



ROCK'N'ROLL

de **TOM STOPPARD** direcció **ÀLEX RIGOLA** CIA. TEATRE LLIURE

T'ESTEM MIRANT, SYD

tom stoppard

En una cruïlla de Notting Hill, a Londres, no hi ha res que recordi el que va resultar ser un dels trencaments decisius de la història de la música rock. Hi penso cada vegada que passo per allà. Un gener de fa quaranta anys, un vell Bentley carregat amb les tres quartes parts de Pink Floyd, més una nova adquisició reclutada per substituir el seu líder Syd Barret, col·locat sense remei, es dirigia a la seva actuació número 242 quan... bé, aquí tenim Tim Willis explicant-ho de nou a *Madcap* (2002):

“Mentre travessaven la cruïlla de l’avinguda Holland Park i Ladbroke Grove, un d’ells –ningú no recorda qui– va preguntar: ‘Anem a recollir en Syd?’ ‘A la merda’, van dir els altres, ‘Passem.’”
“Hi ha gent,” diu Esme, una *hippie* dels anys 60 que arriba als 90 a *Rock'n'Roll*, “que creu que Pink Floyd no val res des de 1968”. Barrett, que posa la veu, les

paraules i l’esperit al primer disc de la banda i a dos discs en solitari (posteriors a la separació), provoca això en la gent, en certa gent com el meu amic Charlie, que –ja fa anys– es posava a remugar i a bellugar el cap davant la meua constància en el que ell anomenava el Floyd “llòbrec i pretensió” post-Barrett, i intentava convertir-me al “geni malaguanyat” que, ferit, s’havia retirat a Cambridge a cuidar el jardí.

Jo no ho vaig entendre, però sí que vaig intuir la llusor d’una peça teatral que demanava ser escrita. M’agrada la música pop (que és un gènere; el rock n’és una espècie) i podia veure i sentir el fantasma d’una obra que transcorria en una casa adossada suburbana (que a Anglaterra vol dir mitja casa en un carrer de cases partides per la meitat, simètriques com taques Rorschach i habitades per gent que,

definitivament, no són déus del rock); i aquí, a la meua obra, el reclòs “diamant boig” de mitjana edat faria... mm, què, exactament?

En Charlie em va deixar un parell de llibres sobre en Barrett i jo en vaig aconseguir un parell més. Els llibres sobre en Barrett van de l’infern àcid fins al cel idiota (informes de tècnics donant detalls de sessions de doblatge i coses semblants), però pel que fa a escriure una obra sobre res de tot això... bé, hi hauries d’haver estat.

També hi havia un altre problema: no hi entenc, de música, gens ni mica. Tot i que m’encanta el soroll que fa, em puc passar hores contemplant una banda de guitarres i no aclarir quina guitarra fa quin soroll. A més a més, el meu cervell sembla incapaç de reconèixer una estructura fins i tot en sons que he sentit centenars de vegades. Sabeu als concerts de rock, quan la meitat de la gentada comença a aplaudir en sentir les primeres notes de la cançó que ve a continuació? El meu cervell és com el d’un nen de dos anys que juga amb blocs de fusta: sovint jo encara estic buscant el forat de la mida adequada quan finalment entra la lletra i resulta que és *Brown Sugar*. La música i jo. O sigui que vaig apartar en Syd, vaig escriure obres sobre altres temes i vaig escoltar molt *rock-and-roll* mentre passaven els anys.

Amb cada obra tendixo a enganxar-me a una cançó en particular i hi convisc durant mesos, durant l’escriptura –la meua droga d’elecció, només per ordenar el meu cervell. Després apago la música i començo a treballar. Vaig escriure la major part de *The Coast of Utopia* entre escolta i escolta de

Comfortably Numb. Amb una altra obra, *Arcadia*, la droga va ser *You can't Always Get What You Want*, dels Rolling Stones, i com que aquesta obra acaba amb una parella ballant un vals que els arriba des d’una festa fora d’escena, vaig incloure la cançó al final i m’hi vaig mantenir ferm fins que vaig haver acabat. Va ser inspirador. Quan, durant els assaigs, se’m va assenyalar que *You can't Always Get What You Want* no és un vals i que, per tant, la meua parella hauria de ballar un altra cosa, em vaig quedar parat, sense entendre-ho, i ressentit.

Aquestes confessions un pèl humiliants són suficients per explicar per què l’obra sobre Syd Barrett no es va començar mai. Explicar, doncs, com en Syd es va veure enredat en una obra, *Rock'n'Roll*, que parla en part del comunisme, en part del coneixement, una mica de Safo i sobretot de Txecoslovàquia entre 1968 o 1990, és primer senzill i després difícil. Va ser a causa de la fotografia d’un home de 55 anys en bici, ben embolicat amb una bufanda i guants.

Quan treus tot allò de què es pensen que parlen les obres de teatre, en queda allò de què parlen totes les obres de teatre –totes les històries–, i d’allò que parlen és del temps. Els esdeveniments, les coses que passen –Ofèlia s’ofega! Camille tus! Algú ha comprat l’hort dels cirerers!– són manifestacions diverses d’allò que governa les narracions que inventem, tal com governa la narrativa en la qual vivim: el tic-tac incessant de l’univers. No hi ha inacció ni tan sols en la mort, que es torna memòria.

En Barrett va morir als 60 anys, un mes després que s’estrenés la meua obra, cinc anys després de la seva fotografia

anant en bicicleta cap a casa amb la compra del supermercat. Quan la vaig veure per primer cop –al llibre de Willis– em vaig trobar mirant-me-la una estona, mirant el cos rabassut que aguantava el cap pesant, de patata pelada, i comparant-lo amb les imatges d'en Barrett durant els seus dies d'“àngel negre”, com a la foto que encapçala aquesta història. “Era preciós,” diu Esme. “Era com la garantia de la bellesa” i, tot i que pot semblar grandiloqüent aplicar a la foto robada d'un tio cepat amb Colgate i paper de vàter extrasuau a la cistella de la bicicleta el vers intradueïble de Virgili *sunt lacrimae rerum* (“hi ha llàgrimes de coses”), és això el que em va venir al cap durant el llarg moment en què vaig comprendre que era en *aquesta* obra, la del comunisme, el coneixement, Safo i (que Déu ens agafi confessats) Txecoslovàquia, on Syd Barrett encaixava. Les llàgrimes de les coses es troben en la mutabilitat i en el govern del temps. Potser va ser perquè en Barrett va desaparèixer de la nostra vista durant dècades, que el temps semblava no només connectar les dues imatges de la manera més freqüent i tòpica (abans feia aquesta pinta, després aquesta altra, i què?) sinó també trencar-les. La identitat d'una persona no és cap misteri per a ella mateixa. Tots som conscients de nosaltres mateixos i allà només hi ha una persona: la diferència entre *aquesta* foto meua i *aquella* no té cap mena de misteri. Ara bé, construïm la identitat de tots els altres a partir d'evidències perceptibles, i la raó per la qual en Barrett en bicicleta em va fascinar tant és perquè, per un instant de debilitat

mental, va ser –literalment– una persona diferent. Això no és del tot extravagant i amb prou feines és paradoxal. El propi Barrett hi va contribuir quan va contestar a algú que el va abordar al llindar de la porta tot dient “En Syd no pot parlar amb vostè ara mateix,” i molt abans que el fotografiessin en bicicleta va recuperar el seu nom real, que era Roger. No tinc cap mena de dubte que, en el primer cas, tan sols intentava desfer-se d'un visitant molest, i que en el segon simplement deixava enrere els vells temps i maneres: no cal inferir-ne una dislocació de la seva pròpia consciència. El xoc va ser amb la manera com nosaltres adaptem la idea que tenim de qui és ell, de qui és algú. I, en part, així és com funciona el teatre, a través de la constant adaptació de les nostres idees de qui són realment les persones més enllà d'etiquetes –“l'acadèmic comunista”, “l'aficionat al rock txec”, “l'esposa que mor de càncer”– i la resta. El descobriment que aquesta era l'obra d'en Syd potser no és tan estrany com podria semblar. Les línies d'acció de l'obra no escrita inclouen un aficionat al rock txec i una banda prohibida, els Plastic People of The Universe, o sigui que el *rock-and-roll* ja n'era part. Pel que fa al professor comunista anglès, Cambridge li escau. La darrera actuació d'en Syd el 1972, en un local anomenat Corn Exchange, va rebre una crítica al Melody Maker: “Una noia puja a l'escenari i balla; ell la veu i sembla lleugerament espantat.” Doncs donem al professor una filla que sigui aquella mateixa noia, i mirem per què en Syd fa

cara d'estar lleugerament espantat. El llibre curt i modèlic de Willis també explica com la filla de la primera nòvia real d'en Syd anava un dia cap a classe, portant un dels vestits de la seva mare de trenta anys enrere, de Barbara Hulanicki, quan “un home calb en bicicleta va aturar-se a la vorera.” L'home va dir, “Hola, petita Lib.” “Hola,” va dir la noia, i va seguir. Va trigar uns segons en adonar-se que l'home l'havia anomenat pel nom de la seva mare, i quan es va girar, se n'havia anat. Doncs mentre Txecoslovàquia va de la Primavera de Praga a la Revolució de Vellut, deixem que la filla *hippie* del professor de Cambridge tingui una filla que creixi i... I també entre la Primavera de Praga i la Revolució de Vellut, en una altra part del bosc, en algun moment desconegut (o així ens ho sembla a nosaltres), el

jove vestit de vellut i seda, preciós i impol·lut, que cantava, “*I've got a bike, you can ride it if you like / It's got a basket, a bell that rings...*” [“Tinc una bici, pots anar-hi si vols / Té una cistella, una campaneta que sona...”] es va convertir en un tio d'aspecte d'allò més corrent anomenat Roger, que vivia sol, que no parlava mai amb els veïns, lligat al seu jardí, i que va morir per complicacions de la diabetis. En totes dues identitats, va sortir d'un intent fracassat de jugar amb si mateix i va entrar sense dificultats a la dansa dels personatges inventats en una història inventada que, com qualsevol altra història, sigui o no inventada, com la seva pròpia història, parla secretament del temps, del transcurs desinteressat de tot, de la mutabilitat incondicional que fa que cada vida sigui commovedora. ■

Article publicat al número de novembre de 2007 de la revista Vanity Fair; en motiu de l'estrena de Rock'n'Roll a Nova York. Traducció de l'anglès de Víctor Muñoz i Calafell.

NOTES PER A UN COL·LOQUI

víctor molina

Segur que tots nosaltres tenim la sensació de ser davant d'una obra que ens ofereix l'oportunitat de recordar-nos les possibilitats del teatre per explicar, no només històries d'una gran cohesió dramàtica, sinó històries que ens confronten amb el nostre món d'una manera directa, propera, immediata. I s'ha de dir també que fer un col·loqui sobre una obra com aquesta resulta gairebé una impostura. Sobretot

perquè l'obra mateixa, amb tota la seva eficàcia teatral, se'ns ofereix amb una gran potència reflexiva, i des dels seus continguts manifestos ens «desafia» a establir amb ella (o a partir d'ella), i sense mediacions, no un sinó una gran quantitat de col·loquis sobre temes molt variats. Resulta igualment admirable adonar-nos de com el seu rigor se situa lluny de qualsevol enciclopedisme o didacticisme. I com

al mateix temps presenta la seva complexitat amb una gran economia de mitjans i amb una claredat i naturalitat inqüestionables, motiu pel qual la seva varietat temàtica no trenca mai la unitat del problema que Stoppard dramatitza. De manera que, com passa amb les veritables obres artístiques, parlar de *Rock'n'roll* és un atreviment, o com a mínim és assumir el risc de mutilar o d'enfosquir una peça que per si mateixa és molt lúcida. D'altra banda, aquesta és una obra de gairebé tres hores de durada, i aleshores la bona educació també ens obligaria a considerar com a punt de partida una certa brevetat d'aquesta trobada. Tot i així, m'agradaria ressaltar un parell de trets que recorren aquesta obra i que em semblen vertebrals: d'una banda, la presència i el rol del déu Pan; de l'altre, el del Secret.

1. El déu Pan

Segons ha confirmat repetidament Stoppard, l'obra tracta sobre el comunisme, Safo, els Plastic People, el coneixement (amb algunes de les seves estratègies i arrogàncies) i la Txecoslovàquia que va del 1968 al 1990. L'autor, però, ha dit que reunir tot això li va ser possible únicament gràcies a trobar en la figura de Syd Barret (sobre el qual també volia fer una obra, sense sortir-se'n) un lloc de confluència i/o de contrapunt de tots els temes, és a dir: la pega que unia totes les peces. Com ho fa? Ell mateix ho diu en un article dedicat a Barret (*T'estem mirant, Syd*). Entre altres procediments, fa una equivalència geomètrica molt precisa entre Barret i el gran déu Pan, que més que un exercici metafòric, més que una

floreta dedicada a Syd Barret, és una part nuclear del seu conflicte dramàtic. Pan és un déu pagà, venerat especialment a l'antiga Arcàdia (i *Arcàdia*, com sabeu, és el nom d'una altra de les cèlebres peces de Stoppard). Arcàdia era inicialment la regió del Peloponès poblada per pastors (que precisament adoraven Pan), i és la imatge que els antics tenien d'una felicitat pastoral, que fa pensar en la imatge gairebé mítica de la utopia del comunisme que recorda irònicament Jan en algun moment de l'obra, en la qual el treball apareix com un equivalent a l'oci. Doncs bé, el treball dels pastors d'Arcàdia era realment igual a l'oci per als antics (o almenys ho era des de la perspectiva dels esforçats agricultors). Pan, en qualsevol cas, representa el poder i sobretot la fecunditat de la naturalesa, de la qual no s'exclouen les connotacions sexuals. Aquesta divinitat híbrida, meitat home i meitat bou, viu al bosc i assalta les nimfes, amb les quals tots els estudiosos el relacionen. Al llibre de James Hillman (un dels més destacats deixebles contemporanis de Jung), titulat *Pan i el malson*, recentment publicat en castellà, se subratllen les múltiples connexions d'aquest déu amb les muses (amb les quals freqüentment se l'identifica), amb les nimfes, el sexe, el malson, la masturbació, l'ecologia, l'instint i un llarg etcètera. Pan és, a més, un déu que apareix sobtadament. I l'anomenada "por pànica" designava la por que despertaven aquestes sobtades aparicions del déu (d'aquí el substantiu "pànic"). Però aquest Déu apareix igualment tocant una flauta, acompanya el seguici

de Dionís i té una potent relació amb la música. (D'altra banda, el 1731 Bach va escriure una peça titulada *Febus i Pan*, i també hi ha una cèlebre cançó de George Brassens que es titula *El gran Pan ha mort*, fent-se ressò del text de Plutarc *Per qui callen els oracles?*, que es llegeix al final d'aquesta obra.)

I de fet, podem recordar que la peça s'obre amb l'aparició de Pan (Syd Barret) i pràcticament s'acaba amb l'anunci de la seva mort. De manera semblant, la cançó *Golden Hair*—en realitat un poema de Joyce musicat per Syd Barret (que apareix al llibre *Música de Cambra*)—és present al llarg de tota la peça i té el pes d'un himne pànic. (Si ho recordeu, és l'única cançó que es repeteix a l'obra, em sembla que tres vegades)

A més, però, tot l'àmbit semàntic de Pan i de les muses es va balancejant entre bona part dels personatges femenins que apareixen al jardí de Cambridge: Esme, Safo, Eleonore, Alice (que és com una mena d'hereva sintètica d'Eleonore, per la seva relació quasi natural amb el saber, i de la seva mare Esme, per la seva relació passional amb Syd Barret). Aquestes dones semblen conduïdes secretament pel faune Barret. I també entren en aquest camp del món pànic els Plastics People, dels quals en un moment determinat Jan arriba a afirmar que vénen d'un lloc especial, «del lloc d'on vénen les muses»: «Els són pagans», afegeix Jan, «no heretges». És a dir, els Plastics són hereus d'un politeisme natural (*pagà* ve de *pagès* i la seva relació amb les muses és tan natural com la relació que hi té Pan).

D'altra banda, si bé és cert que, amb la complicitat de Jan, és Esme qui va conduint bona part d'aquesta equació

entre Barret i el mite de Pan, serà la figura d'Eleonore (un personatge meravellós que sembla servir d'emblema de l'agonia i la mort del paganisme, de l'agonia i mort de Pan) la que, amb la seva mort, faci un correlat de la desaparició dels Plastics, del linxament públic de Barret, de la mort de les il·lusions, de la decadència del món grec i de la mort mecànica de l'amor immecànic...

I és per això que l'article de Cànida, en el qual descriu Barret com «un zombi trastocat per les drogues que borda com un gos», no és només un simple comentari de la premsa groga o de la rosa, i els retrats que se li fan no són enrabiades d'adolescent perquè ha ofès un ídol de joventut, sinó que conté una ofensa a Barret en tant que rostre d'aquell món que va perdent cada vegada més els seus noms i la seva naturalesa. Exagerant una mica, es podria dir que l'article de Cànida conté un greuge contra les bases inicials de la vida a Occident. Contra la vida i la natura.

D'altra banda, Eleonore s'adona, gairebé agònicament, que efectivament hi ha un canvi nominal entre les muses i la inspiració, i entre Eros i la libido. Però amb això sembla convidar-nos a trobar, darrera de la libido i la inspiració, l'eco de la seva via pagana prèvia. El seu home, Max, però, com a peça creuada o crucificada en una contradicció irresoluble, no pot acceptar l'existència i el domini d'allò irracional.

2. La política del secret

Els altres motius que recorren la peça, sense exhaurir tots els que hi ha per sota de la trama, són: la política, la

consciència racionalista o cartesiana i el comunisme real. I en aquesta banda no hi ha ni inspiració ni mites, ni mites ni misteris. En lloc seu hi trobem la usurpació i la mecànica: neurones que es disparen al còrtex. Només hi ha un coneixement racional. («N'hi ha que ens pensàvem que havíem alliberat la raó de la nostra claveguera ancestral de mites i de parides», diu Max).

És per això que preguntar-se pel rol que té el coneixement (que, com hem dit, és un dels temes d'aquesta obra, segons l'autor mateix) és veure com el saber racional, tant en política com al món acadèmic, de vegades funciona igual.

De la política, se'n subratlla un aspecte que uneix o, més ben dit, fa topar dues menes de coneixement. El coneixement públic i el coneixement del secret. De fet, ens podríem preguntar per què els servidors de l'Estat, des del modest secretari administratiu fins a l'envejat secretari d'Estat, duen títols de ressonància reservada o literalment secreta, amb tot el que suposa d'un magma de confiança i de confidència alhora.

I efectivament, podem adonar-nos que a l'obra no es pot dissociar el poder del secret. Aquí la paradoxa és que el poder s'alimenta del saber exclusiu. I potser el saber, per la seva banda, sembla necessitar també el poder ocult. Nosaltres ja sabem que als mitjans de poder, a les esferes governamentals o als moviments d'empreses, la influència es guanya menys per vies oficials que en cenacles discrets, en clubs informals o en sopars restringits, i amb freqüència resulta més astut triar fonts d'informació que col·leccionar símbols de poder.

Per part seva, en els mitjans del saber

«civil», per dir-ho d'alguna manera, el dels tribunals universitaris o el d'alguns moviments d'intel·lectuals, sembla valer més introduir-se als llocs de decisió, comitès editorials, comitès de redacció dels diaris o comissions d'avaluació, que apilar coneixements. I es perdona millor la incultura, i fins i tot la ignorància, que l'absència d'aquests llocs estratègics on es funden o es 'desfunden' carreres senceres.

En termes psicoanalítics, cadascú fantaseja sobre el seu futur a partir de les pròpies mancances: el saber somia dirigir la societat (a la manera del filòsof regidor de Plató) i el poder somia conèixer-ho tot de tothom. Per a això últim, li cal sobretot un coneixement de les elits, alimentat amb cartes o informes confidencials. Evidentment, sota aquesta concepció el secret està reservat als qui decideixen, i el seu sentit inicial, o etimològic (*es-cerno*, que significa posar de costat), indica un tamís que tria la informació tal com la decisió tria entre arguments diferents. En un d'aquests extrems hi tenim en Milan; a l'altre, les discussions inacabables entre Ferdinand i Jan o, després, entre Max i Stephen, o entre Max i Nigel.

És aquest treball de rentador d'or, però, de garbellar, allò que posa preu al secret, com afirma l'interrogador del principi: «som nosaltres qui decidim què és o no important».

És això el que converteix en ofici el saltejador de secrets. La seva capacitat de triar. Els polítics, per part seva, es veuen obligats a treballar amb mitges veritats, fins i tot els més honestos, i per això la seva relació amb el secret irriga pràcticament tot el món de la

política. En part és el secret qui en genera la força o el poder.

S'ha indicat en diverses ocasions com la paraula 'partit' implica una visió parcial i subjectiva de la tasca del polític, i que la lluita partidària consisteix en imposar una part al tot. I també ens diuen els estudiosos que la paraula txeca per a 'partit' és *Strana*, que literalment significa «costat», cosa que encara aclareix més aquesta parcialitat. Curiosament, però, i en això l'obra és molt radical, t'adones que la suma dels costats i de les parts no forma mai la totalitat. La política, per tant, només és una part de la vida.

És veritat que l'obra acaba on, per dir-ho així, comencen els nostres problemes. És a dir, al 1990, al moment en què el món intel·lectual i el quotidià semblen haver-se quedat sense enemics –tal i com ho repeteix en Frank Castorf. O amb enemics a les pròpies files. Enemics com, per exemple, un cert tipus de periodisme que considera

els seus lectors masses que haurien d'estar contentes amb informacions generals, notícies en les quals les «novetats» són els noms en els quals recauen les diatribes conegudes, un motiu pel qual els continguts dels diaris solen generar la impressió d'un *déjà vu* constant.

Hi ha un breu article de Timothy Garton Ash, un bon coneixedor de l'Europa de l'Est i del món que es dibuixa a partir de la caiguda del mur, i de la realitat txeca d'aquells anys, que explica la història d'un grup anomenat Golden Kids. És un article que ens podria servir per identificar, a manera de colofó, la complexitat o fins i tot la confusió que s'obre a partir del moment en què acaba l'obra de Stoppard. Podríem llegir-lo, però jo donaria la paraula directament a la gent que tingui preguntes o opinions sobre l'obra o el muntatge, i a partir d'elles, començar un petit col·loqui en el sentit real del terme 'col·loqui': parlar en col·lectiu. ■

Notes provinents del col·loqui celebrat el dia 28 setembre de 2008 després de la funció. Com a curiositat, publiquem a continuació l'article a què fa referència Víctor Molina en les seves notes per al col·loqui de *Rock'n'Roll*.

MARTA I HELENA

timothy garton ash

És el novembre de 1994 i som al Lucerna Palace de Praga, construït per un milionari a primers de segle i expropiat pels comunistes, però ara retornat

als seus fills, Ivan i Václav Havel. Les estrelles d'aquesta nit són els Golden Kids, un grup pop dels anys seixanta els components del qual no actuen

junts des de fa gairebé vint-i-cinc anys, quan les autoritats comunistes els van prohibir després de la invasió soviètica. Són Marta Kubisova, que ara té cinquanta-tres anys; Václav Neckar, de cinquanta-dos, i Helena Vondrackova, de quaranta-set. Van de negre. Ballen, canten *Hey Jude*, i *Massachusetts*, i *The times They Are a-Changin'*, i *The Mighty Quinn*, fins i tot –que Déu ens agafi confessats– *Congratulations*. El públic és madur, com ells: homes amb vestits brillants, camises blanques i corbates, dones amb bruses elegants, com si anessin a l'òpera. Suen enmig dels canelobres i els daurats *Jugendstil* pàl·lids. De vegades piquen de mans. Però quan els Golden Kids canten *Suzanne*, només hi ha un silenci absolut:

Suzanne et porta a casa seva al costat del riu.

Pots sentir els vaixells que passen,
Pots passar la nit amb ella.

(Suzanne takes you down to her place near the river.

*You can hear the boats go by;
You can spend the night beside her.)*

Un silenci tens i carregat de dol: el silenci de la gent de mitjana edat que recorda el sexe.

Aquesta nit, a l'escenari, es desenvolupa una altra història: la història de Marta i Helena. Marta Kubisova va ser una heroïna txeca de la Primavera de Praga del 1968. Una cançó anomenada *Himne a Marta* es va convertir en una cançó emblemàtica de l'època. Després de la invasió soviètica, el van

prohibir. Durant vint llargs anys, fins al 1989, Marta va treballar en el que va poder, va fer de secretària, sempre va tenir bons amics entre els dissidents. El seu primer retorn es va produir en plena “revolució de vellut”; un moment que mai oblidaré, pel que va tenir de terriblement emocionant i trist. Gairebé sense poder cantar, a causa de l'emoció que l'ennuegava, va murmurar al micròfon: «*Casy se meni*». («Els temps estan canviant»).

Helena Vondrackova va seguir un camí diferent després de 1969. Va continuar actuant i apareixent amb freqüència a la televisió estatal. Va col·laborar.

Ara les seves vides s'han tornat a crear. La virtut serà recompensada? O tot això ja tant és? Al principi sembla que domina Helena, alta, rossa, i encara molt en forma. És més jove, més professional, i el públic la coneix per la televisió. Potser es troben una mica més còmodes amb ella, ja que la majoria també va col·laborar, o almenys, va fer petites concessions per tal de conservar els llocs de treball. Marta –més gran, més baixa, amb els cabells negres– és una mica més lenta, i en la seva veu es percep el nerviosisme.

No obstant això, cap a la meitat de la vetllada, l'emoció comença a inundar-la. La gent porta rams de flors a l'escenari després de cada cançó (costums de l'òpera) i Marta porta l'avantatge. Després, s'acaba el concert i l'escenari s'omple d'homes vestits formalment i amb actitud avergonyida. Són els representants de Supraphon, Fiat, Interbanka, Seagram, els patrocinadors comercials de la vetllada. Amb certa actitud incòmoda, els donen uns discs

de platí i unes ampolles de cava. I se celebra una rifa: primer premi, un Fiat Punto. Els guanyadors puguen, diuen unes quantes paraules al micròfon i fan un petó a les estrelles.

Un d'ells, un home vestit amb texans i d'aire tranquil, puja arrossegant-se i diu que li agradaria donar les gràcies a tots els artistes però «sobretot, sobretot, a la senyora Kubisova». I tots aplaudim durant una bona estona, i sabem per què li dóna les gràcies: no per les seves cançons d'aquesta nit, sinó pels seus vint anys de silenci.

A aquestes alçades tothom està suant i tot es barreja, la Marta de llavors i la «senyora Kubisova» d'ara, els herois del pop dels seixanta i els herois dels negocis dels noranta, els records del sexe, els de la protesta nacional i l'esperança d'obtenir avui un Fiat Punto.

Però aquí s'està tancant un cercle encara més gran, un cercle europeu. Perquè aquestes també són les nostres cançons,

aquest també és el nostre passat. El 68 va ser un d'aquells escassíssims moments en què van coincidir les experiències de la gent a l'Est i a l'Oest. Malgrat les diferències entre Praga i París, Liverpool i Leipzig, els menors de trenta anys de llavors es van moure al mateix ritme, van cantar les mateixes lletres, van compartir la mateixa protesta, la mateixa emancipació. Després van arribar els tancs russos i els camins es van separar, com va passar amb Marta i Helena, i van passar els anys.

Ara, un quart de segle més tard, l'Est i l'Oest s'han tornat a reunir, com Marta i Helena aquí, al Lucerna Palace de Havel, en aquest brou postmodern d'enyorances envellides, sota la insígnia de Seagram, i el significat comú de la història és:

Yeh yeh yeh yeh yeh yeh yeh yeh da da da da
Hey Jude ■

ROCK'N'ROLL de TOM STOPPARD dirección ÀLEX RIGOLA

TE ESTAMOS MIRANDO, SYD
tom stoppard

En un cruce de Notting Hill, en Londres, no hay nada que recuerde lo que resultó ser una de las rupturas decisivas de la historia de la música rock. Pienso en ella cada vez que paso por ahí. Un enero de hace cuarenta años, un viejo Bentley cargado con las tres cuartas partes de Pink Floyd, más una nueva adquisición reclutada para sustituir a su líder Syd Barrett, colocado irremediablemente, se dirigía a su actuación número 242 cuando... bueno, aquí tenemos a Tim Willis contándonos de nuevo en *Madcap* (2002):

"Al atravesar el cruce de la avenida Holland Park y Ladbroke Grove, uno de ellos—nadie recuerda quién fue—preguntó: '¿Vamos a buscar a Syd?' '¡A la mierda!, dijeron los demás, '¡Pasamos!'."

"Hay gente," dice Esme, en una *Rock'n'Roll*, "que cree que Pink Floyd no vale nada desde 1968". Barrett, que pone su voz, sus palabras y su espíritu el primer disco de la banda y a dos discos en solitario (posteriores a su separación), provoca eso en la gente, en cierta gente como mi amigo Charlie, que —hace ya algunos años— se echaba a refunfuñar y a sacudir la cabeza ante mi constancia en lo que él llamaba el Floyd "lúgubre y pretencioso" post-Barrett, e intentaba convertirme al "genio malogrado" que, herido, se había retirado a Cambridge a cuidar de su jardín.

Yo no lo entendí, pero sí intuí el brillo de una pieza teatral que pedía ser escrita. Me gusta la música pop (que es un género; el rock es una de sus especies) y podía ver y sentir al fantasma de una obra que transcurría en una casa apareada suburbana (que en Inglaterra quiere decir media casa en una calle de casas partidas por la mitad, simétricas como manchas Rorschach y habilitadas por gente que, definitivamente, no son dioses del rock); y aquí, en mi obra, el recluso "diamante loco" de mediana edad haría... mm, ¿qué, exactamente?

Charlie me dejó un par de libros sobre Barrett y yo conseguí un par más. Los libros sobre Barrett van del ácido infierno hasta el cielo idiota (informes de técnicos dando detalles de sesiones de doblaje y sosas parecidas), pero en cuanto a escribir una obra sobre algo de todo eso... bueno, deberías haber estado ahí.

Había también otro problema: no entiendo ni papa, de música. Aunque me encanta el ruido que hace, puedo pasarme horas contemplando una banda de guitarras y no descubrir qué guitarra hace qué ruido.

Además, mi cerebro parece incapaz de reconocer una estructura incluso en sonidos que he escuchado cientos de veces. ¿Sabéis en los conciertos de rock, cuando la mitad del gentío empieza a aplaudir al escuchar las primeras notas de la canción que sigue a continuación? Mi cerebro es como el de un niño de dos años que juega con bloques de madera: a menudo aún estoy buscando el agujero del tamaño adecuado cuando finalmente entra la letra y resulta que es *Brown Sugar*. La música y yo. O sea que aparté a Syd, escribí obras sobre otros temas y escuché mucho *rock-and-roll* mientras pasaban los años.

Con cada obra tiendo a engancharme a una canción en particular y conviví con ella durante meses, durante la escritura —mi droga de elección, sólo para ordenar mi cerebro. después apago la música y empiezo a trabajar. Escribí la mayor parte de *The Coast of Utopia* entre escucha y escucha de *Comfortably Numb*. Con otra obra, Arcadia, la droga fue *You can't Always Get What You Want*, de los Rolling Stones, y como esta obra termina con una pareja bailando un vals que les llega desde una fiesta fura de escena, incluí la canción al final y me mantuve firme en ella hasta que acabé. Fue inspirador. Cuando, en los ensayos, se me apuntó que *You can't Always Get What You Want* no es un vals y que, por lo tanto, mi pareja debería bailar otra cosa, me quedé sorprendido, sin comprenderlo, y resentido.

Estas confesiones un poco humillantes son suficientes para explicar por qué la obra sobre Syd Barrett nunca se empezó. Contar, pues, cómo Syd se vio enredado en una obra, *Rock'n'Roll*, que habla en parte del comunismo, en parte del conocimiento, un poco de Safo y sobre todo de Checoslovaquia entre 1968 y 1990, es primero sencillo y luego difícil. Fue a causa de la fotografía de un hombre de 55 años en bici, bien envuelto en una bufanda y con guantes.

Al sacar todo aquello de lo que las obras de teatro piensan que hablan, queda aquello de lo que hablan todas las obras de teatro —todas las historias—, y de lo que hablan es del tiempo. Los acontecimientos, las cosas que ocurren —Ofelia se ahoga!, ¡Camille tose!, ¡Alguien ha comprado el jardín de los cerezos!— son diversas manifestaciones de lo que gobierna las narraciones que inventamos, tal como gobierna la narrativa en la que vivimos: el tic-tac incessante del universo. No existe inacción ni tan siquiera en la muerte, que se convierte en memoria.

Barrett murió a los 60 años, un mes después de que es estrenase mi obra, cinco años después de su fotografía yendo en bicicleta hacia su casa con la compra del supermercado. Al verla por primera vez —en el libro de Willis— me encontré mirándola un

rato, mirando el cuerpo rechoncho que aguantaba la pesada cabeza, de patata pelada, y comparándolo con las imágenes de Barrett en sus días de "ángel negro", como en la foto que abre esta historia. "Era precioso", dice Esme. "Era como la garantía de la belleza" y, aunque pueda parecer grandilocuente aplicar a la foto robada de un tío fornido con Colgate y papel de váter extra-suave en el cesto de su bicicleta el verso intraducible de Virgilio *sunt lacrimae rerum* ("existen lágrimas de cosas"), eso es lo que me vino a la cabeza durante el largo momento en el que comprendí que era en esta obra, la del comunismo, el conocimiento, Safo y (que Dios nos pille confesados) Checoslovaquia, donde encajaba Syd Barrett. Las lágrimas de las cosas de hallan en la mutabilidad y en el gobierno del tiempo.

Quizá fue porque Barrett desapareció de nuestra vista durante décadas, que el tiempo parecía no sólo conectar ambas imágenes del modo más frecuente y tópicamente (antes tenía esta pinta, después esa otra, ¿y qué?) sino también romperlas. La identidad de una persona no es ningún misterio para sí misma. Todos somos conscientes de nosotros mismos y allí solo hay una persona: la diferencia entre esta foto mía y aquella no tiene ningún tipo de misterio. Ahora bien, construimos la identidad de todos los demás a partir de evidencias perceptibles, y la razón por la que Barrett en bicicleta me fascinó tanto es porque, por un instante de debilidad mental, fue —literalmente— otra persona.

Esto no es del todo extravagante y a penas es paradójico. El propio Barrett contribuyó a ello cuando respondió a alguien que le abordó en el umbral de su casa diciendo "Syd no puede hablar con usted ahora mismo", y mucho antes que le fotografiasen en bicicleta recuperó su nombre real, que era Roger. No tengo ningún tipo de duda de que, en el primer caso, tan solo intentaba librarse de un molesto visitante, y que en el segundo simplemente dejaba atrás los viejos tiempos y maneras: no hace falta inferir de ello una dislocación de su propia consciencia. El choque fue con el modo en que nosotros adaptamos la idea que tenemos de quién es él, de quién es alguien. Y, en parte, así es como funciona el teatro, a través de la constante adaptación de nuestras ideas sobre quienes son realmente las personas más allá de las etiquetas —"el académico comunista", "el aficionado al rock checo", "la esposa que fallece de cáncer"— y el resto.

El descubrimiento de que esta era la obra de Syd tal vez no es tan extraño como podría parecer. Las líneas de acción de la obra no escrita incluían a un aficionado al rock checo y una banda prohibida, los Plastic People of The Universe, o sea que el *rock-and-roll* ya era parte de ella. En

cuanto al profesor inglés comunista, Cambridge le sienta bien. La última actuación de Syd en 1972, en un local llamado Corn Exchange, recibió una crítica en el Melody Maker. "Una chica sube al escenario y baila; él la ve y parece ligeramente asustado." Pues demos al profesor una hija que sea esa misma chica, y miremos por qué Syd pone cara de estar ligeramente asustado. El corto y modélico libro de Willis cuenta también cómo la hija de la primera novia real de Syd iba un día a clase, llevando uno de los vestidos de su madre de treinta años atrás, de Barbara Hulanicki, cuando "un hombre calvo en bicicleta se paró en la acera". El hombre dijo, "Hola, pequeña Lib." "Hola", dijo la chica, y siguió. Tardó unos segundos en darse cuenta que el hombre la había llamado por el nombre de su madre, y cuando se giró, se había ido. Pues mientras Checoslovaquia va de la Primavera de Praga a la Revolución de Terciopelo, dejemos que la hija hippie del profesor de Cambridge tenga una hija que crezca y... Y también entre la Primavera de Praga y la Revolución de Terciopelo, en otra parte del bosque, en algún momento desconocido (o así nos lo parece a nosotros), el joven vestido de terciopelo y seda, precioso e impoluto, que cantaba "*I've got a bike, you can ride it if you like / It's got a basket, a bell that rings...*" ["Tengo una bici, puedes subirme si quieres / Tiene un cesto, un timbre que suena..."] se convirtió en un tío de aspecto de lo más corriente llamado Roger, que vivía solo, que nunca hablaba con sus vecinos, unido a su jardín, y que falleció por complicaciones de la diabetes. En ambas identidades, salió de un intento fracasado de jugar consigo mismo y entró sin dificultad en la danza de los personajes inventados en una historia inventada que, como cualquier otra historia, sea o no inventada, como su propia historia, habla secretamente del tiempo, del transcurso desinteresado de todo, de la mutabilidad incondicional que hace que cada vida sea conmovedora.

Artículo publicado en el número de noviembre de 2007 de la revista *Vanity Fair*, en motivo del estreno de *Rock'n'Roll* en Nueva York.

NOTAS PARA UN COLOQUIO:
EL MISTERIO Y EL SECRETO
víctor molina

Seguro que todos nosotros tenemos la sensación de estar frente a una obra que nos ofrece la oportunidad de recordar las posibilidades que tiene el teatro para explicar, no sólo historias de gran cohesión dramática, sino también historias que nos confrontan con nuestro mundo de forma directa, próxima, inmediata. Y hay que

decir también que hacer un coloquio sobre una obra como ésta resulta casi una impostura. Sobre todo porque la propia obra, con toda su eficacia teatral, se nos ofrece con una gran potencia reflexiva, y desde sus contenidos manifiestos nos desafía a establecer con ella (o a partir de ella), y sin mediaciones, no uno, sino una gran cantidad de coloquios sobre temas muy variados. Resulta igualmente admirable advertir como su rigor se sitúa lejos de cualquier enciclopedismo o didacticismo. Y como su complejidad se presenta al mismo tiempo con una gran economía de medios y con una claridad y naturalidad incuestionables, razón por la cual su variedad temática nunca rompe la unidad del problema que Stoppard dramatiza. De modo que, como ocurre con las verdaderas obras artísticas, hablar de *Rock'n'Roll* es un atrevimiento, o como mínimo es asumir el riesgo de mutilar o oscurecer una pieza que por sí misma es muy lucida. Por otro lado, ésta es una obra de casi tres horas de duración, y entonces la buena educación también nos obligaría a considerar como punto de partida una cierta brevedad de este encuentro.

Aún así, me gustaría resaltar un par de características que recorren esta obra y que me parecen vertebrales: por un lado, la presencia y el rol del dios Pan; por el otro, el del Secreto.

1. El dios Pan

Según ha confirmado repetidamente Stoppard, la obra trata sobre el comunismo, Safo, los Plastic People, el conocimiento (con algunas de sus estrategias y arrogancias) y la Checoslovaquia que va de 1968 a 1990. El autor, sin embargo, ha dicho que reunir todo esto fue posible únicamente gracias a encontrar en la figura de Syd Barrett (sobre quien también quería hacer una obra, sin conseguirlo) un lugar de confluencia y/o de contrapunto de todos los temas, es decir: la cola que unía todas las piezas.

¿Como lo hace? Él mismo lo ha dicho en un artículo dedicado a Barret (*Te estamos mirando, Syd*). Entre otros procedimientos, hace una equivalencia muy precisa entre Barret y el gran dios Pan, que más que un ejercicio metafórico, más que un pipropeo dedicado a Syd Barret, es parte nuclear de su conflicto dramático.

Pan es un dios pagano, venerado especialmente en la antigua Arcadia (y *Arcadia*, como sabemos, es el nombre de otra de las célebres piezas de Stoppard). Arcadia era en origen la región del Peloponeso poblada por pastores (que precisamente adoraban a Pan), y es la imagen que los antiguos tienen de una felicidad pastoral, que lleva a pensar en la imagen casi mítica de la utopía del comunismo que recuerda irónicamente Jan en algún momento de

la obra, en la que el trabajo aparece como un equivalente al ocio. Pues bien, el trabajo del pastor de Arcadia era realmente igual al ocio para los antiguos (o por lo menos lo era desde la perspectiva de los esforzados agricultores).

Pan, en cualquier caso, representa el poder y sobre todo la fecundidad de la naturaleza, en la que no se excluyen las connotaciones sexuales de esta fertilidad. Esta divinidad mítica, mitad hombre y mitad buey, vive en el bosque y asalta a las ninfas, con las que todos los estudiosos le relacionan.

En el libro de James Hillman (uno de los más destacados discípulos contemporáneos de Jung), titulado *Pan y la pesadilla*, recientemente publicado en castellano, se subrayan las múltiples conexiones de este dios con las musas (con las que frecuentemente se le identifica), con las ninfas, el sexo, la pesadilla, la masturbación, la ecología, el instinto y un largo etcétera. Pan es, además, un dios que aparece inesperadamente. Y el llamado "miedo pánico" designaba el miedo que despertaban estas repentinas apariciones del dios (de aquí el sustantivo "pánico").

Pero este Dios aparece igualmente tocando una flauta, acompaña al séquito de Dionisio y tiene una fuerte relación con la música. (Por otra parte, en 1731 Bach escribió una pieza titulada *Febus y Pan*, y también existe una célebre canción de George Brassens que se titula *El gran Pan ha muerto*, haciéndose eco del texto de Plutarco *Por quién callan los oráculos* que se lee al final de esta obra).

Y de hecho, podemos recordar que la pieza se abre con la aparición de Pan (Syd Barret) y prácticamente termina con el anuncio de su muerte. De forma semejante, la canción *Golden Hair* —en realidad un poema de Joyce musicado por Syd Barret (un poema que aparece en su libro *Música de Cámara*)— está presente en toda la pieza y tiene el peso de un himno pánico. (Si os acordáis, es la única canción que se repite en la obra, me parece que tres veces).

Pero además, todo el ámbito semántico de Pan y de las musas se balancea entre la mayoría de los personajes femeninos que aparecen en el jardín de Cambridge: Esme, Safo, Eleonore, Alice (que es como una especie de heredera sintética de Eleonore, por su relación casi natural con el saber, y de su madre Esme, por su relación pasional con Syd Barret). Estas mujeres parecen conducidas secretamente por el fauno Barret. Y también entran en este campo del mundo pánico los Plastic People, de quienes en un momento determinado Jan llega a afirmar que proceden de un sitio especial, "del sitio de donde provienen las musas": "ellos son paganos", añade Jan, "no herejes". Es decir,

los Plastic People son herederos de un politeísmo natural (*pagano* viene de payés y su relación con las musas es tan natural como la relación que Pan tiene con ellas). Por otra parte, si bien es cierto que, con la complicidad de Jan, es Esme la que lleva buena parte de esta ecuación entre Barret y el mito de Pan, será la figura de Eleonor (un personaje maravilloso que parece servir de emblema de la agonía y muerte del paganismo, de la agonía y muerte de Pan) la que, con su muerte, crea un correlato de la desaparición de los Plastic People, del linchamiento público de Barret, de la muerte de las ilusiones, de la decadencia del mundo griego y de la muerte mecánica del amor inmecánico...

Y es por eso que el artículo de Cándida, en el que describe a Barret como «un zombi perturbado por las drogas que ladra como un perro», no es sólo un simple comentario de la prensa amarilla o rosa, y los reproches que se le hace no son enfados de adolescente porque ha contenido a un ídolo de juventud, sino que contiene una ofensa a Barret como rostro de aquel mundo que va perdiendo cada vez más sus nombres y su naturaleza. Exagerando un poco, se podría decir que el artículo de Cándida contiene un agravio contra las bases iniciales de la vida en Occidente. Contra la vida y la naturaleza.

Por otro lado, Eleonor advierte, casi agónicamente, que efectivamente hay un cambio nominal entre las musas y la inspiración, y entre Eros y la libido. Pero con eso parece invitarnos a encontrar, detrás de la libido y la inspiración, al eco de su previa vía pagana. Su marido Max, sin embargo, como pieza cruzada o crucificada en una contradicción irresoluble, no puede aceptar la existencia y el dominio de lo irracional.

2. La política del secreto

Los otros motivos que recorren la pieza, sin agotar todos los que están por debajo de la trama, son: la política, la conciencia racionalista o cartesiana y el comunismo real. Y en este lado no hay ni inspiración ni musas, ni mitos ni misterios. En su lugar encontramos la usurpación y la mecánica: neuronas que se disparan en la corteza. Sólo existe un conocimiento racional. (“Algunos de nosotros pensábamos que habíamos liberado la razón de nuestra cloaca ancestral de mitos y chorradas”, dice Max)

Es por eso que preguntarse por el rol del conocimiento (que, como hemos dicho, es, según su autor, uno de los temas de esta obra) es ver cómo el saber racional, tanto en política como en el mundo académico, a veces funciona igual.

De la política se subraya un aspecto que une o, mejor dicho, hace chocar dos tipos de conocimiento. El conocimiento público y el conocimiento del secreto. De hecho,

nos podríamos preguntar por qué los servidores del Estado, desde el modesto secretario administrativo hasta el enviado secretario de Estado, llevan títulos de resonancia reservada o literalmente secreta, con todo lo que esto supone a la vez de un magma de confianza y de confidencia. Y efectivamente, podemos advertir que en la obra no se puede disociar el poder del secreto. Aquí la paradoja es que el poder se alimenta del saber exclusivo. Y quizás el saber, por su parte, parece necesitar igualmente al poder oculto. Nosotros ya sabemos que en los medios del poder, las esferas gubernamentales o los movimientos de empresa, la influencia se gana menos por vías oficiales que en discretos cenáculos, en clubes informales o en cenas restringidas, y con frecuencia resulta más astuto elegir fuentes de información que coleccionar símbolos de poder.

Por su parte, en los medios del saber “civil”, por decirlo de algún modo, el de los tribunales universitarios o el de algunos movimientos de intelectuales, parece que se valora más introducirse en los lugares de decisión, comités editoriales, comités de redacción de un periódico o comisiones de evaluación, que ampliar el conocimiento. Y se perdona más la incultura, e incluso la ignorancia, que la ausencia de estos lugares estratégicos donde se fundan o se ‘desfundan’ carreras enteras.

En términos psicoanalíticos, cada uno fantasea sobre su futuro a partir de sus carencias: el saber sueña con dirigir la sociedad (a modo del filósofo regidor de Platón) y el poder sueña con conocerlo todo de todos. Para esto último, le es necesario sobre todo un conocimiento de las élites, alimentado con cartas o con informes confidenciales. Evidentemente, en esta concepción el secreto está reservado a los que deciden, y su sentido inicial, o etimológico (*es-ferno*, que significa poner de lado), indica un tamiz que escoge la información como la decisión elige entre argumentos distintos. En uno de estos extremos tenemos a Milan; en el otro, las discusiones inacabables entre Ferdinand y Jan, o más tarde, entre Max y Stephen o entre Max y Nigel.

Sin embargo, es este trabajo de limpiador de oro, de cribar, lo que da al secreto todo su precio, como afirma el interrogador del principio: “somos nosotros los que decidimos qué es o no importante”. Es esto lo que convierte en oficio al salteador de secretos. Su capacidad de escoger. Los políticos, por un lado, se ven obligados a trabajar con medias verdades, incluso los más honestos, y por eso su relación con el secreto irriga prácticamente todo el mundo de la política. En parte es el secreto el que genera su fuerza o su poder.

Se ha indicado en varias ocasiones que la palabra ‘partido’ implica una visión parcial y subjetiva de la tarea del político, y que la

lucha partidaria consiste en imponer una parte al todo. Y también nos dicen los estudiosos que la palabra checa para ‘partido’ es *Strana*, que literalmente significa “costado”, cosa que todavía aclara más esta parcialidad.

Curiosamente, sin embargo, y en esto la obra es muy radical, se advierte que la suma de los costados y de las partes nunca forma la totalidad. La política, por lo tanto, es sólo una parte de la vida.

Es verdad que la obra acaba donde, por así decirlo, empiezan nuestros problemas. Es decir, en 1990, el momento en que el mundo intelectual y el cotidiano parecen haberse quedado sin enemigos –tal y como repite Frank Castorf. O con enemigos dentro de sus filas. Enemigos como, por ejemplo, un cierto tipo de periodismo que considera a sus lectores como masas que deberían de estar contentas con informaciones generales, noticias en las que sus “novedades” son los nombres sobre los que recaen las diatribas conocidas, por cuya razón el contenido de los periódicos suele generar la impresión de un constante *déjà vu*.

Existe un breve artículo de Timothy Garton Ash, un buen conocedor de la Europa del Este y del mundo que se dibuja a partir de la caída del muro, así como de la realidad checa en aquellos años, que cuenta la historia de un grupo llamado Golden Kids. Es un artículo que nos podría servir para identificar, en forma de colofón, la complejidad o incluso la confusión que se abre a partir del momento en que termina la obra de Stoppard. Podríamos leerlo, pero yo pasaría la palabra directamente a la gente que tenga preguntas u opiniones sobre la obra o sobre el montaje, y a partir de ellas, empezar un pequeño coloquio en el sentido real del término ‘coloquio’: hablar en colectivo.

Notas procedentes del coloquio celebrado el día 23 de septiembre de 2008 después de la función.

Como curiosidad, publicamos a continuación el artículo al que se refiere Víctor Molina en sus notas para el coloquio de Rock'n'Roll.

MARTA Y HELENA timothy garton ash

Es Noviembre de 1994 y estamos en el Lucerna Palace de Praga, construido por un millonario a principios de siglo y expropiado por los comunistas, pero ahora devuelto a sus hijos, Ivan y Václav Havel. Las estrellas de esta noche son los Golden Kids, un grupo pop de los años sesenta cuyos componentes no actúan juntos desde hace casi veinticinco años, cuando los prohibieron las autoridades comunistas tras la invasión soviética. Son Marta Kubisova, que ahora tiene cincuenta y tres

años; Václav Neckar, de cincuenta y dos, y Helena Vondrackova, de cuarenta y siete. Visten de negro. Bailan, cantan *Hey Jude*, y *Massachusetts*, y *The Times They Are a-Changin'*, y *The Mighty Quinn*, e incluso –Dios nos pille confesados– *Congratulations*.

El público es maduro, como ellos: hombres con trajes brillantes, camisas blancas y corbatas, mujeres con blusas elegantes, como si fueran a la ópera. Sudan en medio de los candelabros y los dorados *Jugendstil* desvaídos. A veces baten palmas. Pero cuando los Golden Kids cantan *Suzanne*, no hay más que un silencio absoluto:

Suzanne te lleva a su casa junto al río.
Puedes oír los barcos que pasan,
puedes pasar la noche con ella.

(Suzanne takes you down to her place near the river.

*You can hear the boats go by;
You can spend the night beside her.)*

Un silencio tenso y cargado de pesar: el silencio de la gente de mediana edad que recuerda el sexo.

Esta noche, en el escenario, se desarrolla otra historia: la historia de Marta y Helena. Marta Kubisova fue una heroína checa de la Primavera de Praga en 1968. Una canción llamada *Himno a Marta* se convirtió en una canción emblemática de la época. Después de la invasión soviética la prohibieron. Durante veinte largos años, hasta 1989, trabajó en lo que pudo, fue secretaria, siempre tuvo buenos amigos entre los disidentes. Su primer regreso se produjo en plena “revolución de terciopelo”;

un momento que nunca olvidaré, por lo terriblemente emocionante y triste. Apenas capaz de cantar, debido a la emoción que la embargaba, susurró al micrófono: “*Casy se meny!*” (“Los tiempos están cambiando”).

Helena Vondrackova siguió un camino distinto después de 1969. Siguió actuando y apareciendo con frecuencia en la televisión estatal. Colaboró.

Ahora, sus vidas se han vuelto a cruzar. ¿La virtud será recompensada? ¿O todo eso ya no importa? Al principio parece que domina Helena, alta, rubia y todavía en forma. Es más joven, más profesional, y el público la conoce por la televisión. Quizás se encuentran un poco más cómodos con ella, porque la mayoría de ellos también colaboraron o, por lo menos, hicieron pequeñas concesiones para conservar sus puestos de trabajo. Marta –mayor, más baja, de pelo negro– es un poco más lenta, y en su voz se percibe el nerviosismo.

Sin embargo, hacia la mitad de la velada, la emoción empieza a inundarla. La gente lleva ramos de flores al escenario después de cada canción (costumbres de la ópera), y Marta lleva ventaja. Luego termina el concierto y el estrado se llena de hombres trajeados y con actitud vergonzosa. Son los representantes de Supraphon, Fiat, Interbanka, Seagram, los patrocinadores comerciales de la velada. Con cierta torpeza, les dan unos discos de platino y unas botellas de champán. Y se celebra un sorteo: primer premio, un Fiat Punto. Los ganadores suben, dicen unas palabras ante el micrófono y besan a las estrellas. Uno de ellos, un hombre vestido con vaqueros y de aspecto tranquilo, sube

arrastrándose y dice que le gustaría dar las gracias a todos los artistas pero “sobre todo, sobre todo, a la señora Kubisova”. Y todos aplaudimos largo y tendido, y sabemos por qué le da las gracias: no por sus canciones de esta noche, sino por sus veinte años de silencio.

A estas alturas todo el mundo está sudando y todo se mezcla, la Marta de entonces y la “señora Kubisova” de ahora, los héroes del pop de los sesenta y los héroes de los negocios de los noventa, los recuerdos del sexo, los de la protesta nacional y la esperanza de obtener hoy un Fiat Punto. Pero aquí se está cerrando un círculo todavía más grande, un círculo europeo. Porque esas son también nuestras canciones, ese es también nuestro pasado. El 68 fue uno de esos escasísimos momentos en los que las experiencias de la gente en el Este y el Oeste coincidieron. Pese a las diferencias entre Praga y París, Liverpool y Leipzig, los menores de treinta años de entonces se movieron al mismo ritmo, cantaron las mismas letras, compartieron la misma protesta, la misma emancipación. Luego llegaron los tanques rusos y los caminos se separaron, como les pasó a Marta y Helena, y pasaron los años.

Ahora, un cuarto de siglo después, el Este y el Oeste se han vuelto a reunir, como Marta y Helena aquí, en el Lucerna Palace de Havel, en este caldo postmoderno de añoranzas envejecidas, bajo la enseña de Seagram, y el significado común de la historia es:

Yeh yeh yeh yeh yeh yeh yeh da da da da
Hey Jude ■