

HABEMUS CYRANO

Xavier L. Pol-lina
Universidad de Barcelona

Perfume de Cyrano es una creación post-teatral límite, inspirada en la homónima de E. Rostand, y sobre la cual es difícil decidir si se trata de un perfume o de una obra teatral.

Por de pronto, que sepamos, esta obra es el primer texto aromático de la historia del teatro. Envuelto en un frasco de cristal en forma de corazón, sus páginas volátiles se escriben en el aire y es la nariz quien debe recorrerlas. Los versos y las palabras se han transformado en acordes y en notas de olor, el lector practica con ellos la olfacción.

Como es habitual en el Post-teatro, *Perfume de Cyrano* se sitúa más allá de los principios tradicionales del arte del teatro y de su escritura, por ejemplo, diluyendo los límites entre lector, espectador y actor, entre simulación y realidad. Frente a ella, es difícil saber a ciencia cierta cuándo se ejerce una u otra función, cuándo se trata de un objeto de uso o cuándo de un objeto de 'contemplación'. La obra, además, -me dicen- puede comercializarse en perfumerías o en librerías, y, por si ello fuera poco, se presenta bajo el epígrafe de «Esencia de Duchamp». Artes plásticas, teatro y perfumería se conjugan, pues, en una obra que ha sido ideada sobre un 'órgano de perfumes', dejando a un lado el escritorio.

Del *Perfume de Cyrano* existen, sin embargo, dos versiones anteriores que pueden ayudar a su comprensión. La primera, un *escenograma* olfativo en el que Cyrano enamora gracias a su nariz y en donde las didascalias exhalan olor a lavanda, jazmín o rosas (cada personaje o situación tiene un *glamour*; Cyrano huele a perfume de tristeza y Roxana a perfume de primavera); y la segunda, un *solidrama* en el que la escritura Braille, la esgrima y el olor a jazmín sustituyen al tradicional recurso teatral para la seducción. Cyrano, en esta versión, embelesa a Roxana mediante su florete y no mediante la palabra o el verso.

Un balcón de papel

Envuelto en un formato de libro-carpeta, este *solidrama* se presenta ceñido por un banda de goma elástica que el lector debe quitar, liberando, así, su contenido. La goma encierra la obra como si de un cerrojo se tratara y al quitarla, al abrirlo, lo que el lector hace es abrir no un libro, sino una ventana, descubrir un espacio en el que asomarse, o sea, descubrir un telón. El lector, momentáneamente transformado en tramoyista, en una suerte de despabilador, prepara con este gesto el ámbito del espectáculo. Frente a sus ojos se está erigiendo el tablado, el escenario de papel, en donde tendrá lugar la representación.

En este teatro imaginario, didascálico, la escena está ocupada, a lo largo de su lado izquierdo, por una escalera de siete peldaños que da acceso a los tres actos de la obra. De arriba a abajo (como si siguiéramos el orden alfabético de una agenda de direccio-



nes y teléfonos) los tres primeros peldaños corresponden al Acto primero, y están identificados mediante el dibujo de tres posiciones distintas de un esgrimidor. El cuarto peldaño es el Acto segundo y el resto, hasta siete -igualmente identificados con la figura del esgrimidor-, conforman el Acto tercero. Cada uno de estos actos -o más acertadamente *cuadros*- está precedido, siguiendo el ejemplo de Rostand, por un título que más que ofrecer una indicación del lugar o de los personajes es una perífrasis de la acción. Así, «En el corazón de la noche» es el encabezamiento del primer Acto; «Perfumada de jazmín», del segundo y «Cyrano conjuga el verbo amar» lo es del tercero.

En el centro de esta escena imaginaria hay un practicable, en forma de corazón, dividido en dos mitades. Cada una de las partes corresponde a uno de los ventrículos del corazón, y se pueden abrir o cerrar indistintamente, no en vano son las puertaventanas o postigos del balcón de Roxana; un corazón al que fácilmente accederá el amante subiendo por la escalera. El balcón, como la obra, se presenta totalmente cerrado, pero una vez abierto de par en par muestra escrito en su ventana el pronombre personal «vous». Este pronombre junto a los *graffitis* que aparecen 'esgrimafiados' en la parte superior e inferior del muro, hilvanan el principio de una declaración: «je vous aime», que el lector, al igual que Cyrano (vs. 270-271), deberá cambiar, sirviéndose de la tramoya teatral, por el «je t'aime». (Fig. 1) En este cambio se encuentra una de las claves de identificación de la obra, con él el autor pone en situación al lector respecto a lo que va a leer. Si estuviéramos ante una película del viejo Hollywood la variación en el tratamiento vendría precedida por un beso (el del galán a la dama), similar al que, en Rostand, Cyrano pierde entre las hojas de jazmín y en los labios de Cristián, idéntico al que se encuentra en algún lugar de la frase *leitmotiv* de Joseph-Angel: «Je vous aime,

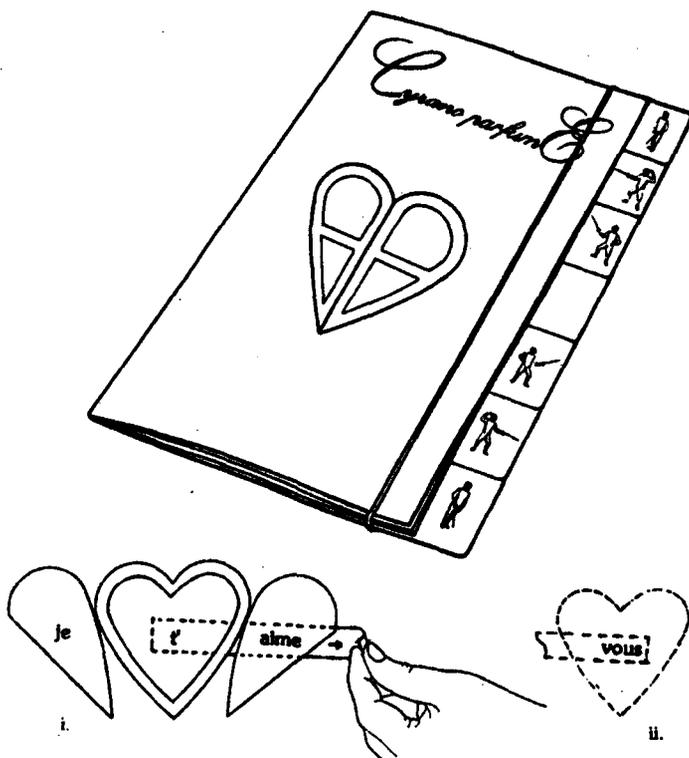


Fig. 1. El balcón de papel

c'est-à-dire, je t'aime». El *Perfume de Cyrano*, por tanto, girará en torno al Acto III de su homónima, a las escenas del balcón, al beso, y sobre todo al intercambio entre Cyrano y Cristián en el rol de amante; un travestismo que trascenderá al lector convirtiéndole en actor y en álter ego del propio autor, todo ello en un juego de desdoblamientos producto de los efectos del "teatro dentro del teatro".

Joseph-Angel, como Rostand, juega con los efectos del "teatro dentro del teatro". En el Acto I, el dramaturgo francés describe un teatro mediante una didascalía literaria. Del mismo modo, el autor post-teatral sitúa al lector en un teatro, pero la didascalía que da cuenta de ello es ahora objetual. En ambos casos el papel y la tinta son el soporte de la acotación; una, sin embargo, es bidimensional; la otra, tridimensional. *Ilustración. Arriba.* El "teatro de papel" con la goma (telón), el balcón y la escalera. *Abaajo.* Dispositivo escenotécnico que el lector debe manipular iniciando, así, la representación.

Para el lector, pues, quitar la goma elástica es correr la aldaba que traba los postigos de esta obra. Portada y contraportada limitan, como una ventana, dos espacios. Al abrirla, al destapar el *solidrama*, se descorre el telón imaginario que los separa. El lector asomado a la escena ve otra ventana a través de la cual debe mirar. En sus manos sostiene un 'teatrino'; se trata de un espacio 'imaginario' que contiene otro espacio 'imaginario', de un doble espacio de ficción, que le cuestionará los límites tradicionales de su propia condición, de su rol, como lector o espectador. El *solidrama* contiene otra

obra ("teatro dentro del teatro"), otro *solidrama* que adopta la forma de un balcón; un balcón de papel bajo el cual veremos a Cyrano declarar su amor.

Esgrimir el verbo amar

La primera posición del esgrimidor nos introduce en «El corazón de la noche». En este Acto I todas las páginas están escritas con el alfabeto Braille, y recuerdan aquella deliciosa ocasión que se les ofreció a Roxana y a Cyrano "de hablar sin ver" (vs. 218-220). Bajo el balcón, aprovechando la oscuridad, Cyrano suplantó a Cristián para ser al fin él mismo. Nunca como hasta entonces había hablado tan intensamente de amor. Parecía que en aquella noche sus palabras trepasen por primera vez al balcón de su amada, incluso su voz sonaba distinta: "¡Jamás me hablasteis como ahora!" (v. 244) reconocía Roxana. Entre sombras, ni uno ni otro alcanzaba a ver completamente a su amante, pero, tras la negrura de la capa, ella creía adivinar la hermosura de aquel ser que tan bellas cartas de amor le había escrito.

Escudado en la oscuridad, Cyrano osó declarar su amor a su prima que, deslumbrada por la noche, inocentemente supuso que era Cristián quien le hablaba. El amor por las apariencias y el bello discurso cegaban sus ojos a la verdad y a un amor libre de las contingencias del cuerpo. La ironía hizo que Roxana, una 'preciosidad', amase a un ser torpe, ciertamente hermoso, pero incapaz de hablar a las mujeres, un pecado mortal a sus ojos. Cyrano, en cambio, tenía el don de la elocuencia, pero cada vez que iba al jardín de su prima veía proyectada la sombra de su nariz en el muro, un semblante ridículo que -según él- no le permitía alimentar esperanzas. Únicamente podía ser amado por alguien que no viera su cara. Tal vez, por eso, en esta versión, él opte por escribir sus versos en Braille, es decir, hacer de Roxana una amante realmente ciega.

Cyrano, espadachín y gramático, presenta en este primer Acto su nuevo recurso para la seducción, una nueva escritura que conjugará su destreza con la espada y su habilidad con las rimas. Las tres figuras de los esgrimistas que aparecen a la derecha de las páginas representan las tres primeras posiciones antes del duelo. En ellas se halla latente el principio de la contienda, el momento inmediately anterior a la escritura aérea del florete, y son, en la obra, la presentación del nuevo 'verbo' de Cyrano. Cada una de estas figuras da acceso a una parte del alfabeto Braille; sobre la superficie del papel, las letras, los signos de puntuación, los números... esperan el momento de iniciar el duelo, la "balada de Cyrano", que en esta ocasión deberá herir el corazón de Roxana.

En este lance de amores ciegos, la pluma y la tinta ya no tienen cabida. Es en el aire en donde Cyrano escribe sus cartas de amor, sobre los muros del jardín, en la leve túnica blanca de su amada. Como antaño las palabras, ahora los molinos y las fintas buscarán el oído de Roxana. Ella deberá leer los puntos que marque el florete de Cyrano en las hojas, en la palma de la mano o en su cuerpo. Sus dedos recorrerán las páginas heridas por la punta redondeada. Acariciando los versos sentirá la belleza entre sus manos. Toda ella temblará seducida por este nuevo lenguaje del amor. (Fig. 2)

El Acto segundo es la exhalación de esta escena, el momento en el que el lector aspira conscientemente el triunfo de la seducción. Roxana, vencida, llora, gime, adora a Cyrano; suya es y, rendido su recato hacia él, "¡morir sólo le resta!". Un hondo estremecimiento se respira entre muros, las páginas contienen el perfume de la gloria.

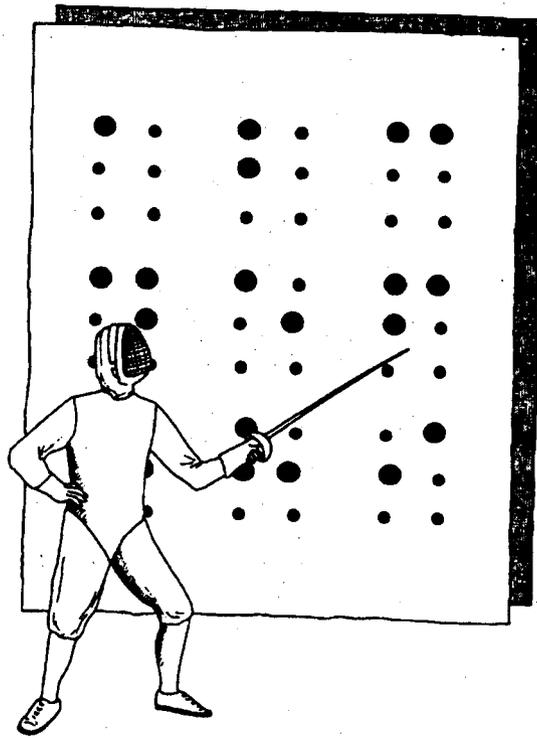


Fig. 2. La escritura de Cyrano

Una selección de versos reescritos por Joseph-Angel nos introduce en esta didascalia aromática. Las rimas se detienen justo en el instante en que Cyrano besa con arrobamiento la extremidad de una rama colgante. El lector, al pasar la página, despliega la trama de un jazmín que debe oler. Se trata de un *cuadro viviente*, de la evocación de una situación, que el lector, convertido en actor, en Cyrano, percibe en un tiempo real. Las páginas exhalan olor a jazmín y se aspira de la obra todo su aroma. (Fig.3)

Con otra selección de versos, igualmente reescritos por el autor, termina este *cuadro* perfumado. La petición del beso es lo último que el lector presencia antes de pasar al tercer Acto: «Cyrano conjuga el verbo amar». En él, como en el primero, se accede a cada una de las tres hojas mediante la figura de un esgrimidor. Sobre ellas, de la primera a la última, Cyrano conjuga la segunda razón por la que odia al actor Montfleury, y que es 'verbo' de toda la acción; el amor que siente por Roxana. Así, en la primera hoja, Cyrano 'esgrima' del verbo amar el tiempo pasado, en la segunda el tiempo presente y en la tercera el futuro. De todas las conjugaciones únicamente se destacan tipográficamente el «vous» y el «t»; es un constante trastrueque entre el «je vous aime» y el «je t'aime» siempre coronado por un corazón rojo en las íes del verbo «aimer»: «Al fin y al cabo, -dice Cyrano- ¿qué es, señora un beso? Un juramento hecho de cerca; (...) un punto de color de rosa sobre la i del verbo amar (aimer)» (v. 341-344).

En esta versión, Roxana, ciega a la belleza de Cyrano, deberá leer en Braille los versos que él componga. Ahora las misivas de amor se escriben con el florete; el papel

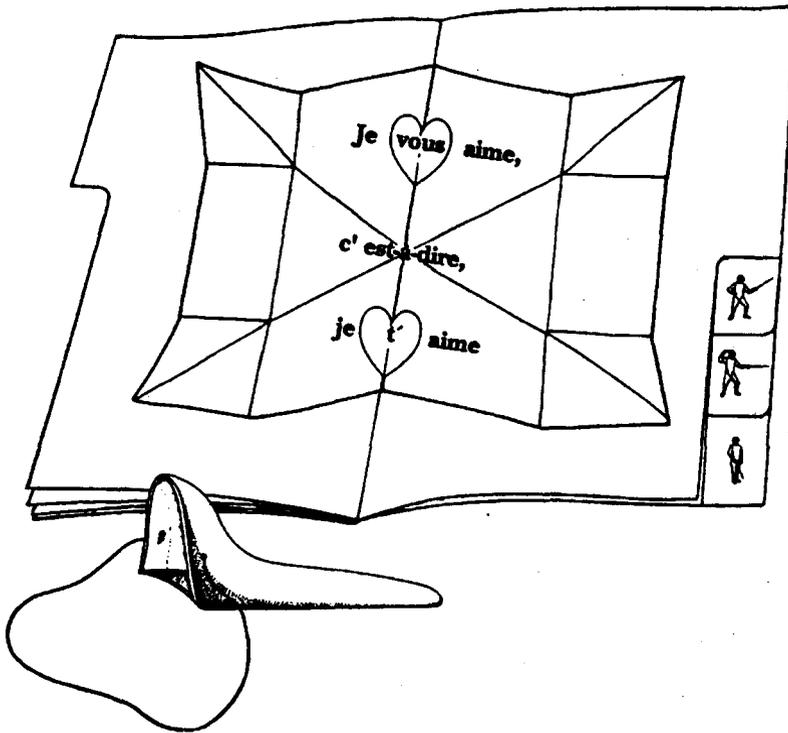


Fig. 3. El Jardín de Roxana

Japón, los muros, el tejido o el cuerpo son su soporte. Se trata de una escritura aérea que deja huella, de la expresión de un amor eterno escrito en bajorrelieve. El tacto, la dermis, es el único sentido que nos permite acceder a su lectura. Como en el famoso tango, Roxana perpetuará al amante en su piel tatuada. *Ilustración:* Cyrano hiriendo de amor con su verduguillo la impoluta virginidad de la página.

El rojo de los corazones es el color de la herida de Cyrano, del beso, de ese eterno momento del que ahora él solamente es un testigo. Pero también este rojo es el color de otro beso; de aquel que Hamlet informático -Joseph-Angel- dio a la calavera de Yorick en el *Manifiesto del Post-teatro*, cuando, tras anunciar la “muerte del teatro”, escribía: “Adios teatro, mi amor”¹. El beso de Joseph-Angel, igual que el de Cyrano, es un beso recogido en la sombra; son los labios de Cristián quienes lo reciben de Roxana, como son los de Hamlet informático aquellos que besan el teatro. Sin embargo, “¡Qué mayor gloria!” para ambos, pues es a ellos a quienes, en verdad, finalmente besa su amante.

En el Acto tercero, Cyrano ‘esgrime’ eternamente el verbo amar: hay un antes, un ahora y un después. En cuestión de amores, él detesta el uso del ingenio: “cuando se

¹ Joseph-Angel, *The Post-Theater Manifesto; The Post-Theater Announcement*. Ed. Post-Theater, 5ª edición. Barcelona, Enero, 1993.

ama, es un crimen prolongar por más tiempo esta esgrima” (v. 261-62). Su nueva declaración, en ese sentido, no podía ser más sincera. En ella están contenidas todas aquellas cosas que ocurrírsele pudieran, la esencia que tanto temió perder evaporada por el vano artificio: la ceguera en un doce de mayo, la fragancia del jardín y la escritura aérea; en suma, el perfume de Cyrano que envuelve la misiva: “Yo os amo, es decir, yo te amo”.

Edmond Rostand sitúa en el corazón del Acto III -de todo el texto- la escena VII (la declaración de Cyrano), que es probablemente el momento más intenso de emoción lírica, la cima dramática de la obra. Como él, o, tal vez, en su honor, Joseph-Angel también centra su atención en este Acto (escenas VII y X), tomando, además, el número ordinal que lo adjetiva (el tres es un número mágico en la ‘cosmogonía’ joseph-angeliana) como un instrumento articulador, una especie de canon en torno al cual estructura la obra. Joseph-Angel divide el *Perfume de Cyrano* en tres actos (de tres páginas), cada uno de los cuales corresponde a una de las tres partes en que se divide la frase *leitmotiv*, partes que a su vez están igualmente divididas en otras tantas unidades. El primer Acto es el «je vous aime», la presentación del nuevo ‘verbo’ de Cyrano, el inicio de una declaración. «C’est-à-dire» es el nudo, el momento en el que los amantes aspiran del amor todo su aroma, cuando el duelo cesa y próxima está la culminación: el Acto del «je t’aime», la promesa de un amor eterno, su febril enunciación.

Acto I			Acto II			Acto III		
Je vous aime,			c'est-à-dire,			je t'aime		
1	2	3	1	2	3	1	2	3

Cuando Cyrano reconoce ante Lebreton que ama a Roxana, sus palabras evocan una fragancia de abril: “A veces, en noche plácida, / a la hora en que su perfume / más suave la flor exhala, / entro en su jardín, husmeando/ mi nariz en su fragancia / hálitos de primavera / que me seducen y embriagan.” (vs. 516-521). Como él, también el lector podrá, acercando la nariz a la didascalía, percibir la fragancia de la escena, aspirar todo el aroma del amor. Cyrano evoca un olor que el lector realmente puede oler: su nariz es la de Cyrano. *Ilustración*: La acotación aromática de la obra y la supuesta nariz de Cyrano, en una composición imaginaria.

La secuencia de los tres Actos -de la frase-, como los cinco de su homónima, responden a un juego de simetrías. En el primero y en el último están contenidos el abecedario de amor de Cyrano: los puntos más el saludo del esgrimidor y su primera y más sencilla combinación. En el centro, el Acto II es el doblez, el lugar de encuentro de esta amatoria, su común fragancia. Esta simetría también la encontramos en el envés de las hojas. En las tres primeras (Acto I) aparece el grafo de un triángulo rectángulo relleno con la frase de un *eau de toilette*, en las tres últimas (Acto III) el triángulo rectángulo se invierte. Las dos páginas del Acto II contienen, cada cual, una de las posiciones del triángulo. (Fig. 4)

Es así como Joseph-Angel, a partir del canon del tres, construye una obra, una *pièce bien faite*, ligada a los cánones de la dramaturgia clásica, pero desligada a un

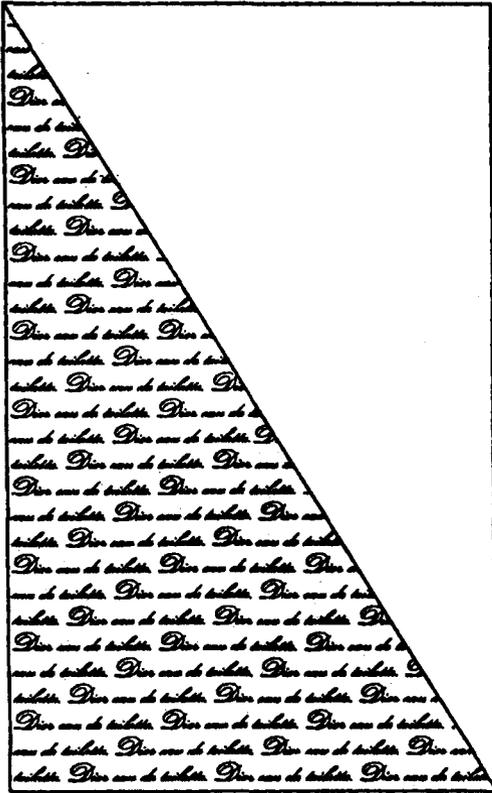


Fig. 4. La pasarela de Cyrano

tiempo de su tiranía verbal. El lector recorre con sus dedos y su nariz la escritura tridimensional de la obra. La 'ceguera' que simbólicamente se instaura en él (leemos una escritura para invidentes) no deja de ser una metáfora de su propia ceguera, de aquella consuetudinaria visión por la que un texto teatral es, o debe ser, únicamente la combinación de ideas y palabras. La escritura bidimensional o el principio de composición 'negro sobre blanco' ha guiado durante mucho tiempo esta invidencia. Pero si la lectura es un proceso en el que un código es traducido por la mente a una experiencia subjetiva de interpretación, a la que se debe la censura de la información sensorial, ¿no es acaso esta información la que, en escena, llena gran parte de las 'lagunas' o 'agujeros' de los que habla la semiología? El texto teatral no tiene por qué estar limitado por una práctica convencional que ha depositado su confianza en la palabra. La escritura plástica, aquella que apela a los sentidos con la misma intensidad que a las palabras, permite una experiencia estética mucho más completa para el lector, que no sólo lee, sino que, además, ve, oye, huele, degusta o palpa.

A nadie escapa que *Cyrano* de Rostand es un ejemplo claro de una dramaturgia clásica revisada por el romanticismo y el naturalismo. El verso, la atmósfera o la búsqueda de una precisión en la puesta en escena son algunos de los síntomas que lo evidencian. No obstante, también es cierto que todo aquello que en la obra se refiere a la tridimensionalidad escénica se escapa por entre los 'huecos' de las palabras. Más acorde con la estética naturalista parecería la inclusión de una didascalía que realmente exhalarase olor a jazmín. En el '*Cyrano*' post-teatral, no sin cierta ironía, la acotación aromática funciona como una *mouillette* de un perfumista con la que el lector practica la olfacción.

Rostand hace de su *Cyrano* un 'bricolage dramático' basándose únicamente en la palabra. Entre sus páginas lo que realmente aparece es un taller de 'escrituras' diversas en el que el ritmo de los duelos verbales y de los largos monólogos (la obra es en realidad una obra de un personaje) depende sobre todo de la virtuosidad de la declamación, de su corporalización escénica, en definitiva, del operario-actor que los manipule. El '*Cyrano*' post-teatral también es, en ese sentido, un bricolaje con distintas escrituras, pero en él, al contrario que en el de Rostand, el espectador deberá aplaudir del actor, no su recitación, sino su capacidad retórica con el florete. En ambos casos es

igualmente necesario el ritmo poético que se imprima al texto: uno, no obstante, apelará a la acústica del espectador, el otro a la óptica. En esta ocasión, el fino humor de Joseph-Angel arranca desde el comienzo de la obra: se trata de un 'Cyrano' que, concebido para ser visto, sin embargo, está escrito con un lenguaje para invidentes.

Perfume de Cyrano se constituye, así, en un cruce de formas y técnicas, en un campo de experimentación teatral del cual es difícil sustraerse una vez que se ha conocido. La obra es una reflexión sobre el arte del teatro, sobre su escritura, a la vez que una excelente introducción a la dramaturgia del Post-teatro, o sea, a un "teatro de la soledad y para la soledad"².

Manual de la esgrima amorosa

Es evidente que en esta versión, Cyrano, el esgrimidor, es el único personaje que aparece en escena. El resto, hasta tres, permanecen inmersos en nuestra memoria y sólo salen de ella arrastrados por la figura del protagonista. En esta obra, Roxana y Cristián no son 'personajes' en su sentido tradicional, sino seres imaginarios, personas sin rostros definidos, que el autor deja a la libre elección del lector.

Ya en el texto de Rostand, la identidad de Roxana, su 'preciosidad', es una creación del propio Cyrano. En ella, Roxana queda definida sobre todo por el deseo y la fantasía de él, es como si no existiera si no es a los ojos de los otros, como si fuese un ser etéreo que inspira en los hombres un discurso amoroso. En la obra post-teatral, también Roxana presenta esta característica; ella es quien supuestamente provoca y escucha este discurso, pero debe ser el lector quien concrete su presencia en una imagen, en el cuerpo, que él desee. Roxana, en el *Perfume de Cyrano*, puede ser cualquier persona, hombre o mujer, que inspire el amor al lector.

Cristián, por otro lado, es ese personaje que, enamorado, no sabe cómo declarar su pasión de una manera convincente. La belleza de su rostro es una garantía para el éxito, pero sabedor de que en cuestión de amores "bordar el tema" es también necesario, finalmente accede a compartir con Cyrano el juego de la seducción: él será el cuerpo y Cyrano el espíritu.

La fábula literaria de la obra podría ser: *En el corazón de la noche perfumada de jazmín, Cyrano conjuga el verbo amar*. Esta frase, construida con los títulos de cada acto, funciona como un trayecto, una pasarela, determinando un espacio similar a la superficie en donde tiene lugar el deporte de la esgrima. Como en los escenarios de la moda, la pasarela de Cyrano conjuga bellezas, oficios y técnicas de naturaleza diversa. Dior hace del perfume una prolongación de su forma de ver la moda. Joseph-Angel, por su lado, hace de Cyrano un pase de modelos, un texto de marcas de *eau de toilettes*, una obra de perfume y teatro. Tal vez, en alguna puesta en escena de este singular Cyrano, las invitaciones advertirán al espectador que la obra que va a disfrutar no es otra cosa que un pase del y para el amor. *Ilustración: Ejemplo de página con triángulo*

² Este concepto fue tratado en mi conferencia sobre *El Manifiesto del Post-Teatro*. "Post-teatro: un teatro de la soledad y para la soledad". Jornadas sobre las nuevas formas del teatro de nuestro siglo: *Teatro y Nuevas Formas*, Murcia, Palacio Almuñé (25-29 enero 1993), Dir. Francisco Torres Monreal.

(invertido, símbolo del corazón) relleno de frases con alusión a la marca comercial de un perfume.

En la obra, a Cristián lo hallamos representado en la figura del esgrimidor, en su dibujo con el florete; la única arma que en la esgrima está permitida a hombres y a mujeres³. Cristián en esta segunda versión es la indumentaria, el bello traje del duelo, tras el cual se esconde Cyrano. Como en Rostand, su presencia sirve para ocultar la verdadera procedencia del discurso amoroso. Él es la máscara que Cyrano, el esgrimista, se coloca para poder 'esgrimir' el verbo amar ante Roxana, evitando, así, que ella le vea, es decir le palpe, su desdichado rostro.

Cyrano se viste de belleza y a cambio insufla vida a un mudo amante. Según el pacto, es Cristián quien recibe la húmeda satisfacción del triunfo; Cyrano, del beso, sólo es, como antes lo fue Cristián de su puesta en escena del amor, un testigo. En este teatro de la seducción ambos ejercen de actor y espectador, siendo Cyrano, además, el dramaturgo y el director. Apuntar, mientras otros alcanzan la gloria, ha sido, lo dice Cyrano, el sello de su existencia. Cristián es su álgter ego, el órgano que da voz a su deseo y que le permite ser, a la vez, él mismo y un 'otro', una ausencia y una prolongación. Nos encontramos frente a una forma de "teatro dentro del teatro", un recurso que invierte los signos de la relación teatral y que Joseph-Angel retoma, convirtiendo al lector en actor y en espectador, en Cristián, mientras que él es Cyrano.

Joseph-Angel, Cyrano pues, presenta en un teatro de papel su nuevo recurso para la seducción, envolviéndolo en un traje y en un arma *unisex*. Cristián es un personaje que, como el de Roxana, no tiene un rostro definido, él puede tomar la apariencia de cualquier persona. Tan sólo es una sombra que atestigua la existencia de un cuerpo, en definitiva, se trata de un espacio reservado para el lector o la 'lectriz' que tienen entre sus manos el *Perfume de Cyrano*. Joseph-Angel convierte al lector de la obra en su doble corporal, en la máscara de Cyrano, para que juntos, bajo un balcón, puedan seducir el alma de cualquier Roxana. Es así como la obra puede funcionar a modo de manual de la esgrima amorosa, como un decálogo del amor; no en vano Cristián lo somos todos, especialmente cuando aprendemos el lenguaje de la seducción .

Cristián, el lector o la 'lectriz', conquistará el amor de su propia Roxana gracias al nuevo 'verbo' de Cyrano. En las páginas de este manual está contenida toda la elocuencia, la última retórica de la seducción. Las amantes, lo veíamos en *Don Juan Kama-Sutra* o en el *Teléfono porno de Don Juan*, andan cansadas de tanto verso y tanta rima, exigen de sus compañeros un poco más de imaginación. Los tiempos cambian y ya no sirve seducir a la antigua. A nadie escapa que en cuestión de amores no se puede estar *demodé*.

Como Cristián, el beso, probablemente, lo recibirá el lector, pero la gloria es para el post-Cyrano, para el autor, pues en este nuevo teatro de las seducciones, la palabra, su engaño, ha dejado de servir como un recurso para declarar el amor. Después del '*Perfume*', Cyrano podrá seguir seduciendo en escena y mediante la palabra a cuantas Roxanas desee, pero ellas, seguramente, ya no considerarán una desdicha el perderlo por segunda vez. Su frágil recato se lo llevó aquel otro Cyrano que las cegó con su

³ La obra es anterior a 1989, año en el que se introdujo la modalidad de espada femenina (Campeonatos Mundiales).

nueva escritura, con su sensual toque de florete, cuya fragancia jamás podrán olvidar. Por siempre, su amor quedará prendido de los puntos de aquel poeta, de las heridas que tan dulcemente causó en su cuerpo, del penacho, que no era vana presunción, sino habilidad en las tablas del amor.

Convertido en espectador, en actor, en Cristián o en Cyrano, el lector asiste a una representación que es su propia puesta en escena. En este teatro de papel, es a él a quien el autor pone sobre el escenario, a Cristián y a Cyrano reunidos bajo la figura del esgrimidor. El lector es Cyrano cuando, accediendo al balcón de Roxana, le declara su amor («je vous aime / je t'aime»), al exhalar el olor a jazmín o cuando 'esgrima' el verbo amar. Al tiempo, es Cristián cuando su dedo, como el florete, es la prolongación de la mano de Cyrano, al redoblar su nuevo 'verbo', cuando, en suma, es la máscara del autor en su declaración de amor al teatro; la Roxana de Joseph-Angel, ausente en la obra, no obstante, está en el balcón; en ese balcón que es el teatro, y en el cual -en ambos- se han dado cita las más bellas escenas de amor. De actor o de espectador, como en el juego de las muñecas rusas, detrás siempre está la figura del lector, la de la "trinidad post-teatral" ejercida desde las mesas y las sillas de la 'puesta en página'. En este "teatro de la soledad" él es el único protagonista.

El *qualta* de Cyrano

Al comienzo de este artículo apuntaba el carácter límite de la tercera versión del *Perfume de Cyrano*. «Esencia de Duchamp». Dejando a un lado las fáciles suspicacias que pueda despertar el título⁴, lo cierto es que no se sabe, a ciencia cierta, qué es aquello que se supone debemos hacer ante esta obra de perfumería y/o de teatro.

La cuestión parece menos complicada en el caso de Duchamp, que como ya hemos dicho compró un urinario y lo expuso como una obra de arte. Joseph-Angel, al igual que Duchamp, elige un elemento normal de nuestra existencia y lo dispone de tal forma que su determinación de finalidad desaparece detrás del nuevo título y del nuevo punto de vista. El *Perfume de Cyrano* es un perfume, pero no representa un perfume, como tampoco la *Fuente* representaba un urinario. En la obra de Joseph-Angel no podemos ver el perfume que 'contiene', ya que si no, su obra de teatro desaparecería. Dispuesta en la sección de teatro de unos grandes almacenes, la obra no puede ser tomada como un descuido de una dependienta o de un cliente dado que su ubicación es la correcta, de lo contrario sería un perfume. Igualmente no se debería considerar como obra de teatro un *Diorissimo* (E. Roudnitska 1956, para Dior) que alguien accidentalmente hubiese dejado entre las obras completas de Shakespeare o de Joseph-Angel. En uno y en otro caso el 'gesto' es distinto.

Físicamente, la tercera versión del *Perfume de Cyrano* no existe. Como obra de teatro sólo es un concepto que existe en nuestra imaginación, en la del autor, del

⁴ En 1917, Marcel Duchamp, bajo el pseudónimo de R. Mutt, envió a una exposición, siendo él miembro del jurado, un 'urinario' al que tituló *Fuente*. La obra fue rechazada, pero su gesto pasó a la Historia. Para un comentario amplio sobre la escultura de Duchamp, véase: Pedro Azara, *De la fealdad del arte moderno*, Barcelona, 1990, Anagrama, págs. 155-165. Por nuestra parte, en lo referente a la obra de Duchamp, seguimos su análisis.

cual contemplamos su gesto audaz. La obra “tiene sentido como recuerdo material de una decisión”³, como principio por el cual cualquier cosa puede ser motivo de una articulación artística; un precepto éste que no deja de ser una irónica referencia del autor a la práctica habitual de considerar como teatro realidades extrateatrales, entiéndase por ello literatura dramática.

Duchamp ubicó su escultura en una galería poniendo en entredicho las categorías tradicionales de objeto de uso y de objeto de arte. Joseph-Angel también pone en duda el valor del texto dramático tradicional y del teatro como literatura, pero va más allá cuando afirma que su obra puede comercializarse en una perfumería o en una librería, siempre que se tenga la delicadeza de pedirla como obra de teatro. Con esta indicación didascálica, el autor convierte al aplicado lector en un drama-taumaturgo que, como Duchamp, puede convertir en arte teatral cualquier perfume. Lo importante, sin embargo, no es el objeto elegido, la marca o la forma del frasco, sino el gesto consciente que es considerado como arte, un fenómeno que en el teatro tiene atribuidas funciones genesíacas. *Perfume de Cyrano*, en consecuencia, lleva hasta el límite estos atributos, el principio de un arte que hemos convenido en denominar teatro.

Hasta aquí todo lo expuesto de esta tercera versión es válido si se considera el perfume o el urinario como un objeto de uso carente de cualidades para la ‘contemplación’, esto es, que ni uno ni otro son objetos artísticos. Ahora bien, si consideramos la perfumería como un arte, el *arte del perfume*, lo que obtenemos es una obra que siendo de teatro es a la vez un perfume, o sea, que en su elaboración han intervenido dos artistas: el perfumista y el ‘teatrista’ o ‘teator’. En ese supuesto la obra dejaría de ser el resultado de una operación de traslación (la desaparición de un objeto de uso), convirtiéndose en una duplicación, en la aparición de otro ser. Teatro y perfumería, en esta ocasión, se dan la mano para crear, pienso, el perfume del amor.

Joseph-Angel encierra en un balcón-corazón de cristal el ‘olor’ de Cyrano. El frasco seguramente contiene la evocación de todos aquellos Cyranos que el autor ha visto suspirar en escena. Un determinado olor es aquello que nos aguarda tras el balcón, no en vano la materia de esta obra no es lo sólido, lo líquido, ni siquiera lo gaseoso. Del *Perfume de Cyrano* nuestra vista o nuestro tacto únicamente percibe su materia físico-química, es decir, la apariencia, la belleza superficial, que cada vez más ciega nuestros sentidos, dejándonos tan sólo capacidad para la esencia.

Sabemos que el olor es lo que resulta de la excitación del nervio olfativo por las moléculas de una sustancia, y que es el cerebro quien la discrimina. Así pues, es de suponer que el perfumista y Joseph-Angel habrán compuesto *Perfume de Cyrano* buscando una excitación que determine un cierto estado psicológico en el lector, gracias al cual se pueda reconocer el ‘olor’ de Cyrano tal y como el autor lo imagina o recuerda.

Entre sus manos, lo que el lector sostiene es una ventana, un pequeño y peculiar ‘teatrino’, que en forma de corazón contiene la puesta en escena de este olor. De manera parecida a lo que ocurre en una obra de teatro, al destapar el perfume salen a escena (*notas de cabeza*) los elementos más volátiles, la presentación del tema princi-

³ *Op. cit.* pág. 161.

pal, que pronto desaparecen dando paso al núcleo de la obra, a los elementos más pesados que desarrollaran ese tema (*notas de cuerpo y de fondo*). De alguna forma, los elementos son los personajes de este singular 'Cyrano'; y si bien la mayoría de ellos participan en el tema principal, su proporción no es constante ya que unos desaparecen relativamente pronto y otros empiezan a actuar más tarde. El desarrollo de la obra, por tanto, dependerá de la dinámica que los 'actores', los elementos, le impriman: existe un ritmo del perfume (*melodía olfativa*) como existe un ritmo en la dicción de un texto.

La puesta en escena, en el aire, pues, es una armonía simultánea, como lo es, en códigos, la puesta en escena del *Cyrano de Bergerac*, dirigida, pongo por caso, por J.M.Flóts (Barcelona). La diferencia, o una de ellas, es que en el texto de Rostand se necesita de alguien que la interprete, que la despierte del papel, mientras que en el *Perfume de Cyrano* se erige por sí misma. Al final, de la obra, como en el teatro, sólo queda el recuerdo: la memoria olfativa en el caso de Joseph-Angel, la visual en la de Flóts. Ambas son dos artes efímeras, teatro y perfumería, que en esta ocasión se unen para crear, digo yo, una 'dramaturgia del perfume' o una 'perfumística dramática'⁶.

«Esencia de Duchamp» es el *qualia* de Cyrano, el alma común a todos los Cyranos puestos en escena. Al aspirar su fragancia se revive aquel momento, aquellos lugares, que desde tanto tiempo permanecían en el fondo de la memoria: los amores perdidos, las figuras maltrechas, los colores desvanecidos, que ahora se renuevan en este tablado intangible. Es en el olor donde se mantiene la duplicidad del cuerpo, donde hay constancia de los objetos fugaces, donde Joseph-Angel hace pervivir las representaciones de *Cyrano*, el gesto de Duchamp, de los cuales sólo nos queda la esencia.

El autor encierra en esta obra 'la memoria de Cyrano', o sea, aquello en lo que enseguida pensaríamos al aspirar su fragancia. Tal vez por eso, a él no le importe que el *Perfume de Cyrano* se venda como perfume o como teatro, como manual del amor, como artificio de seducción o como obra de arte. Qué más le da, si todo ello únicamente depende de la voluntad de aquel que lo compre, de quien lo use o de quien lo tenga. Seguramente habrá quienes untarán su cuerpo con el perfume, mientras que otros en cambio mantendrán su ejemplar cerrado, conservándolo como obra de arte. Los habrá, también, que por pura cautela tampoco osarán destaparla y, tal vez, los más lanzados se apliquen a ella buscando una pasión irrefrenable. Y es que *Perfume de Cyrano* podría muy bien contener feromonas sexuales, es decir, sustancias químicas que desencadenan una irresistible atracción sexual, es de suponer que, en esta ocasión, tanto hacia hombres como hacia mujeres. En el mundo animal (y de ello se han hecho experimentos con insectos)⁷ las hembras, en época de celo, se sirven de estas feromonas para captar la atención del macho, que las buscará desesperadamente. Cierto es que en el ser humano el sentido del olfato ha perdido mucha de su funcionalidad, pero el mito de una fragancia irresistible todavía persiste.

⁶ Si existe una *Dramaturgia de la imagen*, el *Teatro-danza*, el *Vídeo-teatro*, el *Teatro pret-à-porter*, el *Computerized theater* o el *Cybernetic theater*, pienso, que también se podrá definir esta obra como *Teatro-perfume*, o, mejor, tal vez, simplemente como *Post-teatro*.

⁷ En el verano de 1993 un equipo de investigadores españoles utilizó una síntesis química de la feromona de la procesionaria del pino como trampa mortal. Los machos eran atraídos hasta el mar, en donde morían.

Menos suspicaces con la presunta composición del contenido, es verdad que las feromonas, en general, sirven como medio de comunicación en el reino animal, por ejemplo, como alarma. En el hombre, también las fragancias son un medio de comunicación y pueden representar un atributo personal o ejercer funciones determinadas, como enmascaramiento o señalización⁸. Tal vez por eso -me cuentan- en la *República Post-teatral* las representaciones de *Post-Cyrano* se anuncian desde el balcón presidencial abriendo el *Perfume de Cyrano*. La obra para sus habitantes es un objeto mágico, una fragancia sagrada símbolo de comunión, la versión post del bíblico incienso: *El Perfume de Dios*. Siguiendo la tradición, pues, como el cartel en el teatro (Rostand, v. 144), igual que el humo blanco en el Vaticano, en este lugar de fronteras imaginarias «Esencia de Duchamp» sirve para anunciar que finalmente *Habemus Cyrano*. (Fig. 5).

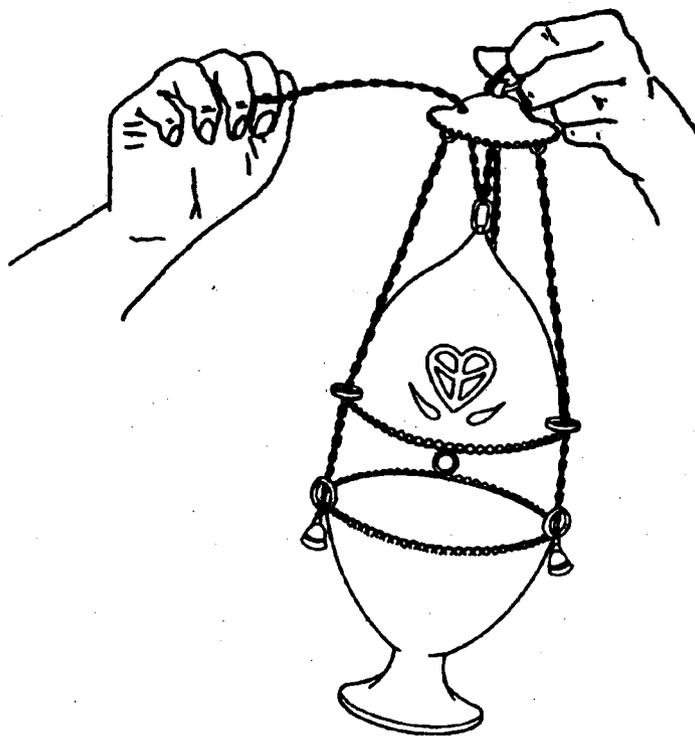


Fig. 5. El incensario del Post-teatro

En la última página del solidrama (segunda versión), aparece una acotación literaria referida al uso final del *Perfume de Cyrano*. En un ángulo de la página, y en pequeño, como los logotipos del papel reciclado, aparece el dibujo de un incensario eclesiástico con la frase: «No tire esta obra a la basura, incinérela en un incensario». Convertida en cenizas, pues, de la obra sólo quedará el recuerdo, los restos de un acto consumado, su embalsamamiento. Una nube de fragancia habrá invadido la estancia. Es el

⁸ Véase al respecto, entre otros, VV.AA., *Catálogo "Sugestions olfactives"*, Fundación Miró, Barcelona, 1981, o G. Pillivuyt et al., *Les flacons de la seduction*, La Bibliotheque des Arts, París, 1985.

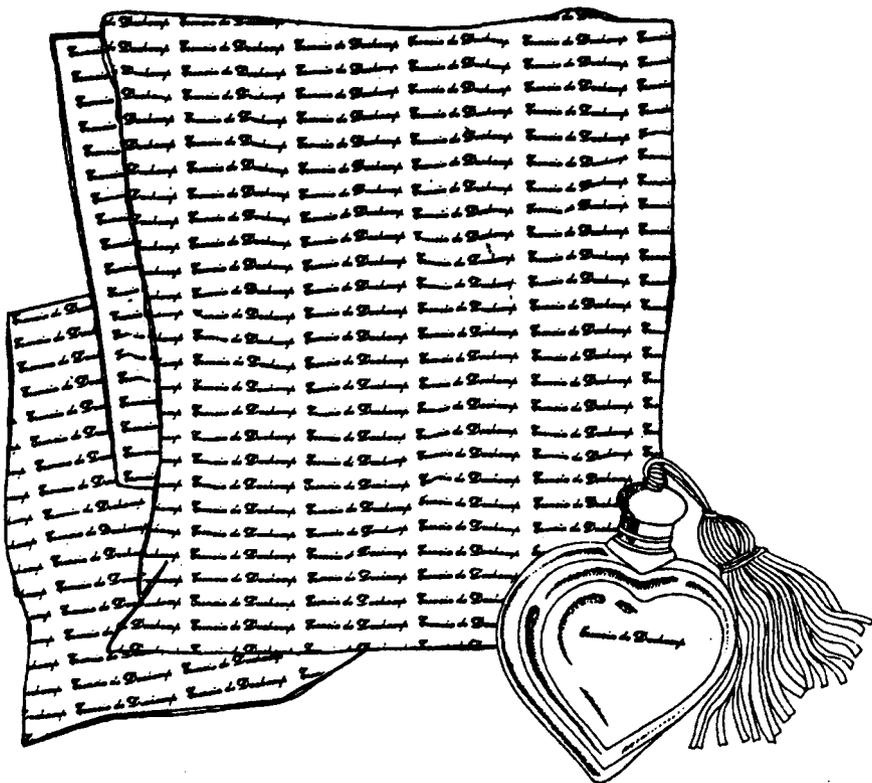


Fig. 6. La crónica de Post-Cyrano

Amouage, el perfume más caro, del Post-teatro. *Ilustración*: El incensario del Post-teatro.

El principio compositivo de ambas versiones es el mismo: la contención de una pasión. La goma elástica que ciñe la obra impide, como el tapón en un frasco de perfume, que el contenido se desparrame. Retirar uno u otro es acceder a impregnarse de él, liberar el olor que envuelve toda pasión. Preservar cada uno de los actos (I,II,III) es la función del continente; el cristal o la goma retienen la esencia del amor. Ambos impiden que los amantes se encuentren bajo el mismo balcón, envueltos en su propio perfume. En las dos versiones comentadas, el amor de Cyrano por Roxana, su prima, se presenta enfundado, no sabemos si por prevención o por censura. *Ilustración*: La tercera versión del *Perfume de Cyrano*, el frasco, acompañada de unos pañuelos en una composición imaginaria.