

MEFISTO FOR EVER

de **TOM LANOYE** direcció **GUY CASSIERS** TONEELHUIS

DUES NOTES SOBRE MEFISTO

klaus mann

* **"Disculpo a l'actor tots els defectes de l'home, a l'home no li disculpo cap dels defectes de l'actor."**

J. W. Goethe, *Wilhelm Meister*. Epígraf de la novel·la *Mefisto*, de Klaus Mann

* Per què vaig escriure *Mefisto*? El tercer llibre que vaig publicar a l'exili, el 1936, tracta d'un personatge antipàtic. Sens dubte, l'actor que presento aquí té talent però, a part d'això, poc que parli a favor seu. Sobretot, li manquen les qualitats morals que acostumen a resumir-se amb el terme "caràcter". En comptes de "caràcter", en aquest Hendrik Höfgen només hi ha ambició, vanitat, ànsies de fama, afany d'enlluernar. No és una persona, és un comediant. Valia la pena escriure una novel·la sobre un personatge com aquest? Sí; perquè el comediant es converteix en exponent, en símbol d'un règim totalment comediant, profundament fals, irreal, el mateix triomf en l'estat dels mentiders i simuladors. *Mefisto* és la

novel·la d'una carrera en el Tercer Reich. "Potser (l'autor) volia oposar el retrat del veritable comediant al drama esborronador d'uns dilectants sanguinaris", suposava Herman Kesten amb raó en una ressenya intel·ligent del meu llibre (*Neu Tagebuch*, 1937). I prossegueix: "Però aconseguix més, descriu el tipus oportunista, un entre el milió de petits còmplices que no cometen els grans crims però que mengen el pa dels assassins, que no són els culpables però que sí que tenen culpa; que no maten però que callen davant l'assassinat, que volen guanyar diners per sobre dels seus mèrits i llepen els peus dels poderosos, encara que aquests peus s'enfonsin en la sang dels innocents. Aquest milió de

petits còmplices han 'llepat sang'. Per això formen el suport dels poderosos."

Exactament aquest tipus era el que jo volia descriure. Ni jo mateix hauria formulat millor la meua intenció. *Mefisto* no és una "novel·la en clau" com s'ha dit. L'arribista abjecte i brillant, cínic i sense escrúpols que es troba al centre de la meua sàtira, pot tenir certs trets de cert actor que ha existit realment i que, com m'asseguren, encara existeix realment. ¿És el conseller d'Estat i director de teatre Hendrik Höfgen, la novel·la del qual he escrit, un retrat del conseller d'Estat i director de teatre Gustaf Gründgens, que vaig conèixer quan jo era jove? No del tot. Höfgen es diferencia en alguns aspectes del meu antic cunyat. Però, suposant fins i tot que el personatge de la novel·la fos més semblant a l'original del que és en realitat, no es podria encara qualificar Gründgens d'"heroi" del llibre. En aquest intent de fer una crítica de l'època, el que importa no és el cas particular, sinó el tipus. Com a model, podria

haver-me servit qualsevol altre. La meua elecció va recaure en Gründgens, no perquè el considerés especialment malvat (potser era fins i tot millor que molts altres dignataris del Tercer Reich), sinó simplement perquè, per casualitat, el coneixia especialment bé. Precisament a causa de la nostra antiga amistat, la seva transformació, la seva deserció, em va semblar fantàstica, tan suficientment estranya, increïble, fabulosa com per escriure'n una novel·la.

Com! Havia viscut amb ell, treballat, discutit, jugat, begut, fet projectes, mantingut una bona amistat, i ara estava assegut a la taula del monstros mariscal del Reich? I ara bevia, jugava, discutia amb els assassins? No només podia respirar en aquesta atmosfera infecta, no només era capaç de viure en aquella esfera que ens estava vedada, sinó que a més celebrava triomfs. I jo havia rigut amb ell, gaudit de les coses belles i malparlat de les lletges. Per descomptat, era espantós imaginar-ho. Sí, "feia por" pensar en Alemanya. ■

Fragment del llibre de Klaus Mann, *Cambio de rumbo. Crónica de una vida*. Ed. Alba: Barcelona, 2007. Col. Trayectos, nº 89.

ENTREVISTA A GUY CASSIERS I TOM LANOYE

j.-f. perrier

La peça *Mefisto for ever* que vostès porten a escena, és una adaptació de la novel·la de Klaus Mann o un text original a partir de la novel·la?

Guy Cassiers: És una nova obra que res-

pecta la idea original i la filosofia del text de Klaus Mann, però que es basa també en altres materials, en particular els documents històrics relatius a l'autèntica història dels personatges de la

novel·la. Totes aquestes informacions van servir per construir personatges de teatre diferents als de la novel·la, potser més complexos, però en qualsevol cas més pròxims a la realitat.

Tom Lanoye: Abans d'escriure la peça, vaig parlar amb Guy Cassiers, i també amb el dramaturg i alguns dels actors. Després vaig escriure la meva part tenint en compte tot el que es va dir en aquesta fase de preparació. És la meua manera de treballar.

Van treballar també sobre la vida real de les actrius i actors que habiten la novel·la de Klaus Mann?

TL: Sí, però en primer lloc vam treballar sobre les dues adaptacions ja existents de la novel·la: l'adaptació per a teatre feta per Ariane Mnouchkine i el Théâtre du Soleil, i l'adaptació per al cinema d'István Szabo. El llibre de Mann és un pamflet escrit quan es desenvolupaven els esdeveniments a Alemanya, al 1936, i la qüestió dramàtica consistia a saber què fer d'un pamflet en teatre. En treballar amb documents històrics, vam constatar també que Gustav Gründgens, el protagonista que hi ha al centre del relat, havia aconseguit salvar intel·lectuals i actors jueus o comunistes durant la guerra, que també havia criticat el sistema, que havia portat a escena *Ricard III* de Shakespeare burlant-se de Goebbels, la qual cosa, per descomptat, estava prohibida a l'Alemanya nazi. Vam pensar que si evitàvem la caricatura del malvat completament dolent, si matisàvem, podríem anar més lluny en l'anàlisi del comportament del qui pensa que pot lluitar "contra" el sistema des de "dins" el sistema. Cal preguntar-se contínuament

què hauria fet cadascú en la mateixa situació i pensar sempre que el teatre és el lloc del dubte. A l'escenari teatral, si es condemna *a priori*, si no hi ha antagonisme possible, tenim un altre pamflet, la qual cosa, segons el meu parer, aquí no passa.

GC: La qüestió del dubte era molt important, era la primera qüestió que calia plantejar-se en una ciutat com Anvers, on un percentatge molt elevat de la població vota l'extrema dreta. Com se situa l'artista en aquesta situació? Quin lloc té? Quin diàleg es pot tenir avui amb la població en aquesta ciutat?

Les pràctiques artístiques han de prosseguir, sigui quin sigui el context polític que les envolta?

TL: A Anvers no estem en una situació tan tràgica com a l'Alemanya dels anys trenta, la qüestió no es planteja encara en aquests termes. Ara bé, podem servir-nos del context històric de l'Alemanya nazi per plantejar-nos aquestes qüestions. Ho vam encarar, d'altra banda, amb una distància que no tenia Klaus Mann i, sobretot, sabent el que va passar després de la caiguda del nazisme. És per això que afeïm una escena al final de la nostra peça. Succeeix quan els comunistes alemanys prenen el poder a l'Est d'Alemanya, quan Stalin diu que els artistes han de ser "*els enginyers de l'ànima*". Llavors la qüestió de l'artista a la societat sobrepassa el marc del nazisme, esdevé quotidiana i universal, i avui sabem que si les respostes a aquest interrogant no són tan simples d'oferir, és necessari en qualsevol cas evitar el maniqueisme. És possible tenir comprensió, compassió pels artistes que es pensen poder seguir fent resistència amb l'Art?

Per plantejar aquesta qüestió, utilitzen textos de naturalesa diferent?

TL: Al costat d'extractes de la novel·la de Klaus Mann, vam utilitzar fragments de peces de Shakespeare, Txèkhov, Goethe, i textos polítics, entre els quals alguns extractes d'un famós discurs de Goebbels.

GC: Utilitzem els textos clàssics del repertori per comprendre millor com el protagonista progressa en la seva reflexió gràcies a aquests personatges teatrals, els pensaments dels quals demana en préstec. Pretén establir un diàleg amb la seva pròpia realitat a través de les ficcions que interpreta i, al mateix temps, s'oculta darrere seu. El teatre esdevé un búnker en el qual es tanca i al final ja no hi ha res més que el silenci, l'actor és incapaç de parlar en primera persona, de manera que agafa el costum de parlar a través dels personatges que encarna. Si se li planteja una qüestió directa i personal, no pot sinó balbucejar sense respondre de debò.

Les peces clàssiques que vostès utilitzen van ser totes interpretades per Gustav Gründgens?

TL: Sí, en un lliurament de diplomes de la Universitat Lliure de Berlín vam descobrir un discurs realitzat per un gran crític teatral alemany d'origen jueu polonès en el qual se citen tots els papers interpretats per Gustav Gründgens durant el període de Weimar, després de l'arribada dels nazis al poder. Aquests papers per a ell van ser sorpreses successives.

Han situat el desenvolupament de l'espectacle en el període històric del nazisme?

GC: Hi ha referències a l'època del nazisme, però si s'observa el vestuari, és molt difícil saber on ens situem, ja

que la moda actual ha agafat moltes coses d'aquell període. L'espectador ha de poder ser alhora al passat i al present, sense que això li sigui cap problema. Així pot seguir les transformacions successives dels personatges i adonar-se que l'únic que no canvia de vestit és Gründgens. Per a ell, el canvi és únicament mental.

Tota la peça es desenvolupa al teatre, sobre l'escena teatral?

TL: Era necessari una unitat de lloc, i aquest lloc no podia ser sinó el teatre, que és el centre de la vida de Gründgens. Per a nosaltres, és tan clar que els polítics que vénen a trobar l'actor al teatre són els mateixos actors... Hi ha una competició a escena entre aquestes dues menes d'actors. Són pràcticament contrincants i aquesta és una de les claus de la nostra adaptació.

Els polítics tenen necessitat del teatre?

GC: Els polítics poden considerar-se artistes, el propi Hitler es prenien a si mateix per artista. Creia tenir una visió artística del futur d'Alemanya, una visió grandiosa més enllà fins i tot de la realitat.

Què és el que segons vostès motivava Gustav Gründgens? L'amor pel teatre, el desig de lluitar contra el sistema des de dins, el seu amor per si mateix i per l'èxit?

GC: A mesura que l'espectacle avança, hi ha desplaçaments de les seves conviccions. Al principi, ell es pensa que el teatre pot oferir armes per lluitar contra el nou sistema, però aviat ja no pot justificar aquesta elecció si no és pel desig de salvar alguns individus. Com més s'adona que tot desapareix al seu voltant, al teatre (que és la seva vida), més es tanca en justificacions en les quals li costa creure.

Què li queda aleshores, com a ideal?

GC: Només li queda l'Art per l'Art, només la forma del teatre, ja que el contingut i la funció desapareixen. Això no obstant, es nega a admetre que el règim absorbeix el seu teatre.

TL: Només li queda la vanitat, aquesta vanitat que utilitza per interpretar els personatges. A les seves relacions amb els polítics, ja no sap qui és el diable, qui és Mefisto, qui pretén seduir, qui és seduït. Està fascinat pels polítics, de la mateixa manera que els polítics estan fascinats pels actors que saben fer coses que ells no saben fer, especialment rebre aplaudiments simplement per interpretar, sense fer res en concret, sense tenir el menor poder. Encara que és precisament per això que l'actor pot tenir un sentiment de poder. Però si s'observa atentament el seu funcionament, o fins i tot el de la religió, ens adonem molt ràpidament que el poder només és una posada en escena del poder. Els feixistes necessitaven les desfildades, les disfresses, els vestits, la música... I, per descomptat, feien teatre dolent. Aquesta fascinació es trobava fins i tot a la seva vida privada, ja que tant Goebbels com Goering tenien amants actrius. Hi ha una projecció evident.

GC: Hem muntat l'espectacle de manera que, al principi, el polític sigui espectador del grup d'actors que és al centre de l'escena, mentre que al final els polítics i els seus discursos es troben al centre de l'escena i els actors passen a ser espectadors.

TL: Al centre de la nostra peça hi ha la idea que el teatre, el lloc teatral, es converteix en l'arena en la qual combaten la política i l'art.

A l'obra de Klaus Mann, el nazi és el dimoni. Qui és el dimoni del nostre temps?

GC: Potser nosaltres mateixos, o almenys una part de nosaltres mateixos. És perillós buscar dimonis que identifiquem amb el mal absolut. Dimonitzar dimonis és contraproductiu.

TL: Si el dimoni és l'altre, això vol dir que ens considerem un déu sense màcula. Aquest maniqueisme és perillós i esborra el paper que tenim en l'avenç de les idees diabòliques. Estem enfrontats a un veritable dilema, però aquest dilema no desapareixerà simplement perquè no se'n vulgui parlar. Els últims anys, els italians han triat majoritàriament tenir confiança en "un bufó", Berlusconi, mentre que han rebutjat "el professor" Prodi, és a dir, han triat l'actor encantador en comptes del pensador un xic repel·lent, sens dubte perquè ells es troben millor així. Un demagog sense encant mai no farà carrera.

Per què, a l'obra, l'actor és vehement quan interpreta un paper, però bastant apagat quan torna a ser ell mateix?

GC: S'ha intentat que el públic pugui identificar-se amb l'actor, tant en la seva grandesa com en la seva petitesa. Ha de ser també un home banal perquè es pugui creure en el seu ideal al principi de l'obra. Si no es creu en això, la progressió dramàtica no pot funcionar i no té interès.

A l'espectacle anterior que es va poder veure al Festival d'Avinyó, Rouge décan-té, el 2006, feien un treball precís i fascinant amb les tècniques de vídeo. Segueix sent així a Mefisto for ever?

GC: A la primera part de la peça hi ha dues maneres d'actuar amb el públic: una de directa i sense mediacions i una altra d'orientada cap a les càmeres

interposades. Quan els protagonistes interpreten papers del repertori teatral, és necessari crear una il·lusió diferent de la del plató. Es juga amb la dualitat de les il·lusions.

L'última escena de l'espectacle no té cap relació amb la novel·la, ja que se situa després de la caiguda del nazisme. Quina necessitat tenien de prosseguir així la història de Gründgens?

TL: Perquè Gründgens no comprèn per què ha arribat allà quan el règim nazi s'enfonsa. Sap que ha perdut, però no sap per què ni com ha sobrevingut aquest fracàs. Voldria poder recomençar com si no hagués passat res, però això no és possible. Quan una jove actriu li demana un "veritable dolor", "una veritable passió", quan li demana: "què sents?", només pot respondre: "Sento... Jo... Jo... Jo...". Ja només hi ha el buit, fins i tot si les noves autoritats li demanen prosseguir la seva feina, encara que amb una orientació diferent. Hi ha alguna cosa tràgica en aquesta vida d'actor totalment consagrada al seu art. A l'última entrevista que va concedir abans de morir, Gründgens va dir que, per primera vegada a la seva vida, estava de vacances, ja que abans havia passat tot el seu temps "interpretant". No diu "treballant", sinó "interpretant"...

Alguns actors a França es van negar a actuar durant l'ocupació nazi. Això és també una possibilitat?

GC: Per descomptat; quan tenim la sensació que ja no som capaços de dir el que volem o hem de dir, necessitem

trobar un altre mitjà per donar a conèixer la nostra opinió. El silenci n'és un. Però és l'espectador, al final de l'espectacle, qui ha de plantejar-se la qüestió de la posició adequada.

TL: El drama de Gründgens és precisament no haver volgut fer tries; va triar no triar. A l'última escena de la peça, alguns protagonistes es plantegen, per la seva banda, la qüestió de la tria després de l'apocalipsi. Pensen que ja no és possible interpretar, de la mateixa manera que uns altres pensaven que no era possible la poesia després d'Auschwitz. Això és, com el silenci, un autèntic problema. Però també ho és saber si l'ésser humà pot viure sense conèixer pràctiques artístiques.

Vostès van assumir la direcció de la Toneelhuis amb un projecte al voltant d'un nucli artístic que barrejava la dansa, el cinema, el vídeo, la música i el teatre. On es troba després d'un any d'activitat?

GC: Volem obrir les pràctiques artístiques, fer-les treballar en conjunt o de costat, en funció dels projectes. Pel que fa al teatre, vam treballar amb un nucli d'actors que no formen una companyia permanent però que són companys regulars. Fa quinze anys, les autoritats polítiques d'Anvers volien destruir els tres grans teatres de la ciutat. A l'actualitat, gràcies al nostre col·lectiu artístic, hi ha un diàleg a l'interior del teatre i amb el públic, i per ara té un veritable èxit. Jo voldria un teatre que, com una pedra que fa cercles a l'aigua, mogui la ciutat, el país i el món, i que es commoguin amb això. ■

MEFISTO FOR EVER

de TOM LANOYE
dirección GUY CASSIERS
TONEELHUIS

DOS NOTAS SOBRE MEFISTO
klaus mann

* **"Disculpo al actor todos los defectos del hombre, al hombre no le disculpo ninguno de los defectos del actor."**
J. W. Goethe, *Wilhelm Meister*. Epígrafe a la novela *Mefisto*, de Klaus Mann.

* ¿Por qué escribí *Mefisto*? El tercer libro que publiqué en el exilio, en 1936, trata de un personaje antipático. El actor que presento aquí tiene sin duda talento, pero, aparte de eso, poco que hable a su favor. Sobre toda carece de las cualidades morales que suelen resumirse con el término "carácter". En lugar de "carácter" sólo hay en ese Hendrik Höfgen ambición, vanidad, ansias de fama, afán de deslumbrar. No es una persona, es un comediante.

¿Valía la pena escribir una novela sobre semejante personaje? Sí; porque el comediante se convierte en exponente, en símbolo de un régimen totalmente comediante, profundamente falso, irreal, el mismo triunfo en el estado de los mentirosos y simuladores. *Mefisto* es la novela de una carrera en el Tercer Reich.

"Quizá (el autor) quería oponer el retrato del verdadero comediante al drama espeluznante de unos diletantes sanguinarios", suponía Herman Kesten con razón en una reseña inteligente de mi libro (*Neu Tagebuch*, 1937). Y prosigue: "Pero logra más, describe al tipo oportunista, a uno entre el millón de pequeños cómplices que no cometen los grandes crímenes, pero comen el pan de los asesinos, que no son los culpables pero sí tienen culpa; que no matan, pero callan ante el asesinato, que quieren ganar dinero por encima de sus méritos y lamen los pies de los poderosos, aunque esos pies se hundan en la sangre de los inocentes. Ese millón de pequeños cómplices han 'lamido sangre'. Por eso forman el apoyo de los poderosos."

Exactamente ese tipo era el que yo quería describir. Ni yo mismo habría formulado mejor mi intención. *Mefisto* no es una "novela en clave" como se ha dicho. El arribista abyecto y brillante, cínic y sin escrúpulos que está en el centro de mi sátira, puede tener ciertos rasgos de cierto actor que ha existido realmente y que, como me aseguran, existe aún realmente. ¿Es el consejero de Estado y director de teatro Hendrik Höfgen, cuya novela he escrito, un retrato del consejero de Estado y director de teatro Gustaf Gründgens que conocí cuando yo era joven? No del todo. Höfgen se diferencia en algunos aspectos

de mi antiguo cuñado. Pero, suponiendo incluso que el personaje de la novela fuese más parecido al original de lo que es en realidad, no se podría aún calificar a Gründgens de "héroe" del libro. En este intento de hacer una crítica de la época, lo que importa no es el caso particular, sino el tipo. Como modelo podría haberme servido otro cualquiera. Mi elección recayó en Gründgens, no porque le considerase especialmente malvado (quizá era incluso mejor que muchos otros dignatarios del Tercer Reich), sino simplemente porque, por casualidad, le conocía especialmente bien. Precisamente a causa de nuestra antigua amistad su transformación, su deserción me pareció fantástica, tan suficientemente extrañas, increíbles, fabulosas para escribir sobre ellas una novela. ¿Cómo! Había vivido con él, trabajado, discutido, jugado, bebido, hecho proyectos, mantenido una buena amistad, ¿y ahora estaba sentado a la mesa del monstruoso mariscal del Reich? ¿Y ahora bebía, jugaba, discutía con los asesinos? No sólo podía respirar en esa atmósfera infecta, no sólo era capaz de vivir en aquella esfera que nos estaba velada, sino que además celebraba triunfos. Y yo había reído con él, disfrutado de las cosas bellas y despotricado contra las feas. Desde luego, era espantoso imaginarlo. Sí, "daba espanto" pensar en Alemania.

Fragmento del libro de Klaus Mann, Cambio de rumbo. Crónica de una vida. Ed. Alba: Barcelona 2007. Traducción Genoveva y Antón Dieterich.

ENTREVISTA A GUY CASSIERS
Y TOM LANOYE
jean-françois reier

La pieza *Mefisto for ever* que llevan ustedes a escena, ¿es una adaptación de la novela de Klaus Mann o un texto original a partir de la novela?

Guy Cassiers: Es una nueva obra que respeta la idea original y la filosofía del texto de Klaus Mann, pero que también se basa en otros materiales, en particular en los documentos históricos relativos a la verdadera historia de los personajes de la novela. Todas estas informaciones sirvieron para construir personajes de teatro diferentes a los de la novela, quizá más complejos, pero en cualquier caso más cercanos a la realidad.

Tom Lanoye: Antes de escribir la obra, hablé con Guy Cassiers, y también con el dramaturgo y algunos de los actores. Después escribí mi parte teniendo en cuenta todo lo que se dijo en esa fase de preparación. Es mi manera de trabajar.

¿Trabajaron también sobre la vida real de las actrices y actores que habitan la novela de Klaus Mann?

TL: Sí, pero en primer lugar trabajamos sobre las dos adaptaciones ya existentes de la novela: la adaptación para teatro de Ariane Mnouchkine y el Théâtre du Soleil, y la adaptación para el cine de István Szabo. El libro de Mann es un panfleto escrito cuando se desarrollaban los sucesos en Alemania, en 1936, y la cuestión dramaturgía consistía en saber qué hacer de un panfleto en teatro. Al trabajar con documentos históricos, constatamos también que Gustav Gründgens, el protagonista que se encuentra en el centro del relato, había conseguido salvar a intelectuales y actores judíos o comunistas durante la guerra, que también había criticado el sistema, que había llevado a escena *Ricardo III* de Shakespeare burlándose de Goebbels, cosa que por descontento, estaba prohibida en la Alemania nazi. Pensamos que si evitábamos la caricatura del malvado completamente malo, si matizábamos, podríamos ir más lejos en el análisis del comportamiento del que piensa que puede luchar "contra" el sistema desde "dentro" del sistema. Cabe preguntarse continuamente qué habría hecho cada uno en la misma situación y pensar siempre que el teatro es el lugar de la duda. En el escenario teatral, si se condena *a priori*, si no existe antagonismo posible, tenemos otro panfleto, cosa que, en mi opinión, aquí no sucede.

GC: La cuestión de la duda era muy importante, era la primera cuestión que había que plantearse en una ciudad como Amberes, en la que un porcentaje muy elevado de la población vota a la extrema derecha. ¿Cómo se sitúa el artista en esta situación? ¿Qué lugar ocupa? ¿Qué diálogo se puede mantener hoy en día con la población en esta ciudad?

¿Las prácticas artísticas deben proseguir, sea cual sea el contexto político que les rodea?

TL: En Amberes no estamos en una situación tan trágica como en la Alemania de los años treinta, la cuestión no se plantea aún en estos términos. Ahora bien, podemos servirnos del contexto histórico de la Alemania nazi para plantearnos estas cuestiones. Nos enfrentamos a ello, por otro lado, con una distancia que Klaus Mann no tenía y, sobre todo, sabiendo lo que ocurrió después de la caída del nazismo. Por eso añadimos una escena al final de la nuestra pieza. Sucede cuando los comunistas alemanes alcanzan el poder en el Este de Alemania, cuando Stalin dice que los artistas deben ser "*los ingenieros del alma*". Entonces la cuestión del artista en la sociedad sobrepasa el ámbito del nazismo, se convierte en cotidiana y universal, y hoy sabemos que si las respuestas a este interrogante no son tan simples, es necesario en cualquier caso evitar el maniqueísmo. ¿Es posible tener

comprensión, compasión por los artistas que piensan poder seguir en la resistencia con el Arte?

Para plantear esta cuestión, ¿utilizan textos de diferente naturaleza?

TL: Junto a extractos de la novela de Klaus Mann, utilizamos fragmentos de piezas de Shakespeare, Chéjov, Goethe, y textos políticos, entre ellos algunos extractos de un famoso discurso de Goebbels.

GC: Utilizamos los textos clásicos del repertorio para comprender mejor cómo el protagonista progresa en su reflexión gracias a estos personajes teatrales, cuyos pensamientos pide en préstamo. Pretende establecer un diálogo con su propia realidad a través de las ficciones que interpreta y, al mismo tiempo, se oculta detrás de él. El teatro se convierte en un búnker donde se encierra y al final ya no hay nada más que el silencio, el actor es incapaz de hablar en primera persona, de modo que toma la costumbre de hablar a través de los personajes que encarna. Si se le plantea una cuestión directa y personal, sólo puede balbucear sin responder de verdad. **¿Todas las piezas clásicas que utilizan ustedes fueron interpretadas por Gustav Gründgens?**

TL: Sí, en una entrega de diplomas de la Universidad Libre de Berlín descubrimos un discurso realizado por un gran crítico teatral alemán de origen judío polaco en el que se citen todos los papeles interpretados por Gustav Gründgens durante el periodo de Weimar, tras la llegada de los nazis al poder. Estos papeles fueron para él sorpresas sucesivas.

¿Han situado el desarrollo del espectáculo en el periodo histórico del nazismo?

GC: Hay referencias a la época del nazismo, pero si se observa el vestuario, es muy difícil saber dónde nos situamos, ya que la moda actual ha tomado muchas cosas de aquel periodo. El espectador debe poder estar a su vez en el pasado y en el presente, sin que eso le suponga ningún problema. De este modo, puede seguir las sucesivas transformaciones de los personajes y darse cuenta que el único que no cambia de vestido es Gründgens. Para él, el cambio es sólo mental.

¿Toda la pieza se desarrolla en el teatro, sobre el escenario teatral?

TL: Era necesaria una unidad de lugar, y ese lugar no podía ser sino el teatro, que es el centro de la vida de Gründgens. Para nosotros, es tan claro que los políticos que entran a buscar al actor en el teatro son los mismos actores... Existe una competición en escena entre esos dos tipos de actores. Son prácticamente contrincantes y esa es una de las claves de nuestra adaptación.

¿Los políticos tienen necesidad del teatro?

GC: Los políticos pueden considerarse artistas, el propio Hitler se tomaba a sí mismo por artista. Creía tener una visión

artística del futuro de Alemania, una visión grandiosa más allá incluso de la realidad.

¿Que es lo que según ustedes motivaba a Gustav Gründgens? ¿El amor por el teatro, el deseo de luchar contra el sistema desde dentro, su amor por sí mismo y por el éxito?

GC: A medida que el espectáculo avanza, hay desplazamientos de sus convicciones. Al principio, él piensa que el teatro puede ofrecer armas para luchar contra el nuevo sistema, pero pronto ya no justifica esta elección si no es por el deseo de salvar a algunos individuos. Cuanto más se da cuenta de que todo desaparece a su alrededor, el teatro (que es su vida), más se encierra en justificaciones en las que le es difícil creer.

¿Qué le queda entonces, como ideal?

GC: Sólo le queda el Arte por el Arte, la forma del teatro, ya que el contenido y la función desaparecen. No obstante, se niega a admitir que el régimen absorbe su teatro.

TL: Sólo le queda la vanidad, esta vanidad que utiliza para interpretar sus personajes. En sus relaciones con los políticos, ya no sabe quién es el diablo, quién es Mefisto, quién pretende seducir, quién es seducido. Está fascinado por los políticos, del mismo modo que los políticos están fascinados por los actores que saben hacer cosas que ellos no saben hacer, especialmente recibir aplausos simplemente por interpretar, sin hacer nada en concreto, sin tener el menor poder. Aunque es precisamente por eso que el actor puede tener un sentimiento de poder. Pero si se observa atentamente su funcionamiento, o incluso el de la religión, nos damos cuenta muy rápidamente que el poder sólo es una puesta en escena del poder. Los fascistas necesitaban los desfiles, los disfraces, los vestidos, la música... Y, por descontento, hacían mal teatro. Esta fascinación estaba incluso en su vida privada, ya que tanto Goebbels como Goering tenían amantes actrices. Existe una proyección evidente.

GC: Hemos montado el espectáculo de modo que, al principio, el político sea espectador del grupo de actores que está en el centro de la escena, mientras que al final los políticos y sus discursos se encuentran en el centro de la escena y los actores pasen a ser espectadores.

TL: En el núcleo de nuestra pieza está la idea que el teatro, el espacio teatral, se convierte en la arena en la que combaten la política y el arte.

En la obra de Klaus Mann, el nazi es el diablo. ¿Quién es el diablo de nuestro tiempo?

GC: Tal vez nosotros mismos, o por lo menos una parte de nosotros mismos. Es peligroso buscar demonios que identifiquemos con el mal absoluto. Demonizar demonios es contraproducente.

TL: Si el demonio es el otro, ello quiere decir que nos consideramos dioses sin mácula. Este maniqueísmo es peligroso y borra nuestro papel en el avance de las ideas diabólicas. Nos enfrentamos a un verdadero dilema, pero este dilema no desaparecerá simplemente porque no se quiera hablar de él. En los últimos años, los italianos han elegido mayoritariamente tener confianza en "un bufón", Berlusconi, mientras que han rechazado "al profesor" Prodi, es decir, han elegido al actor encantador en lugar del pensador un pelín repelente, sin duda porque ellos se encuentran mejor así. Un demagogo sin encanto nunca hará carrera.

¿Por qué, en la obra, el actor es vehemente cuando interpreta un papel, pero bastante apagado cuando vuelve a ser él mismo?

GC: Se ha intentado que el público pueda identificarse con el actor, tanto en su grandeza como en su pequeñez. Debe ser también un hombre banal para que se pueda creer en su ideal al principio de la obra. Si no se cree en él, la progresión dramática no puede funcionar y no tiene interés.

En el espectáculo anterior que se pudo ver en el Festival de Aviñón, Rouge décanté, en el 2006, elaboraban un trabajo preciso y fascinante con las técnicas de video. ¿Sigue siendo así en Mefisto for ever?

GC: En la primera parte de la pieza hay dos maneras de actuar con el público: una directa y sin mediaciones y otra orientada hacia las cámaras interpuestas. Cuando los protagonistas interpretan papeles del repertorio teatral, es necesario crear una ilusión diferente a la del plató. Se juega con la dualidad de las ilusiones. **La última escena del espectáculo no tiene relación con la novela, ya que se sitúa después de la caída del nazismo. ¿Qué necesidad tenían de proseguir de este modo la historia de Gründgens?**

TL: Porque Gründgens no comprende por qué ha llegado hasta allí cuando el régimen nazi se hunde. Sabe que ha perdido, pero no sabe por qué ni cómo ha sucedido este fracaso. Quisiera poder volver a empezar como si no hubiera pasado nada, pero eso no es posible. Cuando una joven actriz le pide un "*verdadero dolor*", "*una verdadera pasión*", cuando le pide: "*¿qué sientes?*", sólo puede responder: "*Siento... Yo... Yo... Yo...*". Ya sólo existe el vacío, incluso si las nuevas autoridades le piden proseguir con su trabajo, aunque con una orientación diferente. Hay algo trágico en esta vida de actor totalmente consagrada al su arte. En la última entrevista que concedió antes de morir, Gründgens dijo que, por primera vez en su vida, estaba de vacaciones, ya que antes había pasado todo su tiempo "*interpretando*". No dice "trabajando", sino "interpretando"...

Algunos actores en Francia se negaron a

actuar durante la ocupación nazi. ¿Eso es también una posibilidad?

GC: Per descontado; al tener la sensación que ya no somos capaces de decir lo que queremos o debemos decir, necesitamos encontrar otro medio para dar a conocer nuestra opinión. El silencio es uno. Pero es el espectador, al final del espectáculo, quien debe plantearse la cuestión de la posición adecuada.

TL: El drama de Gründgens es precisamente no haber querido elegir; eligió no elegir. En la última escena de la pieza, algunos protagonistas se plantean, por su parte, la cuestión de elegir después del apocalipsis. Piensan que ya no es posible interpretar,

del mismo modo que otros pensaban que no era posible la poesía después de Auschwitz. Esto es, como el silencio, un verdadero problema. Pero también lo es saber si el ser humano puede vivir sin conocer prácticas artísticas.

Ustedes asumieron la dirección de la Toneelhuis con un proyecto en torno a un núcleo artístico que mezclaba la danza, el cine, el vídeo, la música y el teatro. ¿En qué punto se encuentra tras un año de actividad?

GC: Queremos abrir las prácticas artísticas, hacer que trabajen en conjunto o del brazo, en función de los proyectos. En cuanto al teatro, trabajamos con un

núcleo de actores que no forman una compañía permanente pero que son compañeros regulares. Hace quince años, las autoridades políticas de Amberes querían destruir los tres grandes teatros de la ciudad. En la actualidad, gracias a nuestro colectivo artístico, existe un diálogo en el interior del teatro y con el público, y por ahora tiene un verdadero éxito. Yo quisiera un teatro que, como una piedra que hace círculos en el agua, mueva la ciudad, el país y el mundo, y que se conmuevan con eso. ■

Febrero de 2007.