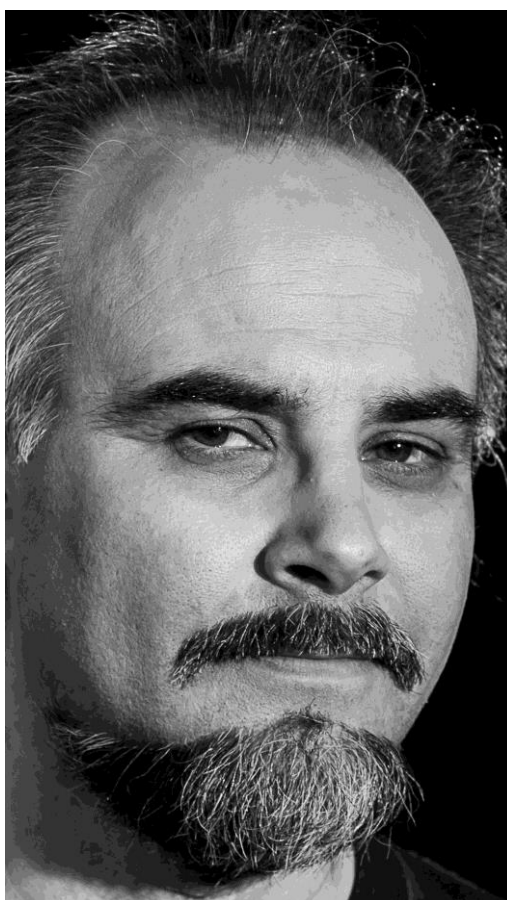


Hadi Kurich y el teatro político

Antonio Serrano Agulló
Jornadas de Teatro del Siglo de Oro
aserrano46@movistar.es

«Es inevitable que toda obra teatral tenga una connotación política»
(H. K.)



<http://www.teatrodelaresistencia.com/>

Hadi Kurich era director escénico del Teatro Nacional de Sarajevo cuando estalló la guerra de los Balcanes y en su país, Yugoslavia, se vivían todas las atrocidades de las que el hombre es capaz (por cierto: con la vergonzosa pasividad de una Europa desconcertada y desnortada). Decidido a no participar en aquella locura colectiva, se exilió y llegó a España en 1992 acompañado de su madre, Mima Vukovich, una reconocida y laureada actriz; de su mujer Ana Kardelis, también actriz, y de sus dos hijos, entonces niños.

Instalado desde el principio en Vila-real (Castellón), tras haber sido recibidos con la humanidad y el calor que a veces también el hombre es capaz de desarrollar, parece lógico que casi inmediatamente escribiera dos dramas, que “gritaban su verdad frente a la guerra y el exilio” que estaban soportando: *Opus Primum* (1993) y *El cielo estrellado sobre nosotros* (1995) que lleva a escena con su ya creada compañía «Teatro de la Resistencia». Tras ello, y hasta la fecha de hoy, ha estrenado más de treinta funciones, ha escrito una veintena de ensayos sobre teatro y ha participado en diversos congresos y foros como conferenciante. Cuando cumplió diez años de su estancia en España, Ricard Salvat, tantas veces recordado y admirado, dijo de él: «En estos diez años siempre me pregunté cómo era posible que una persona tan sabia en el oficio teatral, tan excelente director y tan interesante y tan arriesgado autor, no se hubiera incorporado más al teatro valenciano, catalán o español.» (*Assaig de Teatre*, 44, p. 90). Y es que, además de dramaturgo, músico, director, actor y escenógrafo, Kurich es una persona con una formación intelectual poco común.

Con estas brevísimas notas curriculares parecía lógico pensar que Hadi Kurich, por su experiencia vital y profesional, era la persona idónea para hablar de teatro político. Por eso, cuando Alba Urban y Laetitia Rovecchio, directoras de *Anagnórisis*, me sugirieron participar en este número monográfico, no dudé ni un momento hacerlo a través de una entrevista con Kurich. Él podría dar las claves, pensé, para definir, delimitar y clarificar el tema tratado. El resultado de la conversación lo tiene el lector ante sus ojos.

Para centrarnos inicialmente, ¿podríamos hacer una definición más o menos tosca de lo que es el teatro político?

El teatro moldea la sociedad siempre. Debido a que es un arte colectivo y compartido con muchas personas es inevitable que toda obra teatral tenga una connotación política, en el sentido más amplio de la palabra. Incluso



cuando el autor o el equipo no tienen ninguna intención de tratar temas relacionados con conflictos sociales o estructuras de poder, su obra, aunque parezca trivial, siempre influye en los espectadores y por tanto tiene una posible lectura política.

Sin embargo, dentro del enorme *corpus* teatral existe una corriente centrada exclusivamente en temáticas políticas o sociales y supongo que es la corriente cuya definición intentamos encontrar.

El TP, tal como lo entendemos hoy, ¿podríamos decir que nace en Piscator y en Brecht?

Bueno, es comúnmente aceptado que el teatro político es solamente aquel discurso teatral nacido a principios del siglo veinte con la aparición de Piscator y Brecht, que intentaron aplicar al teatro la célebre frase de Marx en la que describe el desarrollo de la filosofía como un simple intento de explicar el mundo cuando, en realidad, debería intentar cambiarlo. Desde entonces y, simplificándolo mucho, el teatro político es considerado como un instrumento de cambio social en manos de los oprimidos. No obstante, a mí esta definición me parece demasiado limitada.

¿Ha habido siempre teatro político o sólo existe desde la revolución comunista?

En realidad, yo prefiero ampliar el concepto de teatro político abriendo el abanico e incluyendo obras como *Antígona*, por ejemplo, o *La muerte de Danton* de G. Büchner muy anteriores al siglo XX, porque considero que el teatro político no solamente es aquel que intenta intervenir en la sociedad, sino todo aquel relativo a las estructuras y dinámicas de poder. Para aclarar mi postura, denominaría a las corrientes teatrales que siguieron a Piscator como «teatro político combativo», siendo éste una parte de gran *corpus* del teatro político universal.



Teatro político, social, de denuncia, realista: ¿viene todo a ser lo mismo? Y ¿cuáles son las líneas que separarían el teatro político del teatro social?

En nuestro incansable afán de clasificar, a veces nos perdemos. El teatro es un ser vivo y es muy difícil encasillarlo porque en él colaboran muchas personas y esta colaboración se encadena durante siglos. Cuando dirijo *Antígona*, Sófocles y yo colaboramos estrechamente y esta cooperación nos desdibuja a los dos y crea, junto con la aportación del equipo implicado (actores, diseñadores, músicos...), un nuevo ser nunca antes visto. Puede que, en una sociedad muy distinta a la nuestra, un director del futuro la dirija como una comedia de absurdo; es posible, aunque ahora nos parezca un disparate. En tal caso, ¿qué sería *Antígona*? ¿Cómo la entendería la gente?

Las ideas de principio del siglo XX se transformaron en multitud de ramas y escuelas, y cada una puede considerarse hija de aquel activismo inicial pero, en realidad, difieren mucho. Algunas obras que beben de aquella fuente son simplemente fabulosas; otras, en cambio, no llegaron a ser más que pura maquinaria de agit-prop; una consecuencia directa de intentar rebajar el arte teatral a una simple herramienta. Pienso que las grandes obras de la historia del teatro son tan importantes porque superan en su forma y esencia a la misma corriente en la que intentamos ubicarlas.

¿Crees que existe un empeño en considerar el TP como un teatro menor, panfletario y poco reflexivo? En nuestra Guerra Civil se acuñó el término «teatro de urgencia» ¿Te parece apropiado?

Es apropiado para los tiempos que vivía aquella gente pero no todo teatro es arte como tampoco lo es toda pintura o música. A mí me interesa el teatro solamente en su forma artística, con múltiples significados, profundo y elegante independientemente de si es comedia, drama, tragedia... Entiendo que en una lucha armada o de clases puede utilizarse la técnica teatral como un lanza-granadas pero no es mi estilo.



Por cierto: el TP ¿es sólo un teatro de los vencidos, de los perdedores, de los parias?

Si aceptamos que el sentimiento humano de empatía y solidaridad es el motor principal del desarrollo de la especie, es lógico que al espectador no le resulten atractivos los opulentos y poderosos, sino justamente lo contrario, los oprimidos. Ninguna obra de teatro defiende a los poderosos. Da lo mismo si es Fígaro, Arlequino, Antígona o Romeo; las simpatías del espectador siempre están de lado del que menos poder tiene. El poder divino o terrenal solamente es aceptado en escena como *deus ex máquina*, solo podemos asumirlo como un símbolo de justicia, no como un personaje al que queremos.

Como género literario (si es que el teatro es un género literario) ¿hasta dónde tiene poder de influir el TP en la sociedad? ¿Más o menos que la poesía o la novela?

El teatro es muy influyente debido, sobre todo, a la presencia de actores vivos en escena. La proximidad y la inmediatez de su creación en directo potencia la interactividad entre los artistas y el público presente.

Las neuronas siguen desarrollándose a lo largo de la vida creando siempre nuevas conexiones. En una sala de teatro, los cerebros de los espectadores trabajan «a toda máquina» formando redes que almacenan nuevos entendimientos gracias a la experiencia colectiva única e irrepetible que ofrece una obra teatral en directo. Aunque el cerebro de cada uno cambia a su manera, siempre existe un denominador común para todos los presentes. Este denominador representa el germen de un futuro cambio social porque ninguna persona es la misma después de ver una buena obra de teatro. La intensidad de la experiencia ha cambiado a todo el colectivo para siempre.

El teatro político ¿siempre es un teatro de izquierdas? Porque habrá también un teatro político de la derecha. En España, después de la Guerra Civil imperaba este tipo de teatro. ¿Cómo denominaríamos un teatro que denunciara HOY la falta de libertades en Cuba o en Venezuela?



Como siempre se ha relacionado con Piscator parece que el teatro político combativo solamente puede ser de izquierdas, pero no es así. Seguro que en la Unión Soviética existían autores a los que se podría definir como liberales de “derecha” que creaban su teatro combativo contra un sistema que consideraban injusto y que no les representaba. Una vez entiendes el teatro como herramienta, éste puede servir para todo, incluso para promover el fascismo.

El teatro político ¿exige la estética concreta del realismo social?

Como ya he comentado, considero que el teatro político es un campo muchísimo mas amplio de lo que comúnmente se acepta. En cualquier caso, ningún tipo de teatro se debe solamente a un único estilo. El socialismo realista soviético ha pretendido ser la única herramienta útil y válida para promover *el mensaje*, pero las mejores obras de la época nada tienen que ver con este tipo de estética. Un arte realmente bueno no se deja encorsetar.

Por cierto: cómo autor ¿tú tienes alguna obra claramente política?

Todas lo son y no lo son. Aquí daré dos ejemplos aparentemente alejados entre sí. En mi primera obra escrita en España, *Opus Primum*, trato las desgracias que acontecen en una guerra civil pero sería erróneo decir que es una simple obra de denuncia. Para eso están los panfletos. En aquella obra se trata de personas que sufren y superan su dolor; personas cercanas a cuyo destino se engancha el espectador. Tampoco puede decirse que *Edmund Kean*, obra que escribí sin ninguna intención política aparente, es una obra completamente exenta de sentido social o político. ¡Pero si este actor se rebela contra toda una monarquía británica!

Decenas de obras originales, adaptaciones o versiones que he hecho a lo largo de mi vida tienen esta doble vertiente porque solamente así, entiendo yo, puede hablarse de personas a las personas, y que te entiendan.



Y ¿qué grado de denuncia tenía tu montaje *Edmund Kean*?

Es difícil hablar de grados pero, si hay que comparar, seguro que es una obra menos política que mi versión de *Antígona*, por ejemplo. Aunque *Kean* trata de un gran actor que por recobrar la dignidad decide enfrentarse al príncipe de Gales, las motivaciones del protagonista no dejan de ser estrictamente personales. No obstante, su lucha personal se extiende a todos los actores que, aunque famosos, seguían siendo ciudadanos de segunda. De ahí podría extrapolarse que Kean lucha por los oprimidos.

Creo recordar que *Edmund Kean* la montaste dos veces: una en Yugoslavia y otra ya en España. ¿Hubo mucha diferencia entre los dos montajes?

Una gran diferencia. La que dirigí el año 1991 se hizo cuando tenía solamente 29 años y el texto era la versión de Sartre de la obra de Dumas. Cuando la monté en España en 2004 tenía más de cuarenta años, mucho más maduro como persona y como autor. Además, aunque inspirada en las dos obras que la precedían, la versión fue completamente mía.

Deja que me salga un momento de nuestro asunto central. Olvidando tu faceta de actor, escenógrafo o músico, ¿eres un autor y director habitualmente contento o sistemáticamente insatisfecho con todos tus montajes?

Existen obras que no he llegado a perfilar como me gustaría pero, básicamente, estoy satisfecho con mi obra. No porque la crea perfecta sino porque es lo mejor que conseguí hacer en el momento en el que la hice. Trabajo con pasión y gran alegría, procuro sacar lo mejor de mí y, si alguna vez fallo, no me paro a lamentarlo.

Volviendo a lo nuestro: el director que monta una obra de TP ¿debe tener alguna preocupación especial para su montaje?

Solamente una. Que no se le vaya la mano haciendo algo superficial, unidimensional, y por tanto estúpido e inútil.



Háblanos un poco del TP en Yugoslavia antes y después de la guerra.

En los años setenta y ochenta se hizo mucho teatro político que criticaba el sistema. En algunos casos los autores querían derrumbarlo y en otros mejorarlo. Fue una época efervescente en la que todo el mundo estaba inmerso en lo político de una u otra manera. Se ha hecho de todo, buen teatro, mal teatro... Justo antes de la guerra, o incluso al principio de ella, yo decidí hablar de otra cosa. Hice mi primera versión de *Edmund Kean* en el Teatro de Cámara de Sarajevo y de *La dama de las Camelias* en el Teatro Nacional de Sarajevo. La primera obra, de Sartre y Dumas padre, se estrenó en octubre de 1991 (ya había empezado la guerra en Croacia) mientras la segunda obra, de Dumas hijo, se estrenó en diciembre del mismo año. De alguna manera fue mi declaración de guerra a la misma guerra. Quería recordar a la gente que existían otras cosas igual de importantes y que sería mejor pensar, hablar y centrarse en ellas. No fue ni de cerca el movimiento de un avestruz. Al contrario. Fue mi intento de acabar con aquella absurda guerra fratricida. No lo conseguí. La guerra llegó a Sarajevo en pocos meses. Seguro que muchos considerarán que me equivoqué pero yo sigo pensando lo mismo. Es mi responsabilidad como artista que influye a la sociedad luchar por la paz y, aunque no conseguí mis objetivos en la ex-Yugoslavia, me alegro de haberlo intentado a mi manera sin volcarme con ninguno de los bandos.

Aunque en ciudades como Madrid es un género que está emergiendo con cierta fuerza, el TP aún sigue siendo un género escaso en nuestras carteleras. Esto ocurre ¿por miedo, por indiferencia, por acomodo, por conformismo, por extrema felicidad capitalista, por la maravillosa perfección del sistema en que vivimos? *Patria*, en el campo de la novela, ha sido una bomba editorial. ¿No echas de menos este tipo de teatro?

Si consideras, como yo, que todas las *Antígonas* son teatro político, aunque me gustaría que hubiera más, tampoco se puede decir que no exista en las carteleras.



El paro, la corrupción, el empobrecimiento de la clase media, la lucha ecológica, el hambre en el mundo, el cambio climático, la impunidad del gran capital, el empobrecimiento cultural ¿no serían suficientes argumentos para justificar la masiva presencia de TP en nuestras salas? ¿Qué pasa entonces?

Creo que los artistas contemporáneos hablan de todos estos temas muy a menudo pero rehúyen del panfleto. El teatro político combativo es bastante directo y parece que esta linealidad no ejerce una atracción suficiente. Los teatreros siempre «olfatean» las necesidades de la sociedad para poder atraer a los espectadores. No lo hacen porque quieran tener más ingresos en la taquilla sino porque saben que su inmediato arte necesita tener un espectador inmediato. A mi modo de ver, si los teatreros no hacen obras de teatro político combativo significa que la sociedad actual no lo demanda. Podemos caer en el error de creer que la sociedad es completamente inmadura o totalmente complaciente revolcándose gustosamente en el barro y que, a consecuencia, deberíamos educarla en nuevos valores; pero el teatro no funciona así. El espectador es libre de acudir o no a una obra de teatro. Si le aburrimos o le fastidiamos la noche, no vendrá más y punto. Debemos ser astutos y no despreciar a la gente que acude a una sala de teatro. No poseemos la verdad. Somos los intermediarios del pensamiento, no sus dueños. Compartimos ideas con el espectador, no le educamos ni le obligamos a aprender.

Posiblemente el «asunto catalán» debería ser un buen tema para nuestros dramaturgos, y, sin embargo, no tengo noticias de que haya surgido en nuestras tablas. ¿Qué le ocurre a nuestro teatro que no se enfrenta a cuestiones tan importantes para una colectividad como éste?

El nacionalismo contemporáneo, igual que hace dos siglos, sigue sustentándose sobre el sentimiento de pertenencia a un grupo claramente diferenciado. No obstante, la situación actual es totalmente distinta. Palabras como *patria* o *nación* siguen enardecido a la gente pero están desprovistas de significado. Nada que quiera durar y ser relevante puede sustentarse sobre ningún tipo de pureza nacional, cultural, religiosa... Es una postura



completamente superada por los acontecimientos en un mundo cada vez más global. La evidente pérdida de espacio de acción provoca el endurecimiento de las posiciones nacionalistas. Como a todo lo desfasado, al nacionalismo le cuesta aceptar la verdad de su propia obsolescencia. El choque entre un nacionalismo centrípeto (español) y otro centrifugo (catalán), ¿qué obra puede engendrar? No lo sé. El teatro trata de personas y no de movimientos grupales. Podría escribirse una alegoría sobre la ceguera de todos los implicados, podría escribirse sobre un matrimonio que se separa porque tiene diferentes posicionamientos, quizás del dolor de un hijo cuya visión del mundo difiere de la de sus padres... pero obras con esta temática se han hecho muchas.

Para terminar: Luciano García Lorenzo acaba su libro *El teatro español hoy con las siguientes palabras: «el teatro español [en el futuro] será lo que tú, como público, quieras exigir» Si hoy hay tan poco TP ¿es una muestra más de las carencias de nuestra sociedad o del grado de «paradisíaca perfección» al que hemos llegado?*

En el modelo de la organización teatral actual no es el espectador el que decide lo que quiere ver en su pueblo sino la persona delegada, el programador. A pesar de esta obvia desviación que estamos padeciendo los que ofrecemos obras en el mercado, Luciano tiene razón: el público es nuestro faro. Ahora bien, nos moldeamos mutuamente. El espectador decide pero el artista propone. Juntos estamos creando la sociedad del futuro, sea cual sea.

Esta conversación se ha desarrollado a orillas del mar Mediterráneo; un mar milenario, cuna inagotable de proyectos teatrales y políticos; pero también un mar necesitado, quizá como nunca, de realidades de paz, de sensatez y de cordura. Justo lo que puede traernos la política con la ayuda imprescindible del teatro.

