



LA FORMA DE LES COSES

de NEIL LABUTE direcció JULIO MANRIQUE

PRESENTACIÓ

de julio manrique

The Shape of Things em sembla un dels millors textos de Neil LaBute. Un material que vaig descobrir al cinema, veient la versió cinematogràfica de la peça que el propi LaBute va dirigir. Em va semblar una història provocadora, perversa, intel·ligent, contundent i molt divertida. Immediatament vaig començar a barrinar la manera de portar-la al teatre i, finalment, tres anys després, podem dur a terme l'espectacle.

Veig l'obra com una tragicomèdia sobre la vanitat humana, pecat aquest que, en la meua opinió, no pot trobar una forma de retrat més ajustada que aquesta que li ofereix la forma tragicòmica. M'interessa, sobretot, la dimensió de gran broma de la peça. La incontestable baixada de pantalons del protagonista que, no per casualitat, es diu Adam. M'interessa el seu

cul a l'aire. Manllevant unes paraules de Lars Von Trier, *"el sentiment de la tortuga panxa enlaire"*.

Sota el meu punt de vista, l'Adam és qualsevol de nosaltres. Tan indefens, manipulable i voluble com qualsevol de nosaltres. Algú a qui de sobte comencen a dir *"que guapo que estàs"*, *"que interessant"*, *"se't veu tan bé"* i coses per l'estil, i comença a creure's efectivament més guapo, més interessant, i li agafen ganes de cridar *"I am the king of the world"* i, és clar, quan veu que la cosa no era més que una presa de pèl, se sent com se sentiria qualsevol de nosaltres: terriblement ridícul. Perquè, amb la seva fredor, amb la seva indubtable crueltat, no es pot negar que l'Evelyn col·loca davant de l'Adam (i m'agradaria que també del públic, en la nostra versió) un mirall. Ni més ni menys. I els

miralls poden arribar a ser terriblement dolorosos.

En aquest sentit, veig el personatge de l'Evelyn com una mena d'àngel-

dimoni, un *Deus ex Machina* (el propi autor, finalment) que ens recorda salvatgement, amb ferocitat, allò que som. Ben poqueta cosa, a fi de comptes. ■

NOTES PER A UN COL·LOQUI

de víctor molina

La relació no causal (o a-causal) entre fenòmens diversos es denomina habitualment "coincidència". El tema de la coincidència és i ha estat àmpliament estudiat. Jung, per exemple, parla del poder hermenèutic o interpretatiu de la sincronicitat i li dedica importants pàgines en la seva obra. Amb el poder de les coincidències –amb el poder de la sincronicitat a-causal de fenòmens– es poden arribar a confeccionar les més enginyoses i rocambolesques teories sobre el destí. Com aquelles amb les quals s'ha intentat establir, per exemple, un paral·lelisme gairebé hagiogràfic entre Lincoln i Kennedy (ambdós cognoms tenen 7 lletres, van ser triats presidents amb 100 anys exactes de diferència, tots dos són assassinats un divendres i al costat de les seves respectives esposes, el primer al Teatre Ford i el segon en un cotxe de marca Ford, a tots dos els succeeixen presidents que es diuen Johnson de cognom, etcètera); i, per descomptat, és sobre la base de les coincidències com s'elabora qualsevol teoria conspiratòria, en les quals, efectivament, tot sembla "coincidir".

Podríem començar glossant el *principi de la coincidència* per referir-nos a una casualitat en la programació del Teatre Lliure aquests dies. Han coincidit en els seus dos escenaris dues obres que tracten el mateix tema: el pes de l'aparença en les nostres vides. I és que resulta molt destacat que en aquesta obra de Neil LaBute, *La forma de les coses*, es mostri la mateixa crítica i la mateixa denúncia de la societat que a l'obra de Robert Lepage *The Andersen Project*, que s'ha presentat durant tres dies a la Sala Fabià Puigserver. Les dues obres s'enfronten amb una societat que, com diu Baudrillard, ja no és capaç de produir símbols, sinó que viu sota l'imperi del simulacre; una societat situada sota el domini espectral de la representació. Per emprendre aquesta confrontació, les dues obres recorren a la metateatralitat, ja que en ambdues s'acompleix una posada en escena. En Lepage aquesta posada en escena és la posada en evidència que el propi teatre respon menys als requisits del seu tridimensional espacial i objectual que als de la mera imatge. De manera que a *The Andersen Project* veiem projectada a l'escenari la

imatge d'un teatre. I veiem, a més a més, com aquesta imatge absorbeix en la seva bidimensionalitat el cos físic de l'actor.

En l'obra de LaBute, per la seva banda, es denuncia la manera com les coses ja no són importants per si mateixes, sinó per *la forma* en què es presenten. I en aquest sentit, el muntatge que ha fet Julio Manrique d'aquesta peça també ens obliga a relacionar-nos amb la tridimensionalitat d'allò escultòric a partir de la bidimensionalitat de la seva imatge. En aquest cas, no amb la imatge d'un vídeo (com en el cas de l'espectacle de Lepage), sinó amb la imatge en un mirall, que és el mirall del passadís que hem de creuar per entrar al teatre: a través d'aquest passadís, el muntatge situa dues realitats, per dir-ho exageradament, i nosaltres quedem a l'altre costat del mirall.

Encara que, a diferència de Lepage (en l'obra del qual se'ns parla del fracàs de la posada en escena que es vol muntar), aquí sí que veiem acomplerta i aconseguida reeixidament una posada en escena. És una escenificació que realitza el personatge d'Evelyn, que així esdevé una autèntica dramaturga, car és ella qui anirà orquestrant tot el recorregut d'aquest muntatge. (De fet, la paraula "dramaturg" és una paraula que reuneix *drama* i *arguin* i pot perfectament traduir-se com "el que fa fer", i per tant Evelyn és efectivament la dramaturga, ja que fa que Adam faci el que ella vol.)

Hi ha diversos punts de relació entre les dues peces. Però no els esmentarem pas tots. Potser només resulti oportú

per al nostre objectiu recordar una altra cosa: a l'obra de Lepage, l'afectació (el *pathos*) de la imatge –l'afectació d'allò espectral del simulacre– té el seu paradigma en el regne de la pornografia: la imatge afecta la sexualitat del personatge molt més que l'acte sexual mateix; el poder de la imatge en el desig humà apaga l'experiència de la sexualitat amb persones reals. En LaBute, en canvi, el *pathos* es col·loca en l'esquerda que diferencia el ser del semblar. El paradigma de l'afectació és l'aparença. I ja no la persona per si mateixa. La contemporaneïtat d'aquestes dues obres respon, molt probablement, al fet que en aquests moments el teatre està obligat a no seguir donant l'esquena a la sobrerrepresentació en la qual viu el món de l'estetització i de l'espectacularització occidental a tots els nivells de la quotidianitat.

La forma de les coses és una obra que, sens dubte, es presta molt perquè se'n parli. I a més a més, ella mateixa va deixant totes les pistes per seguir el seu recorregut. És una obra que ens permet, per descomptat, parlar sobre l'art en la nostra època, o sobre la zona de contacte entre l'estètica entesa com a reflexió teòrica sobre l'art i l'estètica entesa amb el significat que té en un rètol de perruqueria. Podríem fins i tot intentar detectar les tecles que l'obra va tocant en seguir la complexa i sofisticada partitura del mite de Pigmalión, des de la seva primera aparició en Ovidi fins a la seva referència directa a l'obra *Pigmalión* de George Bernard Shaw (i si algú vol seguir per aquesta via segurament tindrà un privilegiat aliat en un

extraordinari llibre de Victor Stoichita titulat *Simulacros. El efecto Pigmalión, de Ovidio a Hitchcock*).

Sota l'estela d'aquest mite, la del simulacre que incideix en la vida fins a substituir la realitat, LaBute fa referència també a Oscar Wilde, i més concretament a la seva obra *El retrat de Dorian Gray*, una obra que tracta d'un personatge l'anhel del qual és quedar-se atrapat en la immobilitat de les formes de la joventut, mentre que a les golfes conserva una imatge que va sofrint l'alteració de l'esdevenir, empresonada en els límits del seu quadre. Però on LaBute resulta més radical, i més irònic, és quan ajunta aquestes referències amb allò que en psicologia anomenen l'«efecte Pigmalión», un efecte que descriu l'alteració de conductes d'un individu provocada per les creences, prejudicis i expectatives d'algú extern, d'un grup o d'un superjo social fins al punt de confirmar així aquestes expectatives. Perquè l'obra no només parla de l'Art, sinó també de la seva relació amb l'Ètica i els comportaments socials.

LaBute és un autor bastant amable referent a això, ja que sempre ens posa sobre la pista del seu propi recorregut. I és per això que entenem que els seus personatges principals s'anomenin Adam i Eva (Evelyn és una forma diminutiva d'Eva). I *Havva*, que és com es diu en hebreu Eva, vol dir "qui produeix vida" (*Gènesi*, II.20), mentre que Adam en hebreu significa "terra", "argila", és a dir, material moldejable. Per la seva banda, Julio Manrique, el director d'aquesta obra, ha fet visible aquesta referència en el

moment en què s'esdevé l'última modificació física de les moltes que al llarg del procés experimenta el personatge d'Adam, tot projectant parts del tríptic del *Jardí de les delícies*, del Bosco.

No obstant això, aquestes associacions són usades d'una manera molt irònica per part de LaBute. Per exemple, inverteix el mite de Pigmalión. En la seva obra no veiem un escultor masculí (com en les diferents versions en les quals es presenta la història del creador d'un ésser artificial, des de *Frankenstein* a *Blade Runner*; o en les versions de la relació entre un artista i la seva model, com en *My Fair Lady*, que és la versió fílmica i musical del *Pigmalión* de Bernard Shaw, o *Vertigen* de Hitchcock). El que veiem és una dona escultora (cosa que per a l'hermenèutica del mite altera molts dels seus principis) amb una obra seva que és un ésser masculí. Però a més a més, hi ha una altra inversió de perspectiva: la creació ("*l'escultura*", diu ella) no és la d'un ésser inanimat al qual se li concedeix finalment vida per efecte de l'amor, sinó que és un ésser viu que acaba encaixonat en la presó estàtica i estètica de *la forma* a través d'un simulacre d'amor –i és precisament per aquest accés a la quietud de la forma que LaBute al·ludeix a la història de Dorian Gray.

D'aquesta manera, el mètode irònic i d'inversió de LaBute fa que en la primera escena de *La forma de les coses* veiem Evelyn realitzant una acció que ella mateixa després qualificarà de "*manifestació de principis*". Es tracta d'una acció mitjançant la qual denuncia l'imperi de la vergonya de l'ésser

humà projectada cap a les figures dels déus, ja que si originàriament són els humans qui en el mite es posen una fulla de parra després de la temptació demònica, ara resulta que són les formes dels déus les que queden cobertes amb una fulla de parra. (Segurament podrem recordar, en aquest sentit, que Miquel Àngel, per exemple, a la Capella Sixtina, va pintar Crist nu, i que quan a mitjans dels vuitanta es va restaurar la Sixtina i es va plantejar l'opció de llevar el tros de roba que cobreix el sexe de Crist, es va decidir que moralment era inconvenient fer-ho). Doncs bé, aquest fet (cobrir el sexe de les escultures que representen els déus amb fulles de parra) és considerat per Evelyn com una falsificació. Ara bé, ella no suprimirà la parra de l'escultura (això "*seria una obvietat*", diu ella), sinó que farà un *graffiti* anònim, és a dir, un gest gairebé autista, un gest visual que reclama l'atenció en una estridència muda. El que fa amb aquest acte, per tant, és invertir la relació del mite d'Eva amb el principi creador, ja que ella ja no intenta restablir la veritat (arrencar les parres de la moral conservadora de la ciutat de províncies en la qual viu), sinó que en subratlla la falsedat.

L'important, això no obstant, és que amb aquest acte (un acte considerat com a vandàlic per part dels amics d'Adam) comença una història que reproduïx la història de seducció –de temptació– que dona inici a la història d'una caiguda, que és la caiguda de l'Adam mític. Amb *La forma de les coses* LaBute refereix tota la història del *poder seductor de les aparences* que

domina Occident. I aquest és el tema central de la peça.

Davant una societat tan seductora i estètzant com la nostra, LaBute posa en escena les paradoxes de la seducció. Paradoxes que regulen tant els nostres anhels com les nostres frustracions personals a tots els nivells d'aquesta societat.

Aquest motiu condueix LaBute a formular teatralment una visió ancorada en la perspectiva genealògica d'aquesta relació, la qual cosa ens obliga a recordar molt breument la seva especificitat. Per fer-ho, és important començar recordant que, entre els grecs, pares d'Occident, allò que és bell (o seductor, o atractiu) i la veritat són una sola cosa. Hi ha una relació natural entre el que és bo i el que és seductor i atractiu. Per identificar aquesta unió, ells utilitzen un terme compost (una mica estrany per a les oïdes actuals) que és *kalokagatos*, i que significa "el bo bell". Aquesta relació és tan intensa que, en alguns pensadors (en Plotí, per exemple), arriba a constituir una mena d'ètica eròtica, ja que per a ell allò bell no només és desitjable, sinó també exorbitadament agradable. Una mica com en les experiències dels místics, que en la seva experiència del que és bo arriben a un plaer gairebé eròtic (com en el cas de Hildegard von Bingen o Santa Teresa de Jesús, per posar només dos exemples).

Aristòtil planteja aquesta equació fins i tot com un axioma, i diu que la vida agradable no només és lloable i perfecta, sinó que "la bellesa, com els déus, transcendeix l'elogi". I el que Aristòtil

admet en el terreny del sensible, Plató –com sabem– ho acull en el terreny de l'intel·ligible. Diu que el saber no només és veritable, sinó que és just, i bo, i valent, i sa, i, sobretot, bell, de la mateixa manera que per als grecs l'inconvenient és simplement lleig i gens atractiu. Fins i tot Xenòcrates, que passa per ser un filòsof auster, afirma que la seducció no pot enganyar. Per què? Perquè la seducció parla amb la veritat i no amb la mentida. Per tant, l'eudemonisme grec expressa un desig totalment natural d'un bé, i el bé no és només bo, sinó que és agradable, cridaner.

És per això que l'aparença no enganya els grecs. En el pitjor dels casos, la poden considerar simplement superficial, motiu pel qual, per regla general, els grecs no mostren una relació merament apassionada amb l'aparença, és a dir, no l'accepten o la rebutgen de cop, sinó que distribuïxen elogis i censures en funció de *quantenus*, és a dir, en funció de dosis, de posologies.

I és l'amistat del fora amb el dins el que constitueix: a) la positivitat afirmativa de l'aparença; i justifica b) la funció de l'al·legoria i de l'anagoga del seu art (*anagoge* significa en grec allò «que condueix».)

A Occident, però, tot canvia amb el cristianisme. A partir d'aquest moment, allò seductor és tractat com a sospitos, ja que l'ésser humà apareix a la terra gràcies al fet que ha estat seduït. Per tant, allò bell ja no serà l'esplendor del bé. Les flors (emblema arquetípic de la bellesa) són, com diu Baudelaire, flors del mal.

Per què? Perquè l'aparença enganya. Hi ha una voluntat dolenta de les aparences. Cada contrari pren intencionadament l'aspecte del seu contrari. L'apòcrif vol semblar autèntic. La falsa moneda té l'aspecte premeditat de ser bona. Etcètera.

No és veritat que el diable vagi coix, que tingui banyes, que faci pudor de sofre, que faci rots a taula i que es grati amb unghes negres. Al contrari, Satanàs és un *gentleman*. Té l'aspecte tranquil·litzador del burgès honrat i les belles maneres d'un home de món. I és que si la ciència diabòlica es llegeix a llibre obert, no hi hauria temptació, no hi hauria seducció. Mefistòfil està ple a vessar de virtuositats oficials i de perfumeria de luxe. I com que es veu enfrontada a les aparences, la consciència està obligada a estar atenta, molt atenta.

De fet, tota la lògica de la seducció consisteix a enganyar. I de la mateixa manera que Cèsar diu: *vaig venir, vaig veure i vaig vèncer*, l'estratègia de la seducció diu: *existeix, sigues i espera*. Per això Evelyn no fa res, només *es deixa caure pel museu*. Per això Evelyn no atreu "un pacient" sinó "un agent". No atrapa ni engoleix la seva víctima. Deixa que ell se suïcidi. Opera com sense fer res. En general, la tècnica del seductor està plena de gestos el·líptics, de fintes, de mímiques naixents. I tot i això, tota aquesta actitud d'espera també és perversa. Evelyn diu que ella no fa res i en part és cert, ja que una picada d'ullet, o un coqueteig, no és encara un acte. Però la veritat és que ella

engega la meitat de l'operació. Deixa fer. Evelyn inicia una indicació, i remet la resta al frenesí d'Adam. Aparentment ella no dóna el primer pas. Aparentment no pren la iniciativa. Però s'ho manega perquè el *partenaire* ho faci. La veritat, però, és que els rols estan invertits, ja que Evelyn és la seductora i, com a tal, vetlla –com a veritable agent que és– per la iniciativa clandestina de la seva empresa. I Adam, el seduït, que es creu agent, no és sinó l'engalipat. Ell creu tenir un espai de maniobra però és el manibrat. El manipulats. El subjugat.

Ara bé, allò genial de LaBute és que trasllada amb una gran economia de mitjans aquest problema a l'escena. Només té quatre personatges. Una parella en la qual un dels membres manipula i domina l'altre, sense permetre-li tenir la seva opinió o la seva paraula: Philippe i Jenny. I una altra parella que apareix com a contrapunt d'aquesta primera, i que és la formada per Evelyn i Adam. Aquesta és una parella on ella deixa que ell digui i

pensi. Però la parella està condicionada per la intencionalitat d'Evelyn. Una de les parelles sembla més perversa que l'altra. Però totes dues estan dominades per *la forma de les coses*. El que passa és que Evelyn en té una consciència diabòlica, mentre que Philippe només té una sospita d'engany. Ningú no confia en si mateix. Per això uns recorren a la mentida explícita i els altres a l'aparença enganyosa.

Com a públic, tenim la sensació –fins i tot al final, quan descobrim que Evelyn no és dolenta, sinó malèvola– que ella té una mica de raó davant d'aquesta societat on tot està menjat per la forma. Ara bé, també descobrim que s'equivoca en dir que canviarà el món canviant una persona, ja que en aquest canvi, el que fa és afirmar el món.

Un treball excepcional, en un muntatge dinàmic que, sense abandonar la comèdia, sembla l'escenari d'ambigüitats, i on els personatges van deixant la petjada del seu propi fracàs davant dels nostres ulls. ■

Notes provinents del col·loqui celebrat el dia 17 de febrer de 2008 després de la funció.

LA FORMA DE LAS COSAS

de NEIL LABUTE
direcció JULIO MANRIQUE
PRESENTACIÓN
de julio manrique

The Shape of Things me parece uno de los mejores textos de Neil LaBute. Un material que descubrí en el cine, viendo la versión cinematográfica de la pieza que el propio LaBute dirigió. Me pareció una historia provocadora, perversa, inteligente, contundente y muy divertida. Inmediatamente empecé a pensar en la manera de llevarla al teatro y, finalmente, tres años después, podemos llevar a cabo el espectáculo.

Veo la obra como una tragicomedia sobre la vanidad humana, pecado este que, en mi opinión, no puede encontrar una forma de retrato más ajustada que la que le ofrece la forma tragicómica. Me interesa, sobre todo, la dimensión de GRAN BROMA de la pieza. La incontestable bajada de pantalones del protagonista que, no por casualidad, se llama Adam. Me interesa su culo al aire. Robando unas palabras de Lars Von Trier, "*el sentimiento de la tortuga boca arriba*".

Bajo mi punto de vista, Adam es cualquiera de nosotros. Tan indefenso, manipulable y voluble como cualquiera de nosotros. Alguien a quien de repente le empiezan a decir "*que guapo que estás*", "*qué interesante*", "*se te ve tan bien*" y cosas por el estilo, y empieza a creerse efectivamente más guapo, más interesante, y le cogen ganas de gritar "*I AM THE KING OF THE WORLD*" y, claro, cuando ve que la cosa no era más que una tomadura de pelo, se siente como se sentiría cualquiera de nosotros: terriblemente ridículo. Porque, con su frialdad, con su indudable crueldad, no se puede negar que Evelyn coloca delante de Adam (y me gustaría que también del público, en nuestra versión) un espejo. Ni más ni menos. Y los espejos pueden llegar a ser terriblemente dolorosos.

En este sentido, veo el personaje de Evelyn como una especie de ángel-demonio, un *Deus ex Machina* (el propio autor, finalmente) que nos recuerda salvajemente, con ferocidad, aquello que somos. Bien poquita cosa, a fin de cuentas.

NOTAS PARA UN COLOQUIO de victor molina

A la relación no causal (o a-causal) entre fenómenos diversos la denominamos habitualmente «coincidencia». El tema de la coincidencia es y ha sido ampliamente estudiado. Jung, por ejemplo, habla del poder hermenéutico o interpretativo de la sincronización, y le dedicó importantes páginas en su obra. Con el

poder de las coincidencias –con el poder de la sincronización a-causal de fenómenos– se puede llegar a confeccionar las más ingeniosas y rocambolescas teorías del destino. Como aquellas con las que se ha intentado establecer, por ejemplo, un paralelo destinal y biográfico entre Lincoln y Kennedy (ambos apellidos tienen 7 letras, elegidos presidentes con 100 años exactos de diferencia, ambos son asesinados en un día viernes y al lado de sus respectivas esposas, el primero en el Teatro Ford, y el segundo en un auto de marca Ford, a ambos les suceden sendos presidentes que se apellidan Johnson, etcétera); y, por supuesto, es en base a las coincidencias como se elabora cualquier teoría de la conspiración, en las que efectivamente todo parece "coincidir".

Podríamos empezar glosando el principio de la coincidencia para referirnos a una casualidad en la programación del Teatro Lliure. Han coincidido en sus dos escenarios dos obras que tratan de lo mismo: del peso de la apariencia en nuestras vidas. Y es que resulta muy significativo que en esta obra de Neil LaBute se muestre la misma crítica y la misma denuncia a la sociedad del espectáculo que en la obra de Robert Lepage *The Andresen Project*, obra que se ha presentado durante estos últimos tres días en el Lliure. Las dos obras se confrontan con una sociedad que, como dice Baudrillard, ya no es capaz de producir símbolos, sino que vive bajo el imperio del simulacro, una sociedad situada bajo el dominio espectral de la representación. Y para emprender esa confrontación las dos obras recurren a la metateatralidad, pues en ambas se pone en escena una puesta en escena. En Lepage esa puesta en escena es la puesta en evidencia de que el propio teatro responde menos a los requisitos de su tridimensional espacial y objetual que a los de la mera imagen. De modo que en su pieza vemos el escenario encubierto con la aparición de una imagen plana de otro teatro. Y vemos además cómo esa imagen absorbe en su bidimensionalidad al cuerpo físico del actor.

En la obra de LaBute, por su parte, se denuncia cómo las cosas ya no son importantes por sí mismas, sino por la forma con que se presentan. Y en ese sentido, el montaje que ha hecho Julio Manrique de esta pieza también nos obliga a relacionarnos con la tridimensionalidad de lo escultórico a partir de la bidimensionalidad de su imagen. En este caso no con la imagen de un video, sino con la imagen en un espejo, que es el del pasillo por el que debemos cruzar para entrar al teatro: A través de ese pasillo, el montaje sitúa dos realidades, por decirlo exageradamente; y nosotros quedamos al otro lado del espejo. Aunque, a diferencia de Lepage (en cuya

obra se nos habla de un fracaso de la puesta en escena que se quiere montar), aquí sí vemos cumplida y conseguida exitosamente una puesta en escena. Es una escenificación que realiza el personaje Evelyn, convirtiéndose así en una auténtica dramaturga, en tanto que es ella quien irá orquestando todo el recorrido de ese montaje. (De hecho, si la palabra "dramaturgo", es una palabra que reúne *drama* y *argente*, puede perfectamente traducirse como «*el que hace hacer*», Evelyn es efectivamente la dramaturga, en tanto que hace que Adam haga lo que ella quiere.) Hay varios puntos de relación entre las dos piezas. Pero no los mencionaremos todos. Sólo resulta oportuno para nuestro fin recordar una cosa más: en la obra de Lepage, la afectación (el *pathos*) de la imagen –la afectación de lo espectral del simulacro– tiene su paradigma en el reino de lo pornográfico: la imagen afecta la sexualidad del personaje mucho más que el acto sexual mismo; el poder de la imagen en el deseo humano apaga la experiencia de la sexualidad con personas reales. En LaBute, en cambio, el *pathos* se coloca en la grieta que diferencia el ser del parecer. El paradigma de la afectación es la apariencia. Y no la persona por sí misma. La contemporaneidad de estas dos obras responde, muy probablemente, al hecho de que en este momento el teatro está obligado a no seguir dando la espalda a la sobre-representación en la que vive el mundo de la estetización y de la espectacularización occidental a todos los niveles de lo cotidiano.

La forma de les coses es una obra que, sin duda, se presta mucho para a hablar sobre ella. Y además, ella misma va dejando todas las pistas para seguir su recorrido. Es una obra que nos permite, por supuesto, hablar sobre el arte en nuestra época, o sobre la zona de contacto entre la estética entendida como reflexión teórica sobre el arte, y la estética entendida según el significado que tiene en un rútol de peluquería. Podríamos incluso intentar detectar las teclas que la obra va tocando al seguir la compleja y sofisticada partitura del mito de Pigmalión, desde su primera aparición en Ovidio hasta su mención directa a la obra *Pigmalión* de George Bernard Shaw (y si alguien quiere seguir por esa vía seguramente tendrá un privilegiado aliado en un bellísimo libro de Victor Stoichita titulado *Simulacros. El efecto Pigmalión, de Ovidio a Hitchcock*). Bajo la estela de este mito, la del simulacro que incide en la vida hasta sustituir la realidad, LaBute hecha mano también de Oscar Wilde, y más especialmente de su obra *El retrato de Doryan Gray*, una obra que trata de una personaje cuyo anhelo es quedarse atrapado en la inmovilidad de *las formas* de la juventud, mientras que en

la buhardilla se queda una imagen que va sufriendo la alteración del devenir, presa sin embargo, en los límites de su cuadro. Pero donde LaBute resulta más radical, y más irónico, es cuando junta esas referencias con lo que en psicología se denomina «Efecto Pigmalión»; un efecto que describe la alteración de conductas de un individuo provocada por las creencias, prejuicios y expectativas de alguien externo, de un grupo, o de un super-yo social hasta el grado de confirmar así dichas expectativas. Porque la obra no sólo habla del Arte. Sino también de su relación con la Ética.

LaBute es un autor bastante amable al respecto, pues siempre nos pone sobre la pista de su propio recorrido. Y es por eso que entendemos que sus personajes principales se llamen Anda y Eva (Evelyn es la forma diminutiva de Eva). Y *Hava*, que es como se dice en hebreo Eva, quiere decir: «la que da vida» (Génesis, II.20); mientras Adam en hebreo significa «tierra», «arcilla», es decir: material moldeable. Por su parte, Julio Manrique, el director de esta obra, ha hecho visible esta referencia, por eso, en el momento en que sucede la última modificación física de las muchas que en el proceso va experimentando el personaje Adam, decide proyectar partes del tríptico del *Jardín de las delicias*, del Bosco.

No obstante, estas asociaciones son usadas de manera muy irónica por parte de LaBute. Invierte el mito de Pigmalión. En su obra no vemos ya a un escultor masculino (como en las diferentes versiones en las que se presenta la historia del creador de un ser artificial, desde *Frankenstein* a *Blade Runner*; o en las versiones de la relación entre artista y su modelo, como en *My Fair Lady*, que es la versión fílmica y musical del *Pigmalión* de Bernard Shaw, o *Vértigo* de Hitchcock). Lo que vemos es a una mujer escultora (cosa que para la hermenéutica del mito altera muchos sus principio) con una obra suya que es un ser masculino. Pero además hay otra inversión de perspectivas: la creación («la escultura», insiste ella) no es la de un ser inanimado al que al final se le concede vida por efecto del amor, sino que es un ser vivo que acaba encajando en la cárcel estática y estética de *la forma*, a través de un simulacro de amor –y es precisamente por ese acceso a la quietud de la forma que LaBute alude a la historia de Doryan Gray.

De este modo, el método irónico y de inversión de LaBute, hace que en la primera escena de *La forma de las cosas* veamos a Evelyn realizando una acción que ella misma después calificará de «manifestación de principios». Se trata de una acción mediante la cual denuncia el imperio de la vergüenza del ser huma-

no proyectada hacia las figuras de los dioses. Pues si originariamente son los humanos los que en el mito se ponen una hoja de parra tras la tentación demoníaca, ahora resulta que son las forma de los dioses las que quedan cubiertas con una hoja de parra. (Seguramente podremos recordar a este respecto que Miguel Angel, por ejemplo, en la Capilla Sixtina, pintó a Cristo desnudo, y cuando a mediados de los ochenta se restauró la Sixtina, y se planteó la opción de quitar el taparrabo a Cristo, se decidió que moralmente era inconveniente hacerlo). Pues bien, ese hecho (cubrir el sexo de las esculturas que representan a los dioses con hojas de parra) es considerado por Evelyn como una falsificación. Pero ella no suprimirá la parra de la escultura (eso «sería una obviedad», dice ella), sino que hará un *graffiti* anónimo, es decir: un gesto casi autista, un gesto visual que reclama la atención en una estridencia muda. Y lo que produce con ese acto es que se invierta la relación del mito de Eva con el principio creador. Pues ella ya no intentará restablecer la verdad (quitar las parras de la moral conservadora de la ciudad de provincias en la que vive), sino que subraya su falsedad.

Lo importante, sin embargo, es que con ese acto (un acto considerado como vandálico, por parte de los amigos de Adam) comienza una historia que reproduce la historia de la seducción –de la tentación– que da inicio a la historia de una caída, que es la caída del Adam mítico. Con *La forma de las cosas* LaBute refiere toda la historia del poder seductor de las apariencias que domina en occidente. Y ese es el tema central de la obra. Ante una sociedad tan seductora y estereotipada como la nuestra, LaBute pone en escena las paradojas de la seducción. Paradojas que regulan tanto nuestros anhelos como nuestras frustraciones personales a todos los niveles de esta sociedad.

El que LaBute provoque una visión genealógica de esta relación nos obliga a recordar brevemente su especificidad. Y para hacerlo es importante recordar que entre los griegos, padres de occidente, lo bello, lo seductor, lo atractivo, y la verdad, son una sola cosa. Hay una relación natural entre lo que es bueno y lo que es seductor y atractivo. Para identificar esa unión utilizan un término compuesto (un poco feo para los oídos actuales) que es *kalokagatos*, y que significa “lo bueno bello”. En algunos pensadores, en Plotino, por ejemplo, es tan intensa esta unión que hay incluso una especie de ética erótica. Pues para él no sólo lo bello es deseable, sino también exorbitantemente placentero. Un poco como en las experiencias de los místicos que en su

experiencia de lo bueno alcanzan un placer casi erótico, como en el caso de Hildegard von Bingen, o Santa Teresa de Jesús, por sólo referir dos ejemplos. Aristóteles plantea incluso esta ecuación como un axioma, y dice que la vida placentera no sólo es loable y perfecta, sino que «la belleza, como los dioses, trasciende el elogio». Y lo que Aristóteles admite en el terreno de lo sensible, Platón –como sabemos– lo acoge en el terreno de lo inteligible. Dice que el saber no sólo es verdadero, sino que es justo, y bueno, y valiente, y sano, y sobre todo, bello. De igual modo que para ellos lo malo es simplemente feo y nada atractivo. Incluso Xenócrates, que pasa por ser un filósofo austero, afirma que la seducción no puede engañar. ¿Por qué? Porque la seducción habla con la verdad, y no con la mentira. Por tanto, el eudemonismo griego expresa un deseo totalmente natural de un bien, y el bien no es sólo bueno, sino que es placentero, llamativo.

Es por ello que la apariencia no engaña entre los griegos. La apariencia es entre ellos acaso simplemente superficial. Y de ahí que, por regla general, ellos no expresen una relación apasionada con la apariencia. No la aceptan o la rechazan de golpe, sino que distribuyen elogios y censuras en función de *quantenus*, en función de dosis, de posologías.

Y es la amistad del afuera con el adentro, lo que constituye: a) la positividad afirmativa de la apariencia, y justifica b) la función de la alegoría y de la anagogía de su arte (*anagoge* significa en griego lo «que conduce»)

Pero en Occidente todo cambia con el cristianismo. A partir de ese momento lo seductor es tratado como sospechoso, puesto que el hombre aparece en la tierra gracia a que ha sido seducido. Lo bello entonces ya no será el esplendor del bien. Las flores (emblema arquetípico de lo bello) son, como dice Baudelaire, «flores del mal».

¿Por qué? Porque la apariencia engaña. Hay una mala voluntad de las apariencias. Cada contrario toma intencionadamente el aspecto de su contrario. Lo apócrifo quiere parecer auténtico. La falsa moneda tiene el aspecto premeditado de ser buena. Etcétera.

No es verdad que el diablo cojee, que tenga cuernos, que huela a azufre, que eructe sobre la meza y se rasque con uñas negras. Satán, por el contrario, es un *gentleman*. Tiene el aspecto tranquilizador del burgués honrado, y tiene las bellas maneras de un hombre de mundo. Porque si la diablería se leyera a libro abierto, no habría tentación, no habría seducción. Mefistóteles está colmado de virtuosidades oficiales, y de perfumería de lujo. Y porque se ve enfrentada a las apariencias,

la conciencia está obligada a estar atenta, muy atenta.

De hecho, toda la lógica de la seducción consiste en engañar. Y así como Cesar dice: *vine, vi y vencí*, la estrategia de la seducción dice: *venciste, sé y espera*. Por ello Evelyn no hace algo, sólo se deja caer por ahí. Por eso Evelyn no atrae a un «paciente» sino a un «agente». No atrapa, ni engulle a su víctima. Deja que se suicide. Opera, como sin hacer nada. En general, la técnica del seductor está llena de gestos elípticos, de «fintas», de mímicas nacientes. Y sin embargo, todo esa actitud de espera es también perversa. Evelyn dice que ella no hace nada, y en parte es cierto, pues un guiño, o un coqueteo, no es todavía un acto. Pero lo cierto es que ella pone en marcha la mitad de la operación. Deja hacer. Evelyn inicia una indicación, y remite el resto al frenesi de Adam. Aparentemente ella no da el primer paso. Aparentemente ella no toma la iniciativa. Pero se las arregla para que el *partenaire*

lo haga. Lo cierto es que los roles están invertidos. Pues Evelyn es la seductora, y como tal cuida –como verdadera agente que es– la iniciativa clandestina de su empresa. Y Adam, el seducido, que se cree agente, no es sino el embaucado. El se cree tener un espacio de maniobra. Pero es él el maniobrado. El manipulado. El subyugado.

Ahora bien, lo genial de LaBute es que él traslada con una gran economía de medios este problema a la escena. Sólo tiene cuatro personajes. Una pareja que manipula, que domina a su pareja, sin permitirle tener su opinión o su palabra: Philippe y Jenny. Una pareja que aparecen como el contrapunto de Evelyn y Adam. Una pareja donde ella deja que él diga y piense. Pero condicionada por su propia intencionalidad. Una de las parejas parece más perversa que la otra. Pero ambas están dominadas por la forma de las cosas. Lo que pasa es que Evelyn tiene una conciencia diabólica de las mismas, mientras

que Philippe sólo tiene una sospecha de engaño. Nadie confía en sí mismo. Por ello recurren unos a la mentira explícita y otros a la apariencia engañosa.

Como público, uno tiene la sensación que incluso al final, cuando descubrimos que Evelyn es no mala, sino malévola, pues lleva a cabo sus propósitos a hurtadillas, tiene algo de razón ante esta sociedad en que todo está comido por la forma. Pero descubrimos también que se equivoca al decir que va a cambiar el mundo cambiando a una persona. Pues en ese cambio, lo que hace es afirmar el mundo.

Un trabajo excepcional, en un montaje dinámico que, sin abandonar la comedia, siembra el escenario de ambigüedades, y donde los personajes van teniendo cada uno de ellos, la huella de su propio fracaso delante de nosotros. ■

Notas procedentes del coloquio celebrado el día 17 de febrero de 2008 después de la función.