

Antonio Tabucchi
PREFACIO
a El Libro de Cristo Gitano

1.

Este libro recoge el texto de un espectáculo teatral bastante insólito en nuestros escenarios y, al mismo tiempo, la historia y la crónica del montaje de ese espectáculo. Un doble testimonio. A menudo, el teatro (no siempre, como es lógico, porque muchas veces ilustra lo que ya sabemos) saca a la luz algo que estaba oculto. Revela. Entonces se trata de un rito y de un evento, de algo que sucede y que nunca antes había sucedido, como bien sabe Daniele Lamuraglia consciente de la lección de Peter Brook: y esto vale para todo el teatro, cuando lejos de limitarse a ser mera ilustración, se convierte en auténtica manifestación de un hecho vital que pertenece al cuerpo, al gesto, a la voz; entonces hace que suceda algo que no existía y que no hubiera existido. El teatro, si puede decirse así, hace que acaezca lo inacaecederó. Pero más allá de esta condición “metafísica” suya (todo el arte lo es en este sentido) que, al contrario de la literatura que tiene lugar en el espacio simbólico de la palabra, se manifiesta no metafísicamente sino en una dimensión física real del cuerpo humano, el espectáculo del que se habla en este libro hace acaecer además algo inacaecederó en una Italia como la nuestra: encomienda a los gitanos el papel de protagonistas, pone a su disposición un lugar (el escenario) que tradicionalmente les ha estado vedado.

Como sabemos, no existe una historia de los gitanos ni de su cultura. Existe, eventualmente, una arqueología de los gitanos. En determinado momento, sobre todo a partir del siglo diecinueve en adelante, estudiosos de varias disciplinas (lingüistas, etnólogos, antropólogos, musicólogos, etc.) comenzaron a fijar su atención en este pueblo cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos. Resulta preciso citar por lo menos a algunos: Franco Predari, uno de los primeros, y más tarde Colocci, Bloch, Klebert, Karpati, Vaux de Foletier, De Heusch, Adolfo Coelho y Leite de Vasconcelos, que compilaron preciosos glosarios de la lengua gitana hablada en la península ibérica. Y a todos esos estudiosos quiero añadir el nombre de un gran poeta como Federico García Lorca, que se sumergió profundamente en la cultura de los gitanos de Andalucía, y de objeto de estudio los trasformó en sujeto, dándoles voz, rescatándoles de ese cliché pintoresco de una Andalucía de “sangre y fuego” (o de zarzuela, como se dice en España) bajo el que eran contemplados por los artistas europeos, aunque fuera con resultados artísticos estimables (piénsese por ejemplo en Bizet).

Los gitanos jamás han contado su historia: siempre la han contado otros. Nunca se han relatado a sí mismos: han sido relatados. Los motivos son evidentes: el nomadismo, una cultura oral, el escaso y a menudo imposible acceso a la institución en la que la Historia se hace y se transmite: la escritura.

2.

Pero volvamos al teatro. La representación de una verdad a través de la ficción es una metáfora que según los antropólogos nace con el hombre cultural. Para representarse a sí mismo y su propia condición, el hombre “finge” una situación que lo representa. Así nace el teatro en sus formas más primitivas, pero incluso cuando se desarrolla y se refina, su principio sigue siendo el mismo, desde una ceremonia ritual a Shakespearare. El actor, tanto si se trata de un “salvaje” durante un rito o del intérprete de un drama shakesperiano, al caer como muerto al suelo, finge estar muerto. Pero su muerte, pese a ser fingida, es una muerte verdadera por

excelencia, porque simboliza la esencia de la muerte de todos nosotros. Y nosotros los espectadores, al igual que los “salvajes” que se desesperan alrededor del fingido muerto, lloramos lágrimas verdaderas. He llorado tantas lágrimas sobre la ficción, decía Pushkin.

Es obvio que los gitanos, como todos los demás hombres de la Tierra, tuvieron su propio teatro originario. Pero ¿cuál si sus orígenes nos son desconocidos? Arqueología, decía antes. Que en estos casos es una ciencia de lo hipotético exactamente como la filología, encaminada a reconstruir el manuscrito original estudiando las copias de ese manuscrito que han llegado hasta nosotros. Sobre la pista de los orígenes puede aventurarse la hipótesis de una teatralidad del pueblo gitano basada en todo caso en un pasado reciente, pues nuestros conocimientos o reminiscencias no van más allá del siglo XVI. Y que estriba en las actitudes, oficios, ocupaciones que el pueblo gitano nos proporciona desde el momento en que nos hemos percatado de él. Los gitanos, desde que Europa decidió prestarles atención, son mendigos, charlatanes, adivinos, acróbatas, cantores, danzarines, amaestradores de animales feroces. Es este el espacio escénico en el que podían exhibirse: en lo que se denomina un nivel bajo, la feria, el mercado, el circo; en un nivel más culto, la música y la danza, como por ejemplo en Andalucía con el flamenco y el cante jondo. En un nivel más trivial, la lectura de la mano, que requiere una interpretación convincente por parte del actor y una posición de credulidad por parte de quien da a leer su mano, el cual, como el espectador en el teatro, debe abandonarse a la ficción que le viene suministrada.

Pero esta clase de “teatro” nunca tuvo un escenario, o lo perdió, admitiendo que lo haya tenido como lugar circunscrito, fuera este el alcázar del príncipe sabio Behran-Gour de quien nos habla el poeta Firdousi en el *Libro de los Reyes*, la explanada de la iglesia o la plaza. En caso contrario es un teatro vagabundo, sin lugar y ni espacios determinados, con una carencia total de reglas, cánones y doctrina, que nace y muere espontáneamente como la vida de la calle. Es un teatro que pertenece a la antropología, efímero y al mismo tiempo eterno como una ceremonia nupcial o un funeral. En nuestra época una sola compañía ha recogido sus modalidades en los más distintos países del globo, las ha grabado y las ha recreado en formas nuevas y antiquísimas: se trata del Odin Teatret de Eugenio Barba, Dinamarca.

3.

Y sin embargo, también los gitanos tuvieron su propio “teatro estable”. Se le recuerda poco, a pesar de la importancia que posee en la historia de la dramaturgia en el siglo veinte. Se trata del teatro “Romen” de Moscú, fundado en 1931 por artistas gitanos que pusieron en escena un drama, *La vida ambulante*, del dramaturgo gitano Andrei Guermano. Fue fundado por Lina Cornais, Maria Skorcova e Ivan Rom-Lebedev. A pesar de los años difíciles en que surgió permaneció largo tiempo vivo y vital. Sus espectáculos fueron admirados por Pablo Neruda, Anna Seghers y Eduardo De Filippo. Después cayó el telón. Sobre el siglo que acabamos de vivir cayeron muchos telones, tanto sobre los peores espectáculos como sobre los pocos de los que podíamos sentirnos orgullosos.

4.

Daniele Lamuraglia ha decidido levantar el telón: y lo ha hecho con un procedimiento que, más allá del interés humano y antropológico que lo impulsa, constituye una operación dramática de gran interés: la identificación con la máscara. El teatro, desde siempre, es máscara. El intérprete asume un papel para interpretar lo que no es, para salir de sí mismo adoptando los rasgos de otro. En el caso del *Cristo gitano*, texto teatral que lleva a la escena un mito gitano, Lamuraglia

ha querido como intérpretes a los gitanos. Es decir, ha querido que los gitanos se interpretaran a sí mismos. Pero, como decía antes, el teatro es la sede de la absoluta alteridad: el actor puede serlo solamente cuando, olvidándose de sí mismo, se convierte en otro. El anillo de Moebius constituido por el espectáculo de Daniele Lamuraglia consiste precisamente en eso: en que los protagonistas gitanos, interpretándose a sí mismos, se ven obligados a convertirse en otros distintos de sí mismos. Es decir, se ven obligados a verse desde fuera.

Resultaría limitativo, o incluso ingenuo, pensar que este espectáculo del Cristo gitano cumple una función didáctica en relación al espectador, es decir, hacia nosotros los que asistimos a él. En realidad, cumple una función sobre todo mayéutica para quien lo interpreta, porque los gitanos, interpretándose a sí mismos, comprenden mejor quiénes son.

En un extremo contrario a la hostilidad, feroz a menudo y por lo demás muy difundida hoy en Italia, en relación al Otro (de quien el gitano es encarnación por excelencia), circula una suerte de caritativa benevolencia, sin duda sentimentalmente comprensible pero de una absoluta improductividad desde el punto de vista de cualquier toma de conciencia, que asemeja a una suerte de caridad, apta sobre todo para absolver las malas conciencias. Es una forma de comportamiento que deja exactamente las cosas tal y como están: cada cual en su sitio, cada cual en el papel que la sociedad nos asigna. Pero dado que el teatro, asignándonos el personaje que estamos constreñidos a vivir, nos obliga a mirarnos al espejo, algo nuevo ha tenido lugar. En el caso de este espectáculo, los gitanos se espejan en nosotros, que somos el público que los mira. Hay un juego de alteridad en este espectáculo que debería hacernos pensar. Ellos actúan para nosotros, que somos el Otro. Se interpretan a sí mismos, pero en cuanto ficción teatral ellos mismos son otros. ¿Y si fuéramos todos “otros”, en este mundo?

5.

Me queda una cosa por decir. Daniele me atribuye demasiados méritos en el espectáculo que ha realizado. Mi contribución consistió en una simple sugerencia. Desde hace tiempo contemplo a los gitanos para buscar en el Otro el extraño que hay en mí. No es ningún mérito, es una simple tentativa de comprender quién soy, de comprender quiénes somos.

Nota acerca de la leyenda del Cristo Gitano (por Daniele Lamuraglia, director de la obra de teatro)

La leyenda de un Cristo gitano crucificado dos veces circula desde hace siglos, probablemente desde los albores del siglo XVI, cuando el pueblo gitano, tras su misteriosa fuga de la India (otros sostienen que de Egipto, de donde proceden *egiptian*, *gipsy*, *gitano*) llegó a la España del sur. Leyenda que se difundió en toda la península ibérica hasta Portugal, desde donde atravesó el océano para alcanzar el nuevo continente, en el nordeste del Brasil.

En muchas regiones de España, y sobre todo en Andalucía, aún hoy, durante la Semana Santa, sigue sacándose en procesión la estatua del Cristo Gitano. De los testimonios recogidos en esas zonas emerge no tanto un relato específico, sino una suerte de versión “étnica” (gitana en este caso) de la tradicional Pasión de Cristo.

La leyenda fue recogida más tarde y traducida en forma literaria, con rasgos propios y específicos, por el escritor escocés William Sharp, viajero, folklorista y novelista, más conocido por el seudónimo femenino de Fiona MacLeod. La primera

edición de *The Gypsy Christ and Other Tales*, fue publicada en 1895. El relato, rico en influjos simbolistas y de la novela gótica, recuerda el estilo de los prerrafaelitas.

La historia está construida sobre la voz narradora del protagonista, quien tras conocer a un noble inglés va a visitarlo a su castillo. La trama se desovilla como en un relato al estilo de Edgar Allan Poe. Lentamente se descubre que ese noble es el último de una antigua familia condenada a producir periódicamente (cada tres generaciones) un Cristo Gitano. La condena se basa en el hecho de que esa familia tuvo como fundador a un personaje femenino presente el día del Calvario de Cristo: Kundry. Esa tal Kundry, de orígenes gitanos (otra hipótesis “fundacional”), en el momento del paso de Cristo se mofó de él con palabras que designan creencias gitanas. Cristo la castigó, condenándola a ser la génesis de una estirpe que habría de parir cíclicamente una figura de Cristo Gitano, el cual sufriría una y otra vez el terrible destino de ser siempre crucificado por su propia comunidad de gitanos.

(Traducción de Carlos Gumpert)

Antonio Tabucchi

Escritor.