

El barbero de Picasso

Borja Ortiz de Gondra



## EL BARBERO DE PICASSO, DE BORJA ORTIZ DE GONDRA

### Una comedia agrisulce en el exilio

Siempre he pensado en la dificultad para llevar a la escena a personajes históricos. Máxime si estos personajes son relativamente recientes y el potencial espectador tiene de ellos un conocimiento más o menos preciso y suscita en él alguna suerte de afinidad. Si, además, la figura histórica en cuestión se caracteriza por una fuerte personalidad, que ha generado una cierta leyenda, y está asociada a una iconografía poderosa e inconfundible, el riesgo que asume el dramaturgo que se atreve a llevarlo a las tablas roza en ocasiones los territorios de la obviedad o del ridículo, porque es fácil que el personaje histórico arrastre al personaje teatral hacia zonas en las que este se muestre inane.

El cine, cuando se enfrenta a este problema, suele recurrir a la búsqueda de una semejanza física, a una caracterización que aproxime al actor al personaje que interpreta. El actor imita al personaje, habla como se supone que habla él, gesticula a su modo, se viste según sus gustos. La propaganda y la crítica beata se muestran extasiadas ante el impostado parecido. Se nos cuenta cómo el actor o la actriz han pasado meses estudiando grabaciones para poder reproducir sus maneras con la mayor fidelidad posible. El elogio se supedita a la semejanza. Mediante la representación mimética de ese personaje se pone de manifiesto que el cine pretende -o suele pretender- la posibilidad de su recuperación. Quiere hacer vivir de nuevo al personaje, tal como el espectador lo recuerda o lo imagina, ante los ojos de ese mismo espectador, a quien no se puede defraudar en sus expectativas. Este objetivo presupone un retorno al pasado -próximo o remoto- con la voluntad

de recuperarlo. El prodigio se presenta como un juego compartido por los creadores -director, actores, etc.- y los espectadores que aceptan esta simulación con una paradójica exigencia de verosimilitud precedida por su renuncia a esa verosimilitud misma, por cuanto son conscientes de que el tiempo evocado está ya concluido, pero, a la vez, exigen visualizarlo como lo recuerdan o lo imaginan.

En teatro estos procedimientos resultan siempre inanes o fallidos. La inequívoca condición presente, el peso del aquí y el ahora, impiden que la convención funcione como simulada recuperación mimética del pasado. La célebre suspensión de la incredulidad opera también mediante la paradoja, sí, pero esta consiste en aceptar la convención teatral, la posibilidad de una analogía que no exige la semejanza física estricta. El teatro no necesita el parecido, porque no pretende recuperar el pasado, sino sugerir las relaciones entre el pasado y el presente. No vamos al teatro a conocer o a recordar cómo era aquel personaje, sino a reflexionar acerca de nosotros mismos desde la luz que proporciona el análisis del pasado. De ahí que al teatro nunca le haya importado el anacronismo, puesto que el anacronismo forma parte de sus procedimientos a la hora de dialogar con el pasado. La exactitud histórica o iconográfica no puede exigírsele a un teatro que trabaja siempre con medios precarios, no comparables con los de la industria audiovisual, sino que, además, cuando cede a la tentación del mimetismo es la propia naturaleza del hecho teatral la que muestra la inconveniencia o hasta el ridículo de tal pretensión.

Así las cosas y volviendo al principio de esta reflexión, ¿cómo asumir en una obra teatral contemporánea a un personaje del significado, la potencia y el relieve de Pablo Picasso? Supongo que esta es una pregunta que se ha planteado Borja Ortiz de Gondra al escribir esta singular comedia que lleva el nombre del genial pintor en el título. La obra abrumadora de Picasso, su proyección internacional y su presencia privilegiada en los principales museos del mundo, su biografía desmesurada y plena de sucesos y anécdotas, su significación política y estética son estímulos extraordinariamente atractivos, pero no facilitan la tarea de un dramaturgo que pretenda reducir la trayectoria vital del personaje a los noventa o a los ciento veinte minutos que pueda

durar el espectáculo. ¿Cómo transformar ese ingente material en una obra de teatro sugestiva y solvente? Parece imprescindible acotar algún aspecto y adoptar un punto de vista original para contar la historia. Ortiz de Gondra ha escogido, y no faltarán quienes se sorprendan por ello, la comedia como género adecuado a la historia del pintor, y ha elegido su singular relación de amistad y camaradería con Eugenio Arias, el barbero que le cortaba el pelo en la ciudad francesa de Vallauris. Esta amistad, como es sabido, tuvo diversas consecuencias que desbordan el ámbito de lo personal y de lo anecdótico, entre las que una de las principales es el legado que Arias dejó a su pueblo natal, Buitrago de Lozoya, compuesto por los regalos que recibió del pintor. La relación entre Arias y Picasso ha suscitado numerosos artículos y también el famoso documental con la música de Morente. Borja Ortiz de Gondra toma un camino transversal. Se ajusta a algunos acontecimientos y referentes históricos -el ambiente político y estético de los años cincuenta, la militancia comunista de Picasso y Arias, el exilio francés de tantos republicanos españoles, la alusión al polémico retrato de Stalin dibujado por Picasso, etc.-, pero inventa libremente una trama luminosa y festiva, aunque no carente de un contenido crítico ni de una reflexión humorística y doliente a un tiempo sobre el exilio y la memoria.

Ignoro cómo ha procedido el dramaturgo a la hora de construir la comedia, pero no sería descabellado imaginar que una primera decisión relativa a la posibilidad de acotar el territorio sobre el que se trabajará tiene que ver con la limitación de la acción dramática a un espacio único: la barbería de Arias en Vallauris. El escritor se obliga a convertir este espacio en el lugar de encuentro, de relación y de conflicto entre los personajes, en ámbito desde el que se preparan los proyectos y al que llegan las noticias que afectan a las vidas de los personajes. El espacio tiene un indudable valor histórico: la barbería existió realmente y constituía un lugar de reunión y un referente cultural y político, aunque parece que Arias iba a casa del pintor a cortarle el pelo. No importa que fuera así. La licencia dramática no solo es válida, sino también verosímil. La barbería, además de su valor histórico, posee cualidades teatrales notables. Es un espacio que permite encuentros entre las gentes, funciona como espacio privado y público a un tiempo y ofrece su condición de modesto espacio de trabajo artesanal y de

relación humana entrañable. Cuenta con una cierta tradición social y cultural -de la que se ha hecho eco el teatro en alguna ocasión- como espacio de reunión y de tránsito que lo hace apropiado no solo para el desarrollo de la acción, sino también para explorar las posibilidades cómicas de un local en el que se realiza una actividad humilde, pero también delicada y personal, con su conjunto de utensilios y la eventualidad de incidentes, y de un sitio que dispone de trastienda en la que guardar, en la que esconderse o refugiarse, etc. La coerción autoimpuesta de confinar la acción toda a la barbería conduce a un continuo trasiego, a una serie de entradas y salidas, de visitas inesperadas, de prisas o de necesidades inopinadas, en el más puro estilo de la comedia clásica.

Así, *El barbero de Picasso* es una comedia ubicada en una peluquería de pueblo, lo cual, sin duda, supone un rebajamiento de la habitual y esperable solemnidad con la que se tratan los asuntos relativos a la vida de Picasso, sobre todo los que afectan a su compromiso político y a su actividad artística. En esta comedia, como es habitual en el género, tienen cabida lo informal y lo insólito, y, con no poca frecuencia, hasta lo disparatado o lo irreverente, pero siempre tratado desde la contención y el buen gusto, aunque en ocasiones se asome a los territorios de lo grotesco o se aventure por espacios colindantes con la tradición del sainete tragicómico. La elección de la vía del humor constituye una decisión consciente, una manera libre y eficaz de abordar algunos de los problemas que han aquejado y aquejan a la historia de España y a la memoria y a la desmemoria de esa historia reciente. La apertura a lo cotidiano, la aceptación de aspectos menos ejemplares y nobles, el recurso a lo dislocado, a lo divertido y hasta lo chusco, no solo permiten convertir a *El barbero de Picasso* en una comedia hilarante, ejemplar en su factura, sino que proporcionan herramientas para el análisis y la reflexión de problemas tan graves como el exilio, la injusticia excluyente de la dictadura franquista, la asimilación de la derrota y la ilusión del retorno, las disquisiciones sobre la función social del arte o las posibilidades de la acción política en una situación adversa. El humor proporciona caminos menos transitados para tratar todos estos asuntos, menos cargados de retórica que tal vez pudiera percibirse como gastada o para abordar tabúes o motivos espinosos innecesariamente orillados. Así, *El barbero de Picasso* es, también, una comedia política, naturalmente.

Ortiz de Gondra ha acreditado sobradamente su versatilidad, y su virtuosismo, en la escritura dramática. Desde los textos en los que se buscaba una experimentación formal y una exploración de nuevos lenguajes, tales como *Dedos*, *Metropolitano*, *¿Dos?* o *Mane, thecel, phares*, que estaban emparentados con una de las líneas más audaces y pujantes de la joven dramaturgia de los noventa, hasta el homenaje entrañable, y también transido por el humor, a una figura de la canción tradicional española, que veíamos en *Miguel de Molina, la copla quebrada*, con el que *El barbero de Picasso* presenta un cierto aire de familia, aunque esta última resulte, sin duda, una comedia mucho más ambiciosa. Entre ellas, los dramas más específicamente políticos, como *Del otro lado*, escrito en un lenguaje más próximo al realismo, *Exiliadas*, o el más audaz y crítico *Memento mori*, en el que la dureza y el dolor incisivo de la historia se abordan desde una mayor complejidad formal que se corresponde con una apelación al hipotético espectador que necesariamente resultará más incómoda. En *Duda razonable* Ortiz de Gondra se medía con el thriller y el teatro policíaco para enfrentarse a la violencia de género, pero con el propósito de reflexionar sobre las pautas de las conductas morales y sociales y sobre la invisibilidad del otro que aqueja a esas relaciones. Es decir, el juego con un mecanismo de precisión -el thriller- se combinaba con un sutil ejercicio de lenguaje propio de lo que, si no resultara demasiado pretencioso o manido, cabría llamar drama de ideas, entendido en su acepción más contemporánea, alejada de lo didáctico y volcada sobre el compromiso que, queramos o no, adquirimos en nuestro trato con los demás.

Ahora, con *El barbero de Picasso*, Ortiz de Gondra aborda una comedia que no renuncia a las variadas y legítimas posibilidades del humor, como inmediatamente examinaremos; sin embargo, tampoco deja de lado la reflexión sobre la memoria, la recuperación de la historia reciente o la posibilidad de participar en las discusiones intelectuales y estéticas. Pero, sobre todo, esta comedia abunda en el que, a mi modo de ver, constituye el tema que atraviesa la obra entera del dramaturgo y que no es ajeno a cierta literatura contemporánea: la naturaleza de las relaciones con los otros, caracterizadas por la inaccesibilidad, pero también por una inevitable impronta que los demás dejan sobre nosotros y viceversa. Este tema está presente en

la obra entera de Ortiz de Gondra, examinado desde perspectivas, géneros y modelos distintos, pero sin abandonar esa preocupación por la complejidad de unas relaciones entrañables y problemáticas a un tiempo, que exigen una continua reflexión ética y política. Como sucede con el resto de su producción, Ortiz de Gondra se muestra muy poco complaciente al estudiar las conductas con el otro. Y el humor sirve para atenuar, y también, paradójicamente, para poner de manifiesto la aspereza o la violencia de esas relaciones.

El género de la comedia es proclive a la violencia, aunque esa violencia cómica suscite en los espectadores un sentimiento ambivalente. En *El barbero de Picasso* la violencia no está ausente, desde determinadas expresiones lingüísticas usadas con profusión (coño, merde, me cago en..., mierda, cochinos franceses, patada en el culo, cabrón, etc. ) e insultos y descalificaciones que se emplean con no menos prodigalidad (rapabarbas madrileño, gabacha, burro, ceporro, señoritingo, palurdos, franchute, bocazas, patanes, etc.), hasta los golpes -nunca demasiado fuertes y cuyas consecuencias no son dolorosas-, pasando por los gritos, las carreras, los portazos, las amenazas o las puertas forzadas, por ejemplo. No obstante, y como en algunas formas de la tragicomedia grotesca, apuntan momentos de violencia real y no cómica, escasos y siempre truncados inmediatamente, pero ciertos y relevantes. No hay lugar para idealización.

Sin embargo, predominan la construcción, el tono, el lenguaje y los mecanismos de la comedia. Se combinan modos y estilos muy diferentes que van desde los homenajes a la comedia de los cincuenta -en la que se ubica la acción dramática- hasta recursos propios del sainete ligeramente estilizados o la incursión sutil en la parodia, que no resulta nunca demasiado mordaz. Ortiz de Gondra hace un alarde de virtuosismo técnico, de dominio del ritmo y de manejo de las herramientas clásicas de la comicidad. La sátira de los excesos en los que incurren unos personajes, cuya virtud cívica y política los empuja hacia un compromiso con sus ideales, los hace divertidos y entrañables, despojados de cualquier halo de solemnidad. La eterna manía española de discutir, de enfadarse sin motivo y de pelear por nimiedades, de dividirse espontáneamente en bandos irreconciliables como sucede, por ejemplo, con los partidarios de Dominguín y de Ordóñez (ya desde la

escena primera ocupa la polémica recurrente entre Picasso y Arias), con los defensores del arte moderno y los que prefieren la claridad de los modelos tradicionales (Arias, Valdés y sus camaradas frente a Picasso y Jacqueline), con las apuestas, retos y desafíos más disparatados, o con los debates sobre las estrategias más adecuadas para lograr los objetivos políticos últimos recuerda en ocasiones a las páginas humorísticas y dolientes de Max Aub.

Picasso: ¡Qué sabréis los partidarios de Ordóñez!

Arias: ¡No se meta con Ordóñez!

Picasso: ¡No le llega a las suelas de los zapatos a Luis Miguel!

Arias: ¡Dominguín es un torero de salón que no sabe ni sostener la muleta!

Picasso: (arrancándose la bata de peluquería mientras se levanta enfurecido del sillón y poniendo cuidado de recuperar su botecito de pelo): ¡Usted no sabe lo que está diciendo! ¡No tiene ni idea de toros! ¡Y de cortar el pelo, menos aún!

Arias: ¿Que no sé cortar el pelo?

Picasso: Mire qué trasquilones me ha dejado

Arias: ¡Será que es un corte de pelo cubista!

Picasso: ¿Cómo?

Arias: ¿Me va a decir usted que yo no sé de mi profesión? ¡Usted sí que no sabe de la suya!

Picasso: ¿Qué dice?

Arias: Que será usted muy famoso, pero no tiene ni idea de pintar y lo que hace son... son... mamarrachadas. ¡Eso es, mamarrachadas!

Picasso: ¿Pero usted sabe con quién está hablando?

Arias: ¡Con un falso comunista, pésimo pintor y encima calvo! (Escena I)

Por lo demás, el dramaturgo los dosifica con singular oportunidad, de manera que la comedia está sostenida por una serie de ritmos internos basados en la aparición recurrente de estas cuestiones que revisten siempre formas



novedosas e inopinadas en cada una de sus apariciones. Algo análogo sucede con aficiones o costumbres tenazmente mantenidas o con los empecinamientos para conseguir un modesto objetivo simbólico buscado contra toda lógica o contra todo sentido común y de las que se hace patriótica y castiza gala: las corridas de toros -con la muerte del animal- la predilección del vino de Valdepeñas frente al champán francés, la nostalgia de las fiestas populares españolas, la conservación de absurdos rituales, la adopción extravagante de determinadas formas de vestuario o la abrupta negativa a hacer o a decir algo que parecería de sentido común.

Arias: ¡Esa noticia se merece champán y mucho más!

Picasso: ¡Pero Arias, hombre, tráenos un buen Valdepeñas y no esta meada con agujeritos! (Escena III)

No es extraño que se juegue -humorísticamente- con recursos idiomáticos, con determinados modismos o con peregrinos alegatos patrióticos:

Arias: ¿Y qué me dice de los toreros franceses? Si es que parece que van disfrazados.

Picasso: Una vez, en Arlés, había uno empeñado en llamar la atención del toro, "Taureau! Taureau! Hé! Viens ici" le decía y el morlaco, claro, ni caso. Hasta que me levanté y le grité desde la barrera: ¡Háblale en español, que no sabe franchute! (Escena I)

Picasso: ¿Tú no le dijiste nada?

Arias: ¡Palabrita del niño Jesús!

Picasso: Juramento bien comunista, ¿eh? Si es que a un español, a poco que se descuide, le sale la sotana que lleva dentro. (Escena IX)

Pero tal vez el mayor logro en el territorio de la comicidad sea el juego recurrente y rítmico con diversos objetos y referentes, que funcionan con inusitada eficacia. Así, el teléfono, el porrón o la bota, la cabra, la toalla, el botecito en el que Picasso recoge los cabellos que le han cortado, el cartel de "Fermé" que cuelga en la puerta de la peluquería y que es exhibido o retirado caprichosamente por Arias. El teléfono permite la explicación pormenorizada

y pintoresca a un oyente poco receptivo y la consiguiente repetición del mismo discurso persuasivo por parte de quien en la conversación inicial fue el recalitrante destinatario del mensaje del que ahora se ha convertido en emisor. Y permite también otro clásico recurso cómico de duplicación o la transformación de un discurso complejo en una versión que pretende hacerlo comprensible, pero que termina por desvirtuarlo:

Jacqueline: Dice que... a ver cómo lo explico... no hay que tratar de expresar la naturaleza, ¿no? ... lo que hay que hacer es trabajar como la naturaleza, ¿me sigue? Querrá compararlas, ver cómo reacciona la de verdad ante la otra, ¡qué sé yo! El caso es que lleva semanas empeñado en tener una cabra viva, yo qué le voy a hacer. Ya sabe cómo es Pablo...

Arias: Espere, que se lo cuento a Valdés. (Al teléfono) Mira, que hizo una escultura de una cabra con basuras y ahora quiere ver si le salió bien y cómo reacciona una de verdad (...) No, no te estoy tomando el pelo (...) ¡Oye que tengo aquí delante a su compañera!

(...)

Arias: (...) ¿Qué, lo vas pillando? Bueno, tampoco hay nada que entender: es arte moderno (...) No, me temo que eso no (A Jacqueline) Dice que por qué no hace cosas que se entiendan. Ya le digo que es muy ceporro. (Al teléfono) ¿El Partido te dice a ti lo que tienes que plantar en tu huerta? ¡Pues déjale tú a él pintar como quiera! (Escena II)

La cabra ofrece el incidente más grotesco de la trama -episodios escatológicos incluidos- y configura una especie de sainete dentro de la trama de *El barbero de Picasso*, pero a la vez aporta un hilo conductor de la trama desde los preparativos hasta sus inopinadas consecuencias y se convierte en el almacén burlesco de la historia.

No falta tampoco la comicidad no verbal, con situaciones que parecen verdaderos lazzi, como los cortes de pelo jalonados de pequeños incidentes (escena I, escena II, escena VI, escena VIII), la simulada corrida de toros entre Picasso y Arias al final de la escena II, las tentativas -fallidas- de ocultar el botijo o los no menos fallidos intentos de aprender a beber del botijo, bota

o porrón por parte de Jacqueline, quien se queja, con razón, de que los españoles hacen las cosas innecesariamente complicadas y se lamenta de que nunca aprenderá a beber “como una española”:

Jacqueline: ¿Por qué les españoles tienen que hacerlo todo difícil? ¿No tienen vasos, o qué? (Escena I)

Jacqueline: ¿Es que los españoles no pueden hacer las cosas como todo el mundo?

Arias: No, señora. Los españoles no hacemos nada como todo el mundo. (...)

Jacqueline: Ustedes son rarísimos. No se parecen nada a los demás europeos. (Escena VIII)

A la serie de procesos fallidos se suman los objetos que se rompen a lo largo de la comedia, como el botijo o la caja de útiles de la peluquería, lo que genera a su vez series de incidentes con los que se trata de recomponer la situación. En suma, una acumulación de recursos herederos del humor clásico que parecen no dar tregua al espectador.

Sin embargo, la comedia aparece atravesada por el dolor del exilio, del que la comicidad es un reflejo irónico o compensatorio. La ausencia, la fractura, la memoria de la derrota, el desasosiego de la distancia, el tenaz empeño por mantener unos principios éticos, un compromiso con aquello en lo que se ha creído y se cree con firmeza está presente a lo largo de toda la comedia, que experimenta súbitos quiebros, una fractura que deja ver de pronto una realidad más hiriente y más dura que el festivo sucederse de escenas e incidentes cómicos. La enfermedad y la muerte de la madre de Arias, que ha sido uno de sus referentes morales, lejos de Vallauris y fuera de la escena, sucede al tiempo que los atropellados episodios con la cabra y el personaje de Arias -y el espectador con él- solo tiene noticia de los acontecimientos desde la distancia y mediante las noticias que llegan a través del teléfono. O las ilusiones de un pronto regreso a España, que, desde su perspectiva, el espectador sabe que no se cumplirán, proporcionan no tanto un contrapunto como el significado último de esta comedia aparentemente festiva. Los desesperados intentos de cruzar la frontera para asistir al entierro de la madre

revelan ese grueso muro que no es posible traspasar. Ni siquiera entonces desaparece el humor, un humor entrañable, pero también agrisulce, que pone de relieve el desgarró que la guerra, la dictadura y el exilio han producido en la sociedad española. El lector se encuentra ante una buena comedia y se divertirá al leerla (y previsiblemente mucho más al verla sobre un escenario), pero no podrá evitar algún estremecimiento que le invitará a reflexionar de nuevo sobre una historia que aún no ha terminado.

EDUARDO PÉREZ-RASILLA

Universidad Carlos III de Madrid