaro, con sus ritos y sus cultos extraños. Concibieron un lugar, el escenario, sobre el que se pudiesen reconocer quienes desde otro lugar los enfrentaban, los espectadores, sin para ello tener que actuar lo que actuaban los actores. Así aprendieron a verse, sufriendo lo que veían en su cuerpo. Para nosotros hoy en día eso es un misterio. Ya lo era para Aristóteles que fue el último griego que vio una tragedia. Hablando de los misterios Aristóteles dice que «Aquellos que están sufriendo los misterios no deben "aprender" sino que deben "ser afectados", "sufrir", o "experimentar" con miras a un "cambio en el estado mental"». Pues algo así pasaría con la tragedia. El griego caía en cuenta de sus estratos interiores, del paso del tiempo, de su estupidez, de su injusticia, de lo tonto que había sido, de los muchos que había sido, de lo breve que es todo, de que no era más que una sombra entre sombras hasta que se venía abajo, lo podía la emoción y se echaba a llorar allí mismo, en público. Qué maravilla, ¿no? Poder llorar en público junto a otros que lloran en público por haberse visto tal cual son y no como quisieran o como parecieran ser. Por haberse reconocido y diferenciado del otro, de los otros que también han sido. Tras esa experiencia la vida, la misma triste vida (no hay otra) se vivía de otra manera, con más alegría, liberados ya del peso de lo contingente, de tener que ser esto y aquello, de tener que seguir siendo el que hemos sido. Algo así sería. Pero no sabemos nada. El único que se ocupó de la tragedia fue Aristóteles en su *Poética*. Eso es como si para sentir lo que sintió Kennedy cuando Marilyn Monroe le cantó «Happy Birthday» tuviéramos que leer las *Instituciones* de Calvino.

Entiendo que muchas veces se dice "ha ocurrido una tragedia", "es una tragedia" pero siendo estrictos, estamos hablando de un accidente, una desgracia, un enfado, y en ningún caso, siendo justos con el término, se trata de una Tragedia.

El accidente más grave del hombre es estar vivo. Cuesta recuperarse de eso. Toda la adolescencia. ¡Quién sabe de dónde se viene y a dónde se va! Se está donde se está por accidente. El latín *áccidens* quiere decir «caer». Quizás por eso los pitagóricos (Platón también) decían que nacer es caer en un cuerpo. Se puede caer en el cuerpo de un animal, en cuyo caso pues se vive y ya está. Cuando llega el momento de morir, pues se muere y ya está. Pero si se cae en un cuerpo humano se tiene una responsabilidad única, exclusiva y excluyente: la de hacerse un destino propio entre esos accidentes que son el estar vivos y el estar muertos. Esos dos estados son accidentes pues al estar vivos ya estamos muertos. El aparente paso de un estado al otro es sólo cuestión de tiempo. Con ese tiempo, que da igual cuán largo o cuán corto sea, yo he de hacerme mi destino. Por consiguiente, no debo «vivir y ya está» para luego «morir y ya está». Debo arrostrar con la aventura ética que supone ese misterio que llamamos vida, como lo quería Borges. Los griegos descubrieron la tragedia para poder tener con qué arrostrar esa aventura ética. Para poder tener cuerpo con qué arrostrarla. Sin tragedia corremos el albur de perder el cuerpo. Entonces anda la mente por ahí, sola, haciendo de las suyas, buscándonos la ruina. La tragedia nos frena, nos contiene, nos trae al cuerpo, a las emociones del cuerpo, al aquí y ahora de las emociones. Caer es un accidente, pero caer y volver a levantarse sabiendo cómo y dónde volveremos a caer es ya una acción que puede ser trágica. Hasta que caemos en cuenta de que ese vaivén nos amiga con nuestro más preciado bien, la vida, y con lo que nos permite vivirla hasta el fin, la muerte. Ya no pensamos de dónde venimos ni a dónde vamos sino que estamos. Hemos llegado al cuerpo. Al cuerpo de las emociones, al cuerpo psíquico. Porque en el cuerpo físico se cae (quién sabe de dónde) pero al cuerpo psíquico se llega reconociendo a dónde. En ese reconocimiento nos inicia la tragedia.

La primera obra suya que leí, fue Penteo. Y recuerdo que pensé «No puede ser que alguien que viva hoy escriba así». Su manera de utilizar el lenguaje calaba en mi ser, y los personajes parecían ser partes de mí misma. ¿Eso es la Tragedia?

Penteo muestra el rechazo del cuerpo, del cuerpo psíquico, del cuerpo de las emociones. Y su encuentro con ese cuerpo rechazado en el último momento, su caída en cuenta. En las *Bacantes* de Eurípides Penteo cae desde la copa de un pino

altísimo en el que lo ha montado el dios para que pudiera desde allí espiar la orgia de bacantes sin ser visto. Penteo cae y a lo largo de ese trayecto, que duraría segundos, cae en cuenta. Eso es suficiente. La verdad es que no podemos aspirar a más. La caída en cuenta siempre ocurre en el último instante. Es casi simultánea con el error. Lo que ocurre es que nosotros necesitamos del tiempo consecutivo, que es una ilusión, una ilusión necesaria, para poder vivir sin perder del todo el juicio. En cuanto al lenguaje, la tragedia es anterior al lenguaje, anterior a la poesía. El lenguaje, sí, vendría a ser su elemento consecutivo, una letra detrás de otra, una palabra detrás de otra, pero la tragedia es sobre todo acción, una acción anterior a la palabra, anterior al lenguaje. Una acción que responde a un acontecimiento interior, a un sacudimiento, una conmoción, una pérdida, una muerte. Todo lo que ocurre en el escenario de una tragedia ha ocurrido antes dentro del actor, no en plan de «ejercicio», sino como experiencia vivida y sufrida. La acción mueve al cuerpo sobre el escenario y las palabras lo acompañan como a veces vemos que el torero acompaña al toro mientras va herido de muerte hacia su querencia en el burladero para echarse a morir.

En junio la Editorial Verbum publicó, reunidas en un solo libro, sus obras de Teatro, en total trece. También se publicó un volumen de conferencias, ensayos y artículos, algunos de ellos hemos tenido la suerte de leerlos en Agathos. Déjeme felicitarle por el extraordinario trabajo de recopilación y agradecerle su singular visión de lo que acontece así como su habilidad para relacionarlo con lo que aconteció. ¿Somos los mismos repitiendo una y otra vez lo mismo?

Sí. Somos los mismos. ¿Quiénes más podemos ser? Somos el primer hombre y el último hombre que será. Porque algún día no habrá más hombres. Habrán de pasar miles de años o millones de años pero, como ya dijimos, eso es una ilusión. Ya no somos. Soy un es cansado, dice Quevedo. Puesto que somos los mismos es que ya no somos. El asunto está en qué hicimos cada uno de nosotros, usted, yo, los lectores, con ese tiempo que fuimos, con ese tiempo que somos. Ahí está incólume nuestra responsabilidad ética. Nuestra responsabilidad con el destino propio de cada cual. Esa responsabilidad que nos diferencia de las hormigas o las abejas que son las mismas repitiendo una y otra vez lo mismo. Nosotros somos los mismos pero debemos encontrar la diferencia, nuestra diferencia, dentro de la repetición. En eso se nos puede ir la vida. En encontrar la diferencia que nos hace ser lo que somos por cómo hacemos eso que somos.

En muchas de sus obras de teatro, los protagonistas viven la experiencia de la enfermedad. Y en muchos de sus ensayos también se refiere a la enfermedad. Háblenos de la enfermedad ¿cree que las personas hoy se vinculan a la experiencia del enfermar y la de sanar? ¿Cómo se explica desde sus argumentos que cuanto más avanzan las ciencias médicas y farmacológicas siga incrementándose el número de personas enfermas que necesitan de atenciones profesionales?

La pregunta es oportuna porque ahora mismo tengo un catarro bastante fuerte. Ayer estaba afónico. He hecho demasiadas cosas este otoño, demasiados viajes. He hablado demasiado. ¿Qué puedo hacer? Mi vida es eso, hablar. Lo que me asombra es que aún haya gente que quiera escucharme. Gente que quiera escuchar a otro. Es un bálsamo saber que hay alguien que nos escucha, alguien a quien hablar, alguien con quien no estemos emparentados o vinculados sentimentalmente. Ya se sabe que la familia es sorda. El amado o la amada también. Sólo nos escuchamos a nosotros mismos cuando hablamos en familia o en la casa. ¿De qué estábamos hablando? Ah, sí. De la enfermedad. Pues este catarro me ha venido al quite. Para que me detenga. Suspendí compromisos, yo que nunca tengo nada que hacer, que me paso el día en estado pre-catatónico, de repente tenía setecientas mil cosas, y me eché en la cama. De la cama al sofá. Cuidando mi catarro. Oyendo lo que me está diciendo. La enfermedad es una bendición. Sobre todo si es una enfermedad crónica o una de esas llamadas en inglés «life threatening disease». Es un vínculo con lo sagrado. Un vínculo que se puede llegar a perder. Fíjese que en Grecia los teatros se construían junto a los templos a Esculapio, dios de la medicina. El espectador veía la tragedia, padecía esas emociones trágicas, y luego se retiraba al templo de Esculapio a incubar. Allí esperaba la llegada de los sueños. Esos sueños le indicaban cómo hacer lo que debía hacer, cómo acometer las acciones que debía acometer. En toda enfermedad hay un dios. Un dios que viene a sanarnos. A protegernos de nosotros mismos, de nuestra locura. Nos sana precisamente mediante la enfermedad. Los médicos lo que hacen es curar. Hasta ahí pueden llegar. Pero la enfermedad hace el resto. Si el paciente se aviene con ella, claro, y la recibe en su casa con todos los honores, como si de una reina se tratase. Si le presta su oído para escuchar lo que ella tiene que decirle. Lo que sólo ella puede decirle acerca de sí mismo y de su destino. La enfermedad es siempre oportuna y lo sabe todo acerca del paciente. El asunto está en entregarse a ella sin reservas. Junto con el médico, desde luego. El médico juega un papel principal como sacerdote de un rito antiquísimo. Pero los hay muy pocos que conciben así su profesión. Yo he tenido la inmensa fortuna de haber dado con alguno. La enfermedad es, también, el último reducto de la intimidad en el mundo de hoy así que llegado a este punto me callo. Pero sí, entiendo su preocupación de que a pesar de los avances médicos y farmacológicos siga incrementándose el número de enfermos necesitados de atención profesional. Quizás ello tenga que ver con la actitud del hombre moderno hacia la enfermedad, es decir, su actitud despreciativa hacia la divinidad. Sea lo que sea la divinidad. El hombre, usted, yo, los lectores, no somos nada. Bueno, somos casi nada. Vivimos en un hilito, al borde de un abismo insondable. La enfermedad es básica para entender que no somos más que eso y que no siendo más que eso mal podemos aspirar a ocupar el puesto de los dioses. Quizás el tipo de paciente a que usted se refiere ansía que los médicos los curen cada vez más rápido de cada vez más cosas para poder seguir atiborrándose con su desenfrenado tren de vida. Incapaces de detenerse, pretenden que la ciencia médica los secunde en su incontinente e insaciable voracidad para poder así ir cada vez más de prisa hacia ya se sabe dónde.

¿Qué podemos aprender de los personajes de las tragedias griegas? ¿Cómo nos pueden «curar» sus emociones y pasiones?

Mire, aprender, lo que se dice aprender… yo no conozco a nadie que haya aprendido nada. De lo fundamental, claro. Y aquí estamos hablando de lo fundamental. En lo que a la tragedia se refiere, es decir, en lo que a la locura del hombre se

© MONTSE TUSET. ASKLEPIEION, 2010.

refiere, no se puede aprender nada. No hay «avances» como los hay en las ciencias, en la tecnología. Una vez descubierta la penicilina, si sobreviene una conflagración y el mundo amanece en ruinas, siempre se podrá recuperar la penicilina y seguir avanzando desde ese punto sin tener por ello que volver a la Edad Media o a la Edad de Piedra. Ya ha ocurrido y no ha pasado nada. Se puede recuperar ese conocimiento. En cambio, en lo que a la locura del hombre se refiere se está siempre en la Edad de Piedra. De repente surge un loco que se hace del poder y vuelve loco a todo el mundo. El caso de Hitler, verbigracia. Y mire usted que los alemanes eran inteligentes, «avanzados», habían dado al mundo grandes músicos, grandes filósofos, grandes científicos. Pues también nos dieron al loco más grande de los últimos tiempos. Pero vendrán otros que lo superarán, no porque estén más locos que él, sino porque el hombre tiende a «avanzar» en términos científicos y tecnológicos, así que tendrá a su disposición medios más efectivos y eficientes para hacer realidad sus más destructivos delirios. Y la gente lo seguirá animadísima. Hasta que se encuentren rodeados de ruinas obligados a caminar cincuenta kilómetros para conseguir una patata podrida cargando con una maletita con un bebé azul adentro. Así que de esto que estamos hablando aquí, de la locura que Dionisos, dios de la tragedia, remueve en el hombre, de esto no se aprende nada. Eso es un hueco en el que nada se mueve y todo se mantiene intacto como de piedra. Lo que logró el griego fue intentar ver eso, ponerlo sobre la escena, de manera de que el espectáculo de su propia locura lo conmoviese morigerándolo, templándolo, dotando de mesura las acciones que acometía a diario. Pero sólo serán parches, tratamientos paliativos, si están desvinculados de la religiosidad. Hoy en día eso se consigue con la medicación. Por consiguiente, de lo otro, de la experiencia de la tragedia, de esa podemos olvidarnos usted, los lectores y yo pues no somos griegos del siglo V antes de Cristo, sino hombres y mujeres del siglo XXI. Es decir, bárbaros ignorantes, lo cual nos diferencia de los bárbaros del siglo V antes de Cristo ya que aquellos tenían un vínculo con la divinidad, con lo sagrado. Creían en Dios porque conocían a Dios. La tragedia griega era parte de un rito y un culto y eso se ha perdido. Y así no hay cura posible. El otro día hablaba en Valladolid con una monja de clausura de noventa y cinco años que me decía: «Hoy en día todos quieren ser marqueses». Pues eso.

Su tesis doctoral fue sobre el Mal. Y para ello leyó y estudió a fondo las obras de Shakespeare. Muchas veces le he escuchado decir que Shakespeare, a pesar de lo que se dice, no escribió tragedia. Le agradecería nos ilustrara con sus reflexiones al respecto.

Claro, porque Shakespeare escribe «Morality Plays», sofisticados, teatrales, exquisitos, con un lenguaje poético insuperable, pleno de sentidos y de sabiduría, pero «Morality Plays». Moralejas medievales adaptadas a su época en las que se escenifica la lucha de las virtudes contra los vicios, del bien contra el mal. Él las llamó tragedias porque quería entroncar con esa tradición. Sentiría que el hombre de su tiempo necesitaba tragedias. Pero ya se sabe que una cosa es querer y otra es poder. Y no pudo. Por las razones ya expuestas: el hombre de su tiempo había perdido el rito y el culto que lo vinculara con la tragedia. Son, además, tiempos muy agitados en términos religiosos, se han producido cismas, se producirán otros más hondos aún, triunfarán los puritanos que la reina Isabel mantuvo a raya tras el breve reinado de su hermanastra. Acabarían cortándole la cabeza al rey, cerrando los teatros. En fin, es otro mundo. Y lo principal, ya lo hemos dicho: Shakespeare no tuvo, no podía tener, la experiencia de la tragedia. Ni siquiera las habría leído, pues no sabía griego. Le llegarían resúmenes, extractos, que eran muy populares entonces. Leería algo de Séneca. Pero es que el vínculo con la tragedia griega se perdió. La tragedia de Eurípides es ya una tragedia retórica, uno siente en Eurípides la nostalgia por un mundo que se fue, el mundo de Sófocles y Esquilo. Eso se perdió. Basta leer *Troilus and Cressida* para darse cuenta de que Shakespeare hablaba de los griegos de oídas y mal. Nunca los entendió. No tenía por qué. Tampoco Oscar Wilde los entendió y eso que él sí leía griego y bien. Virginia Woolf regresó decepcionada de un viaje a Grecia. Nunca tuvo acceso a ese mundo. A un mundo al cual no se accede por el intelecto sino por la experiencia. Hay que iniciarse en él. Nos han de iniciar. Nadie los inició. De allí que los personajes de las mal llamadas tragedias de Shakespeare jamás caigan en cuenta de nada. Al no estar iniciados en los misterios, su padecimiento no los transforma ya que para transformarse, como apunta Aristóteles en el fragmento 51 antes citado, es preciso « […] "ser afectados", "sufrir", o "experimentar" con miras a un "cambio en el estado mental"». Si no estaba iniciado Shakespeare ¿cómo lo iban a estar sus personajes?

¿Cuando hablamos del Mal lo contraponemos al Bien?

Así ha sido de los griegos para acá. Así es en Shakespeare, aunque uno percibe que ya Shakespeare se da cuenta de que hay algo de Mal en el Bien. De que tal vez el origen del Mal haya que buscarlo en el Bien. La palabra Mal en inglés es «evil». Es una palabra que aparece por vez primera en la lengua inglesa en el Padrenuestro: «… and deliver us from evil», … *ak lausei uns af thama ubilin*, en anglosajón. El latín es *sed liberanos a malo*. Es decir, que el mal, la noción del mal, entra en la lengua como algo de lo que hay que librarse y no como algo que hay que llegar a conocer, algo con lo cual relacionarnos, para que no se aliene y nos posea. Es el mal de ojo, también, la envidia. Un efluvio que segrega el ojo cuando envidia. El mal está adentro y, al mirar de esa manera, lo expelemos afuera en lo mirado. Hay un dicho judío que afirma: «Evil croucheth at the gates», es decir que el mal está agazapado a las puertas. En lo que nacemos ya estamos en contacto con el mal. Hay un adentro y un afuera. Esto lo vieron los griegos, ese vaivén entre el adentro y el afuera, aunque ellos tienen otro concepto del mal y del bien. Para el griego el mal es algo así como un error (el mal en el sentido teológico, moral) ya que el griego desconoce la noción de pecado. Cuando se peca es porque se yerra (*hamartia*). El bien será uno de los tres grandes arquetipos de Platón. Igual ocurre con la verdad y la mentira que no son opuestos. La verdad es «lo que es» y la mentira es «pseudo» sin que se establezca necesariamente una relación de superioridad de una sobre la otra. Ambas coexisten. Eso lo muestra el griego en la tragedia: no somos uno, somos dos, somos muchos. Esto no es un simple relativismo que iguala una cosa con la otra. No. Es un reconocimiento de dos realidades simultáneas igualmente válidas y reales que pesan lo mismo en la balanza y con las que hay que relacionarse. Esta relación con el mal, tal como la estamos planteando aquí, tal co-

mo la concibieron los griegos, no la encontramos en Shakespeare. Hay un amago, un atisbo, de relacionarse con ambas realidades valorándolas por igual, pero se queda en eso. Más bien hay una desesperación en Shakespeare porque se hagan las paces y se establezca la armonía en el hombre, una armonía celestial, cósmica. Él llega hasta ahí y ahí se queda. Hay que esperar hasta Robert Louis Stevenson para que los ingleses den ese paso (los ingleses son pioneros en el estudio del mal). Ocurre en *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Concretamente en el informe de Henry Jekyll que está al final del libro. En él reconoce que «man is not truly one, but truly two». Reconoce la dualidad de la naturaleza humana y, por consiguiente, él es «radicalmente ambos». También es interesante en este sentido observar que Stevenson describe cuatro terrores que son, a su vez, muy griegos: el terror al Otro (Orestes), el terror a la Ley (las Erinias), el terror a la Justicia (las Euménides) y el terror a Dios (Zeus). Nos hace sentir, esta es una intuición mía y puedo estar equivocado, que el terror tiene que ver con el intelecto mientras que el horror es un atributo de la imaginación. El horror es lo que media entre el terror y el vivir, permitiendo que nos afecte la vida. Sabe Stevenson, por experiencia propia, del terror que produce el intelecto cuando pretende usurpar el sagrado sitial de los dioses. *Timor domini principium sapientiae* leemos en un Proverbio, el primero creo.

¿Por qué los personajes de Shakespeare, y él mismo, despiertan ese halo de misterio y admiración en nuestras conciencias? ¿Por qué nos convulsionan una y otra vez?

Porque son personajes que están escindidos y nos reconocemos en ellos. Por otra parte, Shakespeare logra en la literatura lo que Velázquez en la pintura: mostrar nuestro fantasma. Lo logran de maneras muy diversas, claro está, incluso podríamos decir que opuestas pues nada hay más opuesto a un inglés que un español. Shakespeare logra llegar a ser nadie a través de sus personajes, de sus sonetos; es decir, a través de sus fantasmas. Velázquez logra llegar a ser alguien mediante sus reyes y sus enanos y sus escenas mitológicas y sus papas (porque al *Inocencio X* de Velázquez hay que añadir los papas de Francis Bacon); es decir llega a lucir el hábito de Santiago, a ser un noble, a servirle la mesa al rey que era en realidad de verdad lo único que le interesaba. Quería pertenecer a ese estamento vital que es la nobleza, ese estamento que produce, por decirlo así, la fibrina de la sangre real, de la sangre del reino que permite que se coagule y se disuelva según le convenga al cuerpo del Estado, al *corpus mysticum* que diría Ockham. El hábito que lo ennoblece, elevándolo a la más alta orden de caballería, supone, a su vez, una servidumbre análoga a la de ingresar a una orden religiosa de clausura, sólo que esta es, además de espiritual, también ética y política. Se asoma a *Las Meninas* (que originalmente se llamaba *La Familia*) cuando él es ya parte de esa familia que es Europa, pues están la enana macrocefálica alemana Maribárbola y el enano italiano Nicolasito Pertusato. Visto así, está muy bien ese retrato de Europa, ¿no? Muy acertado históricamente. Una Europa que era una gran familia (un poco como lo es ahora con la Unión Europea), la familia de Carlos V, la familia de los Habsburgo y de los Austrias. Luego vendrían los Borbón, pero esa es ya otra Europa. Goya la pintará. Felipe V llamaba a *Las Meninas* «el cuadro de María Teresa» porque era la única que faltaba. Ahí se asoma ya por vez primera ese humor del Borbón, esa campechanía. De allí a Carlos III sonriéndole a Goya no hay más que un paso. Todo eso se inicia con Velázquez por esa particularidad tan española de Velázquez: la de querer ser. Quiere ser alguien, no el insuperable pintor que ya es. Y quiere serlo sirviendo a su rey. Escoge el camino más difícil, más resbaladizo, más traicionero: el de la corte, ese por el que resbalaron Quevedo y Góngora y el duque de Lerma y el conde-duque de Olivares y tantos otros. Por el que resbalaría Unamuno mucho después al quedar atrapado entre la «corte» republicana y la «corte» nacionalista. Y es que se puede echar al rey, se le puede cortar la cabeza incluso como hicieron los ingleses primero y los franceses después, pero la corte queda allí. El asunto está en la decisión y el arrojo. Velázquez los tuvo. Y desapareció mientras aparecía vivo para siempre entre fantasmas. Pues Shakespeare hizo lo mismo pero al revés. El inglés no quiere ser «alguien». Al contrario, quiere llegar a ser «nadie» cuanto antes. Y Shakespeare lo logró. (Ennobleciéndose también, de paso). Desapareció entre sus personajes. Es casi imposible describirlo. Claro, cuando uno lo lee (no es conveniente ir a verlo al teatro hoy en día. Bueno, yo no le recomendaría a nadie ir al teatro a ver nada hoy en día) uno siente su presencia en determinados momentos, en determinadas obras. Uno siente su compañía, su candor, su dulzura, su maldad. Su melancolía. Shakespeare es un amigo. Siempre está allí. Y conmueve verlo esforzarse por conciliar al hombre escindido que tenía entre sus manos, al hombre de su época que está al borde de dejar de ser lo que es para pasar a ser otra cosa. El hombre de Shakespeare es el último barroco, antes de la llegada de los puritanos. Es un hombre exagerado, apasionado, descomunal, muy alejado al hombre victoriano que se encontrará Oscar Wilde. Sólo que Oscar, al contrario de Shakespeare, sí quiere ser alguien (bueno, era irlandés en un mundo ajeno al que tenía que conquistar) y lo logra. Ese logro será su ruina y lo llevará a la cárcel. Hay un cuadro de Tiziano, el último que se dice que pintó, que muestra, a mi modo de ver, esta escisión del hombre del renacimiento que retrató Shakespeare. Se titula *La Pietà*, y está en La Galería de la Academia de Venecia. En él vemos a la Virgen María con el cuerpo de Cristo en sus brazos y hacia un lado a la Magdalena, vestida de verde, gritando desconsolada mientras se abalanza hacia el espectador. De ambos lados dos columnas con pies de cabezas de león: una muestra a Moisés con las Tablas de la Ley, y la otra a la Sibila del Helesponto que predijo la crucifixión y la resurrección de Cristo. Uno percibe cómo Tiziano antes de morir (moriría de la peste que, mientras pintaba ese cuadro, asolaba Venecia, de allí el pequeño «ex voto» que está abajo a la derecha en el que aparece junto a su hijo Orazio suplicando a la Virgen que los salve) pinta las dos realidades que se habían desligado, que estaban escindidas, acercándolas de nuevo a un primer plano: la realidad física y la realidad espiritual. Esa es la escisión que aún divide al hombre y que empezó a abrirse ya con Eurípides cuando la palabra se empieza a desligar de la acción, del rito y el culto que sustentaba la acción. Es la misma escisión que mortificó a Shakespeare, a Velázquez, a Tiziano, a Wilde, a Stevenson, a Borges. La que Dios quiera y nos mortifique algún día también a nosotros.

© MONTSE TUSET. PATMOS, 2010.

¿Háblenos de los mitos?
Eso es algo que yo nunca he sabido hacer. Los griegos no hablaban de mitos, tampoco. Ellos lo que hacían era hablar *en* mito. Bueno, que es un poco lo que hemos intentado hacer en esta entrevista, ¿no? Que las palabras se suelten, se desvíen de su sentido, e irrumpan desde otro lado haciéndose imagen, señalando, apuntando. Desvelando la realidad oculta, íntima, de las cosas. Si las cosas hablaran, hablarían en mito. Si, por ejemplo, esta revista suya con ese nombre tan bello-y-bueno, tan griego, hablara, pues hablaría en mito. Si los cipreses, si las rocas, si los lechos de los ríos, si la luna hablasen escucharíamos mitos. Por ello el mito es el vínculo con lo divino, con lo sagrado, con el fundamento de lo real, con la íntima naturaleza de las cosas. Es lo verdadero en estado puro, aquello en lo que estamos atrapados y no tenemos más remedio que vivir. Somos lo que dice el mito que somos. Gracias a la tragedia, a ese gran invento griego, podemos ver el mito en el que estamos atrapados, podemos reconocerlo, e intentar poner un pie fuera de ese mito… en otro mito. Cuando descubrimos que no somos uno, que somos dos, que somos muchos, podemos aspirar a otros mitos, mitos fuera del nuestro. Le pongo un ejemplo. Un príncipe quiere casarse. Ha encontrado a su princesa. Durante largos años la observa, la frecuenta, la llega a conocer íntimamente. Es un príncipe con una historia de desgracias pues sus padres no se llevaron bien, se separaron, acabaron divorciándose. Su madre era la mujer más hermosa, más famosa, más fotografiada del mundo, pero también la más desdichada. Ella muere en un accidente fatal en plena juventud. Lleva puesto aún el anillo de pedida de su malogrado matrimonio, que es, a su vez, el anillo de pedida del malogrado matrimonio de sus padres, de los abuelos maternos del príncipe. Le deja a su hijo el príncipe el anillo. El príncipe, que entonces era un adolescente, se hace mayor y se enamora. Por fin se resuelve a pedirle a su princesa que se case con él. Ha heredado el anillo de su difunta madre quien se lo ha dejado con la condición de que se lo regale de anillo de pedida a la que, llegado el día, vaya a ser su mujer. El príncipe le pide a la princesa que se case con él y le entrega el anillo. La princesa, sabiendo de qué anillo se trata, lo acepta. ¿Qué ha ocurrido en términos míticos? Que el príncipe no ha salido del mito en el que nació, de ese mito de desengaños, desdichas, infidelidades, traiciones, desesperación, infortunio y muerte fatídica. Es más, se hunde en él como si de arenas movedizas se tratase. Está preso del anillo, preso del mito. Él ha sido y seguirá siendo en su «nueva» vida de casado lo que el anillo diría si el anillo pudiera hablar. Y la princesita también. Al aceptar el anillo, sin saberlo, está aceptando el mito que su príncipe ha heredado. Son jóvenes, tienen toda la vida por delante, como se suele decir, todas las posibilidades… pero en realidad no tienen más que una. En realidad tienen todo el pasado por delante.

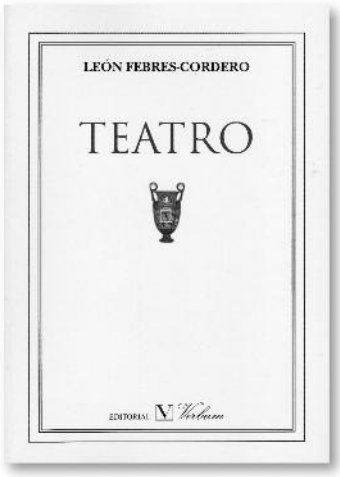
¿Por qué no podemos sustraernos a los mitos?
Lo que debemos, nuestra responsabilidad ética que decíamos al comienzo, es reconocer nuestro mito. Y el mito de las personas con las que nos relacionamos, sobre todo si son eso que llamamos nuestra «pareja», o aquellas con las que hacemos nuestra vida, nuestro trabajo. Al conocer a alguien el griego se preguntaba: «¿Cuál será el mito de esta persona?» Hoy en día a lo más que llegamos es a preguntar por el signo del zodíaco. Pero el mito es la verdad de la naturaleza más íntima, más secreta, más oculta del hombre. Al igual que la palabra tragedia, usamos la palabra mito con otro sentido. El griego de la época de Homero, de Pericles o de Píndaro o, me atrevo a decir, incluso de Cavafis, jamás diría que tal o cual persona es un «mito» como se dice hoy comúnmente. Antes hablábamos de Marilyn Monroe y John Kennedy. Ambos son considerados «mitos», ¿no? También los vemos como personajes trágicos por el fin que tuvieron. La verdad es que no tiene nada de trágico que a uno le peguen un tiro o que a uno se le vaya la mano con los somníferos a la hora de irse a dormir. Ahora bien, si vemos esa célebre escena (que está grabada) en la que Marilyn Monroe le canta «Happy Birthday» al presidente Kennedy y nos fijamos bien, veremos que ocurre como si el mito de ambos, el mito en que ambos, sin sospecharlo, están fatalmente atrapados, hablara. Ocurre cuando Peter Lawford, encargado de presentarla, anuncia a Marilyn Monroe y esta no aparece en escena. Pasa un rato, Lawford trata de disimular, crece la expectación en la sala (es sabido que Marilyn Monroe era famosa por llegar tarde a todas partes) y en eso, mientras el presentador está hablando, aparece ella, rutilante en ese vestido que dicen acabó de coserse sobre su cuerpo de lo ajustado que le quedaba. Entonces Peter Lawford la anuncia diciendo: «Mr President: the *late* Marilyn Monroe». Aquí Lawford quiso hacer un juego de palabras indicando que, como era su costumbre, la diva llegaba tarde. Pero la palabra «late» también quiere decir «difunta». Allí la palabra «late» se soltó, se desvió de su sentido, y desde otro ámbito surgió una imagen que con el tiempo haría patente su terrible verdad, la verdad más íntima no sólo de la naturaleza de la cantante, sino del cumpleañero. La imagen de la muerte prematura, fatídica, violenta, inesperada. En ese instante, esa noche de celebración y alegría y risas y sensualidad, quedaron «presentes sucesiones de difunto». Por un momento ya estaban muertos. Se vieron las caras, sus verdaderas caras, dos célebres difuntos. El hombre olvida que es un muerto que conversa con muertos, dice Borges. Esa noche ellos también lo olvidaron.

Sé que acaba de entregar un tercer libro, ¿Puede adelantarnos algo y para cuándo lo encontraremos en las librerías?
Es el volumen de seminarios, el tercero, que publicará la editorial *Verbum* el año entrante. Lleva como título «Siete Seminarios» y recoge los textos de siete seminarios impartidos entre el 2004 y el 2010. Mire usted, el año que nos presentaron y el de esta entrevista ya estaban allí. Ya estábamos allí Ana Rodríguez, usted, sus lectores y yo.

¿Les pide algo a los Reyes Magos?
Larga vida a los Reyes de España.

Referencias bibliográficas sobre León Febres-Cordero.

- Ricardo De la Fuente Ballesteros. *«Febres-Cordero y El último Minotauro»* en *Hecho Teatral*, 2001, Nº 1, pp. 185-186.
- Effrosyni Kanta. *El mito del Minotauro en la Literatura Hispanoamericana (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, León Febres-Cordero)*. Universidad de Salamanca, 2003.
- Juan Antonio González-Iglesias. «Consecuencias futuras de la tragedia antigua» en León Febres-Cordero. Penteo. Monte Ávila Editores, 2003 (Agotado). Actualmente en León Febres-Cordero. Teatro. Editorial Verbum, 2010, pp. 11-14.
- Emily Mena Valecillos y Jhonny Rivas Pulido. *«El teatro de León Febres-Cordero: tragedia y transformación»* en *Hecho Teatral*, 2010, Nº 10, pp. 155-280.



TEATRO
Autoría:
León Febres-Cordero
Edición: *2010*
Edita: *Verbum*
Páginas: *450*

El teatro, un vez escrito, se representa, pero también se lee. En este último caso el lector se convierte en director, imagina las situaciones que se van sucediendo, dibuja las caras de los protagonistas, sus vestidos, define la actitud en sus entradas y en sus salidas de la escena. La lectura de obras de teatro, cuando son verdaderamente obras de teatro, provoca en el lector un latido diferente al de cualquier otro género.

El presente libro reúne trece obras de teatro, muchas de ellas ya representadas. Son obras escritas a lo largo de diez años. La primera data de 1999, la última en 2008. Son las siguientes:

- El último minotauro (1999).
- Clitemnestra (1999).
- Mata que Dios perdona (2000).
- Olimpia (2001).
- Nerón (2002).
- Penteo (2002).
- Helena (2003).
- Yocasta (2004).
- Orestes (2004).
- Irpinia (2005).
- La coronación de todos (2006).
- Cuatro hijos (2007).
- Las otras (2008).

Cada una de las trece obras refleja los múltiples ángulos desde los cuales observar la vida e invitan al lector a sentirse, a la vez, actor de la vida y no un mero espectador de situaciones más o menos divertidas o con una alta carga dramática. Lo que el lector lee sobre aquello que acontece en el devenir de los personajes que interpretan la obra, acontece también a los personajes de su obra particular, la suya propia, la de su existir. Es como si John Donne le recordara que las campanas doblan por él y no por los personajes.

Escribe Juan Antonio González-Iglesias en la presentación: *"Digamos en términos baudrillardianos: el autor trágico pone toda su energía en desvelarnos nuestra evidencia. Violencia y sexo, sinónimos en los parámetros orgiásticos de la tragedia, donde se pierde el miedo a la muerte. La catarsis aristotélica sólo puede darse en un idioma sin hipocresía. Los hipócritas nunca se purifican. Sólo quien afronta la violencia en su representación suprema (el teatro) podrá enfrentarse a ella con limpieza moral. Quienes la destierran de la escena la enquistan en su corazón. Basta con ver el semblante crispado de los pacifistas a ultranza. El griego, no".* ■

EN TORNO A LA TRAGEDIA Y OTROS ENSAYOS
Autoría:
León Febres-Cordero
Edición: *2010*
Edita: *Verbum*
Páginas: *355*

Escribe Febres-Cordero: *"El paso del tiempo hace que una cosa se coloque sobre la otra y se vea la diferencia entre una y otra. A partir de la epifanía que descubre la diferencia, mostrándonos que esto no es lo mismo que esto otro y por qué, la vida empieza a transcurrir no sólo como una sucesión más o menos acertada de presunciones y supuestos sino como una simultánea visión de inconfundibles mezcolanzas que se van desbrozando para mostrar su rico tuétano. Al fin veremos lo que somos: herederos del hombre que siempre ha sido, último rostro de la generación de los hombres, primer habitante de lo más antiguo*". Con estas palabras, claras, cargadas de transparencia, el autor, mejor que nadie, introduce los contenidos de los textos de ese segundo libro que ha titulado "En torno a la tragedia". A medida que se avanza en la lectura, ese "En torno" cobra fuerza y sentido. Así, se trata de escritos llenos de historias periféricas, pero esenciales, que ilustran los argumentos centrales de sus conceptos. Ello hace de la lectura un camino lleno de imágenes dispares en su superficie, como pueden ser las diferentes especies de árboles a ambos lados del recorrido, pero unidas por su base a ese camino que es la tragedia.

Borges, Lady Macbeth, Homero, Ovidio, Hesíodo, Goya, Aristóteles, Cavafis, Desdémona, Ofelia, Otelo, Horacio, Esquilo, Rosalía de Castro, Platón, Cary Grant, Yago, Chejov, Ibsen, Strindberg, Valle Inclán, Alonso Quijano, Juan Rulfo y otros muchos, ya sean autores o personajes, transitan por el libro, de una página a otra, de un sentido a otro, de una pena a otra. Es con ellos y sus personajes que el autor bosqueja las diferentes líneas de sus pensamientos y reflexiones y las ofrece a cada lector en particular. El libro se divide en cuatro bloques:

- Tragedia.
- Ética.
- Literatura.
- Arte.

Cada bloque agrupa los textos según temáticas, si bien el libro puede leerse sin necesidad de seguir un orden.

"Pero William Shakespeare en sus mal llamadas tragedias... hace trampa. La hace, tengo para mí, sin saberlo. Tal es su deseo de escribir tragedias, tanto las necesitan él y sus contemporáneos que se excede... y nos hace partícipes a nosotros, espectadores, de aquello que niega a sus personajes: la verdad del engaño". ■