

LA CAJA N.7 (Abril/ Mayo 1994)

Susan Sontag / Godot llega a Sarajevo

LA GUERRA CIVIL Y EL ESTADO DE SITIO HAN SIDO ESCENARIOS DE NUMEROSAS OBRAS DE ARTE. EN EL CASO DE SARAJEVO, SUSAN SONTAG DESECHA EL RECURSO A LA SOLICITADA Y VIAJA A BOSNIA PARA DIRIGIR UNA OBRA DE DUDOSA EJEMPLARIDAD. ESTE ES SU RELATO DE LOS SUFRIMIENTOS Y MEZQUINDADES QUE RODEARON LA PUESTA EN ESCENA DE "ESPERANDO A GODOT".

"Nada que hacer".

"Nista ne moze se urandi". - comienzo de **Esperando a Godot**

1. Estuve en Sarajevo a mediados de julio para poner en escena **Esperando a Godot**, no tanto porque siempre quise dirigir la obra de Beckett (lo cual es cierto) como porque me brindaba una razón para volver a Sarajevo y quedarme durante un mes o más. Ya había estado allí dos semanas en el mes de abril, durante las cuales llegué a interesarme profundamente por la golpeada ciudad y todo lo que ella representa; algunos de sus habitantes ahora son mis amigos. Pero no podía volver a ser una simple testigo: ir de visita, temblar de miedo, sentirme valiente, deprimirme, tener conversaciones, dolorosas, indignarme crecientemente, perder peso. Si regresaba, sería para arremangarme y hacer algo.

Ya no se puede considerar que la obligación de los escritores es llevar noticias al mundo exterior. Las noticias ya están allí. Una multitud de excelentes periodistas extranjeros (la mayoría a favor de la intervención, como yo) han estado dando cuenta de las mentiras y de la masacre desde el comienzo del sitio, y la decisión de no intervenir por parte de los poderes de Europa Occidental y EE.UU. sigue firme, dando de ese modo la victoria al fascismo serbio. Yo no tenía la ilusión de que ir a Sarajevo para dirigir una obra me haría tan útil como si fuera un médico o un ingeniero de sistemas hidráulicos. Lo mío sería una pequeña contribución. Pero era la única de las tres cosas que hago -escribir, hacer películas y dirigir teatro- capaz de generar algo que sólo existiría en Sarajevo, que fuera hecho y consumido allí.

Entre la gente que conocí en abril había un joven director de teatro nacido en Sarajevo, Haris Pasovic, que abandonó la ciudad al finalizar los estudios y logró cierta reputación trabajando principalmente en Serbia. Cuando los serbios comenzaron la guerra en abril de 1992, Pasovic se fue al exterior, pero en el otoño, mientras trabajaba en un espectáculo denominado *Sarajevo en Antwerp*, decidió que no podía continuar en la seguridad de su exilio, y hacia fin de año se las arregló para sortear las patrullas de la ONU y la línea de fuego serbia e ingresar a la ciudad congelada y sitiada. Pasovic me invitó a ver una puesta suya denominada *Grad (Ciudad)* -un collage, con música, declamaciones, en parte derivada de textos de Constantinos Cavafis, Zbigniew Herbert y Sylvia Plath, con una docena de actores en escena-, que había montado en ocho días. En ese momento estaba preparando una producción mucho más ambiciosa. *Alceste* de Eurípides, después de la cual uno de sus estudiantes (Pasovic enseña en la Academia de Teatro, que todavía funciona) dirigiría *Ajax* de Sófocles. Súbitamente noté que estaba hablando no sólo con un director sino también con un productor, y le pregunté a Pasovic si le interesaba que yo regresara en unos meses para dirigir una obra.

"Por supuesto", dijo.

Antes de que yo pudiera agregar "Entonces voy a pensar qué me gustaría hacer", él continuó: "Qué obra elegirías?" Arriesgado, siguiendo la impulsividad de mi propuesta, inmediatamente me sugirió algo que a mí me hubiera tomado más tiempo descubrir: había una pieza obvia que yo debía dirigir. La obra de Beckett, escrita unos cuarenta años atrás, parece haber sido escrita para y acerca de Sarajevo.

Desde que regresé a Sarajevo me han preguntado muchas veces si había trabajado con actores profesionales, lo que me hizo notar que a mucha gente le sorprende que el teatro siga existiendo en la ciudad sitiada. En efecto, de los cinco teatros que había en Sarajevo antes de la guerra, dos siguen funcionando esporádicamente: el Teatro de Cámara 55 (Kamerni Teater 55), donde he visto en abril una versión deslucida de *Hair* y la pieza de Pasovic, *Grad*; y el Teatro de la Juventud (Pozoriste Mladih), donde decidí montar **Godot**. Se trata de dos edificios pequeños. El más importante era el Teatro Nacional, cerrado desde los comienzos de la guerra, donde se presentaban tanto funciones de ópera y ballet como obras de teatro. En el frente del elegante edificio ocre (sólo levemente dañado por los bombardeos), aún se conserva un poster de principios de abril de 1992, en el que se anuncia una nueva puesta de *Rigoletto* que nunca llegó a estrenarse. La mayoría de los cantantes, músicos y bailarines abandonaron la ciudad para buscar trabajo en el exterior poco después del ataque serbio, pero muchos de los actores más talentosos se quedaron y sólo quieren trabajar.

Las imágenes de la destrozada ciudad de hoy dificultan la comprensión de que Sarajevo fue alguna vez una capital de provincia sumamente vivaz y atractiva, con una vida cultural comparable a la de cualquier otra vieja ciudad europea de tamaño mediano, incluyendo en su seno un amplio público de teatro. El teatro en Sarajevo, como en cualquier otro lugar de Europa Central, ofrecía un vasto repertorio: obras maestras del pasado y las piezas más admiradas del siglo XX. Así como todavía viven en Sarajevo buenos actores, también permanecen allí algunos miembros de ese público cultivado.

La diferencia radica en que tales actores o espectadores pueden morir o quedar lisiados por una bala o una bomba en su camino al teatro; pero lo mismo puede pasarle a la gente de Sarajevo en el living de su propia casa, o mientras duermen en sus cuartos, o cuando van a buscar algo a la cocina o salen a la puerta de sus casas. Me han preguntado si esta obra no era demasiado pesimista, si no resultaría muy deprimente para el público de Sarajevo; no sería pretencioso o insensible montar **Godot** allí?, como si representar la desesperación fuera redundante frente a la gente que realmente vive en la desesperación, como si lo que la gente quisiera ver esa situación fuera, por ejemplo, *Extraña Pareja*. Pero no es cierto que en Sarajevo todos busquen entretenimientos que les ofrezcan la vía para evadirse de la realidad. En Sarajevo, como en todas partes, hay algo más que un puñado de gente que se siente fortalecida y consolada cuando su sentido de la realidad se ve afirmado y transfigurado por el arte. Eso no significa que la gente de Sarajevo no eche de menos el mero entretenimiento. La dramaturgia del Teatro Nacional, que empezó a presenciar los ensayos de **Godot** luego de la primera semana, y que estudió en la Universidad de Columbia, me pidió antes de irme que a la vuelta le trajera algunos ejemplares de *Vogue* y *Vanity Fair*, para recordar todas las cosas que habían quedado fuera de su vida. Seguramente habrá más sarajevianos que preferirán ver una película de Harrison Ford o ir a un recital de Guns n' Roses antes que asistir a **Esperando a Godot**. Pero esto también era cierto antes de la guerra. Es, en todo caso, un poco menos cierto ahora.

Y si se consideran las obras que estaban mostrando en Sarajevo antes del comienzo del sitio -en contraposición a las películas exhibidas, casi todos los grandes éxitos de Hollywood (me han dicho que la pequeña cinemateca estaba a punto de cerrar justo antes de la guerra, por falta de audiencia)- para el público sarajeviano no habría nada extraño o sombrío en la elección de **Esperando a Godot**. Las otras obras que se estaban ensayando o exhibiendo en ese momento en Sarajevo eran *Alceste* (acerca de la inevitabilidad de la muerte y el significado del sacrificio); *Ajax* (sobre la locura y el suicidio de un guerrero); y *En agonía*, la ópera prima del croata Miroslav Krleža, que es -junto con el bosnio Ivo Andrić- uno de los dos escritores de fama internacional de la primera mitad del siglo de la vieja Yugoslavia (el título de la pieza habla por sí mismo). Comparada con estas otras obras, **Esperando a Godot** puede considerarse el entretenimiento más ligero de todos.

En realidad, la pregunta no es por qué hay cierta actividad cultural en Sarajevo ahora, luego de dieciséis meses de sitio, sino por qué no hay aún más. En el frente de un cine en desuso, que está cerca del Teatro de Cámara, hay un poster de *El silencio de los inocentes* desteñido por el sol, con una banda que lo atraviesa en diagonal en la que se lee *DANAS* (hoy), por el 6 de abril de 1992, el día en que las películas dejaron de pasarse. Desde que comenzó la guerra, todos los cines de Sarajevo están cerrados, aunque no todos han sido severamente dañados por los bombardeos. Un edificio en el que la gente se reúne tan predeciblemente sería un blanco demasiado tentador para las armas serbias; de todas maneras, no hay electricidad para hacer funcionar los proyectores. Tampoco hay conciertos, a excepción de los que brinda un solitario cuarteto de cuerdas que ensaya todas las mañanas y se presenta muy ocasionalmente en una sala pequeña con capacidad para cuarenta personas sentadas, que también funciona como galería de arte. (Están en el mismo edificio de la calle Mariscal Tito que alberga al Teatro de Cámara). Hay un sólo espacio activo para la pintura y la fotografía -la Galería Obala, cuyas exposiciones suelen durar un único día y nunca más de una semana.

Nadie con quien haya hablado en Sarajevo niega la disminución de la vida cultural de una ciudad en la que, después de todo, todavía viven entre 300.000 y 400.000 habitantes. La mayoría de los intelectuales y la gente creativa de la ciudad, incluyendo a la mayor parte de los profesores de la Universidad de Sarajevo, se fueron al comienzo de la guerra, antes de que la ciudad fuera completamente rodeada. Además muchos sarajevianos se resisten a salir de sus departamentos cuando no es estrictamente necesario, para ir a buscar agua o sus raciones alimenticias de las Naciones Unidas; si bien nadie está seguro en ninguna parte, siempre hay más razones para temer cuando se está en la calle. Y además del miedo está la depresión -la mayoría de los "sarajevenses" están deprimidos-, que produce letargo, cansancio y apatía.

Por otra parte, Belgrado era la capital cultural de la antigua Yugoslavia, y tengo la impresión de que en Sarajevo las artes visuales eran secundarias; y que el ballet, la ópera y la actividad musical eran rutinarias. Sólo el cine y el teatro se distinguían, de modo que no sorprende que éstos continúen en la Sarajevo sitiada. Una compañía productora cinematográfica, SAGA, hace tanto documentales como películas de ficción, y hay dos teatros funcionando.

En efecto, el público de teatro espera ver una obra como **Esperando a Godot**. Lo que mi puesta de **Godot** significa para ellos, aparte del hecho de que una excéntrica escritora y directora *part-time* americana se haya ofrecido como voluntaria para trabajar en el teatro como una expresión de solidaridad con la ciudad (un hecho inflado por la prensa y la radio local como una prueba de que al resto del mundo "realmente le importa", cuando yo sabía -para mi indignación y vergüenza- que

no estaba representando a nadie más que a mí misma), es que se trata de una gran obra europea y que ellos forman parte de la cultura europea. A pesar de su apego a la cultura popular americana, que es tan intenso acá como en cualquier otro lado, es la alta cultura de Europa la que representa para ellos el ideal, su pasaporte a la identidad europea. La gente me había dicho una y otra vez en mi visita anterior de abril: "Somos parte de Europa. Somos la gente de la vieja Yugoslavia que sostiene valores europeos como el secularismo, la tolerancia religiosa y la multi-etnicidad. Cómo puede el resto de Europa permitir que nos pase esto?" Cuando yo contestaba que Europa es y siempre ha sido tanto un lugar de barbarie como de civilización, ellos no querían escuchar. Ahora, unos pocos meses más tarde, nadie discutiría semejante afirmación.

Los habitantes de Sarajevo se saben fatalmente débiles: aguardan, con cierta esperanza y no queriendo esperanzarse, sabiendo que no van a ser salvados. Están humillados por su propia desilusión, por su miedo y por las indignidades de su vida cotidiana -como por ejemplo el hecho de tener que invertir buena parte de cada día en controlar que el agua de sus inodoros fluya, para evitar que sus baños se conviertan en pozos negros. Así es como usan la mayor parte del agua por la que hacen largas colas en lugares públicos, corriendo grandes riesgos para sus vidas. Este sentido de la humillación probablemente sea aún mayor que su miedo.

Montar una obra significa mucho para los profesionales del teatro local de Sarajevo porque les permite ser normales, hacer lo que hacían antes de la guerra; no ser menos cargadores de agua o receptores de "ayuda humanitaria". En Sarajevo los afortunados son aquellos que pueden continuar desarrollando su trabajo profesional. No es una cuestión de dinero, ya que Sarajevo sólo tiene una economía de mercado negro, cuya moneda es el marco alemán, y muchos están viviendo de sus ahorros -que, desde siempre eran marcos alemanes- o del dinero enviado del exterior. (Para tener una idea de la economía de la ciudad, profesionales como el cirujano del principal hospital de la ciudad, o un periodista de televisión, ganan tres marcos por mes; mientras que un paquete de cigarrillos - una versión local de Marlboro- también cuesta tres marcos.) Los actores y yo, por supuesto, no cobrábamos ningún sueldo. Mucha gente de teatro asistía a los ensayos, no sólo porque querían ver nuestro trabajo sino porque estaban felices de tener nuevamente un teatro al que ir todos los días.

Lejos de la frivolidad, montar una obra de teatro -ésta o cualquier otra- es una seria expresión de normalidad. "Montar una obra no es como tocar el violín mientras Roma arde?", le preguntó un periodista a uno de los actores. "Es sólo una pregunta provocativa", me explicó el periodista cuando se lo reproché, preocupada porque el actor se hubiera sentido ofendido. Pero no fue así. Él no entendía de qué le estaba hablando.

2. Empecé a tomar audiciones de actores al día siguiente de mi llegada, con uno de los papeles ya cubierto en mi cabeza. Recordaba haber visto, en una reunión con gente de teatro a la que asistí en abril, a una robusta mujer mayor usando un sombrero negro de ala ancha, que se había sentado silenciosa e imperiosamente en un rincón de la sala. Pocos días más tarde, cuando la vi en Grad de Pasovic, me enteré de que era la principal actriz madura del teatro pre-sitio de Sarajevo, y cuando decidí dirigir **Godot** inmediatamente pensé en ella como Pozzo. Pasovic pensó que yo elegiría un elenco conformado únicamente por mujeres (me dijo que en Belgrado habían montado una **Godot** protagonizada íntegramente por mujeres unos años atrás). Pero esa no era mi intención. Yo quería que la elección del elenco fuera indiferente a los sexos, confiada en que éste es una de las únicas

obras en las que tal decisión tiene sentido, ya que sus personajes son figuras representativas e incluso alegóricas. Si "cada hombre" (así como el pronombre "él") realmente alude a todo el mundo -como siempre se les asegura a las mujeres- entonces "cada hombre" no debe ser necesariamente representado por un varón. Con esto no estaba afirmando que una mujer también puede ser un tirano -cosa que Pasovic creyó que yo quería significar al elegir a Inés Fancovic para ese papel- sino que una mujer puede actuar el papel de un tirano. En contraste, Admir ("Atko") Glamocak, el actor que elegí como Lucky, un hombre pequeño y delgado de unos treinta años, a quien había admirado con la Muerte de *Alcestris*, se adecuó perfectamente a la concepción tradicional del esclavo de Pozzo.

Quedaban otros tres roles: Vladimir y Estragón, el par de desolados caminantes, y el mensajero de Godot, un chico. Era problemático el hecho de que la cantidad de buenos actores disponible superaba al número de papeles a cubrir, y yo sabía lo que significaba para ellos estar en la obra. Había tres que parecían particularmente talentosos: Velibor Topic, que también representaba a la Muerte en *Alcestris*; Izudin (Izo) Bajrovic, el Hércules de *Alcestris*; y Nada Djurevska, la protagonista de la obra de Krleza.

Entonces se me ocurrió que podía tener tres pares de Vladimir y Estragón y ponerlos a todos juntos en el escenario. Velibor e Izo me parecieron los que probablemente harían la pareja más poderosa y fluida; no había ninguna razón para no usar lo que Beckett indicó, dos hombres, en el centro; pero ellos estarían flanqueados a la izquierda del escenario por dos mujeres y a la derecha por una mujer y un hombre -tres variaciones del tema de la pareja.

Como no había niños actores disponibles y me daba cierto temor trabajar con alguien que no fuera profesional, decidí que el mensajero sería un adulto: Mirza Halilovic, con su apariencia infantil, un talentoso actor que resultó hablar el mejor inglés de todos los integrantes del elenco. De los otros ocho actores, tres no sabían nada de inglés. De modo que fue una gran ayuda tener a Mirza como intérprete, para poder comunicarme con todos a la vez.

Hacia el segundo día de ensayo, empecé a dividir el texto, como si fuera un instrumento musical, entre los tres pares de Vladimir y Estragón. En una oportunidad anterior ya había trabajado en un idioma extranjero, cuando dirigí la obra de Pirandello *Como tu me deseas* en el Teatro Stabile de Turin. Pero entonces sabía algo de italiano, mientras que mi serbo-croata (o "la lengua madre", como la gente de Sarajevo la llama, ya que ahora resulta difícil pronunciar las palabras "serbo-croata") cuando llegué se limitaba a "por favor", "hola", "gracias" y "ahora no". Llevaba conmigo un diccionario Inglés/Serbo-Croata, ediciones rústicas de la obra en inglés y unas fotocopias aumentadas del texto en las que anotaba en lápiz la traducción "bosnia", línea por línea, a medida que iba recibiendo. También copiaba el texto en inglés línea por línea en el guión en bosnio. En unos diez días me las arreglé para aprender de memoria las palabras de la obra de Beckett en el idioma que hablaban mis actores.

La población de Sarajevo es tan mezclada, y hay tantos matrimonios cruzados, que sería difícil reunir un conjunto de gente de cualquier índole en el que los tres grupos "étnicos" no estuvieran representados -y yo nunca pregunté a cuál de ellos pertenecían. Fue por casualidad que eventualmente me enteré de que Velibor Topic (Estragón I) tenía una madre musulmana y un padre serbio, aunque su nombre no lo reflejara; mientras que Inés Fancovic (Pozzo) resultó ser croata, ya que Inés es un nombre croata y ella nació y creció en un pueblo costero denominado Split y llegó a Sarajevo hace treinta años. Ambos padres de Milijana Zirojevic (Estragón II) son serbios, mientras que Irena Mulamuhic (Estragón III) debe tener por lo menos un padre musulmán. Nunca

llegué a saber los orígenes étnicos de todos los actores. Ellos los sabían y los daban por descontados porque son colegas -habían actuado juntos en muchas obras- y amigos.

La propaganda de los agresores sostiene que esta guerra tiene su origen en odios milenarios; que es una guerra civil o una guerra de secesión, con Milosevic tratando de salvar la unión; que al aplastar a los bosnios -a quienes la propaganda serbia suele definirse como "los turcos"- los serbios están salvando a Europa del fundamentalismo musulmán. Quizás no debería sorprenderme que la gente me pregunte si he visto muchas mujeres usando velos en Sarajevo; no conviene subestimar hasta qué punto los estereotipos dominantes acerca de los musulmanes han delineado las reacciones "occidentales" con respecto a la agresión serbia en Bosnia.

En efecto, la proporción de religiosos practicantes en Sarajevo es aproximadamente la misma que existe entre los nativos de Londres, París, Berlín o Venecia. En la ciudad de pre-guerra, había tantas probabilidades de que un "musulmán" se casara con un serbio o un croata, como de que alguien de Nueva York se case con alguien de Massachusetts o California. El sesenta por ciento de los matrimonios de Sarajevo en el años anterior al ataque serbio se consumaba entre personas de diferentes ascendencias religiosas -un fuerte índice de secularismo. Los sarajevianos de origen musulmán provienen de familias que se convirtieron al Islam cuando Bosnia se transformó en una provincia del Imperio Otomano, y tienen una apariencia similar a la de sus vecinos, esposos y compatriotas esclavos del sur, ya que son, efectivamente, descendientes de los eslavos cristianos del sur.

La fe musulmana que existió a lo largo de este siglo es ya una versión diluida de la moderada fe Sunnita traída por los turcos, que no tiene nada que se pueda llamar fundamentalismo. Cuando pregunté a mis amigos qué miembros de sus familias eran religiosos practicantes, invariablemente me contestaban "mis abuelos". Los menores de treinta y cinco años, generalmente decían "mis bisabuelos". De los nueve actores de **Godot** la única con inclinaciones religiosas era Nada, que es discípula de un gurú hindú; a modo de regalo de despedida me dio un ejemplar de **Las enseñanzas de Shiva**.

Pozzo: "No se puede negar que todavía es de día." (Todos miran al cielo.)

"Bueno." (Dejan de mirar al cielo.)

3. Ensayábamos en la oscuridad. El escenario desnudo generalmente estaba iluminado por tres o cuatro velas, complementadas por las cuatro linternas que llevé conmigo. Cuando pedí más velas, me dijeron que no había; más tarde me enteré que las estaban ahorrando para después del estreno. En realidad, nunca supe quién distribuía las velas; simplemente estaban ubicadas en el suelo cuando yo llegaba al teatro cada mañana, luego de caminar a través de patios y pasadizos hasta la puerta del escenario, la única entrada utilizable, en la parte trasera del moderno edificio. La fachada, el vestíbulo, los vestidores y el bar del teatro habían sido destruidos por los bombardeos hacía más de un año, y los escombros aún no habían sido quitados. Los actores de Sarajevo, según me explicó Pasovic con cierto pesar, esperaban trabajar sólo cuatro horas por día. "Los viejos y malos años socialistas nos han dejado muchos malos hábitos". Pero mi experiencia no fue tal; luego de un comienzo algo traqueteado -durante la primera semana todos parecían estar preocupados por otras representaciones y ensayos o por obligaciones domésticas-, no podía haber pedido actores más

ansiosos y celosos de su tarea. El principal obstáculo, además de la falta de iluminación a que obligaba el estado de sitio, era el cansancio de los maltratados actores, muchos de los cuales, antes de llegar al ensayo a las diez, habían pasado varias horas haciendo cola para conseguir agua, que luego cargaban en pesados recipientes de plástico a lo largo de ocho o diez pisos de escalera. Algunos debían caminar dos horas para llegar al teatro y, por supuesto, tenían que repetir el mismo peligroso camino al final del día.

El único actor que parecía conservar su vigor normal era la persona de mayor edad del elenco, Inés Fancovic, que tiene sesenta y ocho años. Una mujer todavía robusta, perdió más de 30 kilos desde el comienzo del sitio, y esto debe tener algo que ver con su notable energía. Los demás actores estaban visiblemente por debajo de su peso y se cansaban fácilmente. Lucky debe permanecer inmóvil durante la mayor parte de su larga escena, pero sin deshacerse nunca de la pesada bolsa que carga. Atko, que lo interpreta (y ahora no pesa más de 45 kilos) me pidió que lo disculpara si ocasionalmente apoyaba la valija vacía en el piso durante los ensayos. Cada vez que yo hacía detener la acción por unos minutos para cambiar algún movimiento o una línea de texto, todos los actores, a excepción de Inés, inmediatamente se recostaban sobre el escenario.

Otro síntoma de fatiga: a la hora de memorizar su texto, los actores fueron más lento que todos los otros con los que alguna vez trabajé. Diez días antes del estreno todavía necesitaban consultar los guiones, y su manejo de las palabras no fue perfecto hasta el día anterior al ensayo con vestuario. Esto no hubiera sido tan problemático de no ser por la oscuridad, que les dificultaba la lectura de los textos que tenían en las manos. Si un actor atravesaba el escenario recitando un texto, y en ese momento lo olvidaba, se veía obligado a hacer todo el recorrido hasta la vela más cercana y descifrar el guión. (Los guiones consistían en páginas sueltas, ya que los clips y los ganchitos son virtualmente imposibles de conseguir en Sarajevo. La obra fue tipeada una sola vez en la oficina de Pasovic, en una pequeña máquina de escribir mecánica cuya cinta parecía estar en uso desde el comienzo del sitio. A mí me dieron el original y a los actores las nueve copias hechas con papel carbónico, las últimas cinco de las cuales hubieran sido difíciles de leer aún con buena luz.)

No sólo no podían leer sus guiones; si no se paraban frente a frente, apenas podían verse el uno al otro. Sin la visión periférica normal que cualquiera tiene a la luz del día o cuando hay luz eléctrica, no podían hacer cosas tan simples como ponerse o sacarse los sombreros al mismo tiempo. Y ante mí aparecían, durante mucho tiempo y para mi desesperación, casi como siluetas. Al principio del Acto I, cuando Vladimir "sonríe repentinamente de oreja a oreja, mantiene la sonrisa, cesa tan repentinamente como comenzó" -en mi versión, tres Vladimires- no podía ver ni una sola de esas falsas sonrisas desde mi taburete ubicado a unos tres metros de distancia. Gradualmente, mi visión nocturna fue mejorando.

Por supuesto, no era solamente el cansancio lo que hacía que los actores fueran más lentos para aprender su texto y sus movimientos, o que muchas veces estuvieran poco atentos y olvidadizos. También era la distracción y el miedo. Cada vez que escuchábamos el ruido de una bomba explotando, no sentíamos sólo alivio porque el teatro no había sido tocado. Los actores seguramente se preguntaban donde *había* caído. Sólo el miembro más joven del elenco, Velibor, y el más viejo, Inés, vivían solos. Los otros dejaban esposas, maridos, padres e hijos en casa cuando iban para el teatro cada día, y varios vivían muy cerca de las líneas de fuego, cerca de Grbavica, una parte de la ciudad tomada por los serbios el año anterior, o en Alipasino Polje, que está cerca del aeropuerto controlado por los serbios.

El 30 de julio a las dos de la tarde, Nada, que durante las dos primeras semanas de ensayo solía llegar tarde, llegó con la noticia de que a las once de la mañana Zlajko Sparavolo, un conocido actor maduro que se especializaba en papeles shakespereanos, había muerto junto con dos vecinos cuando una bomba cayó en la puerta de su casa. Los actores dejaron el escenario y se dirigieron silenciosamente a una habitación contigua. Los seguí y el primero en hablar me dijo que esa noticia era especialmente triste para todos porque, hasta ese momento, ningún actor había muerto. (Antes había oído hablar de dos actores que habían perdido una pierna cada uno a causa de los bombardeos; y conocí a Nermin Tulic, un actor que el año anterior había perdido las dos piernas a la altura de la cadera y que ahora era el director administrativo del Teatro de la Juventud.) Cuando les pregunté si se sentían en condiciones de continuar con los ensayos, todos menos uno, Izo, dijeron que sí. Pero después de trabajar durante una hora, algunos de los actores se dieron cuenta de que no podían continuar. Ese fue el único día en que los ensayos terminaron más temprano.

El set que yo había diseñado -tan mínimamente amueblado, pensé, como el propio Beckett hubiera deseado- tenía dos niveles. Pozzo y Lucky entraban, actuaban y salían desde una plataforma tambaleante de dos metros y medio de profundidad y uno de alto, que recorría todo el largo superior del escenario, con el árbol ubicado a la izquierda; el frente de la plataforma estaba cubierto con pliegos de poliuretano translúcido que las Fuerzas Armadas de las Naciones Unidas llevaron el invierno anterior para sellar las ventanas rotas de Sarajevo. Las tres parejas estaban casi siempre sobre la base del escenario, aunque a veces uno o más Vladimires y Estragones subían a la plataforma más elevada. Tomó varias semanas de ensayo lograr tres identidades diferenciadas para ellos. Los Vladimir y Estragón centrales (Izo y Velibor) formaban el clásico par de compañeros. Luego de unos cuantos falsos comienzos, las dos mujeres (Nada y Miljana) se convirtieron en otra clase de personas en las que el afecto y la dependencia se mezclaban con la exasperación y el resentimiento: una madre de poco más de cuarenta años y una hija crecida. Y Sejo e Irena, que además formaban la pareja de más edad, encarnaban a un matrimonio irritable y peleador, modelado a partir de gente sin hogar que había visto en el centro de Manhattan. Pero cuando Lucky y Pozzo estaban en el escenario, todos los Vladimires y Estragones podían juntarse, configurando algo similar a un coro griego y a un público para el espectáculo montado por el amo y el esclavo.

Tras triplicar las partes de Vladimir y Estragón y expandir la obra con silencios y otras modificaciones relacionadas con el escenario, quedó bastante más larga de lo que suele ser. Pronto noté que el Acto I duraría por lo menos noventa minutos. El Acto II sería más corto, porque mi idea era usar sólo a Izo y Velibor como Vladimir y Estragón. Pero aún con un Acto II recortado y acelerado, la obra duraría dos horas y media. Y yo no podía pedirle a la gente que viera la obra desde la platea del Teatro de la Juventud, cuyos nueve pequeños candelarios se harían añicos si el edificio fuera tocado directamente por una bomba, o incluso si una casa vecina resultara afectada. Por otra parte, no había forma de que quinientas personas pudieran ver lo que se desencadenaba en un profundo escenario iluminado por unas pocas velas. Sólo unas cien personas podían sentarse cerca de los actores, frente al escenario, en seis filas de asientos hechos con tablones de madera. Tendrían calor, ya que era pleno verano y estarían todos apiñados; sabía que mucha más gente de la que se podía sentar haría cola fuera de la puerta del escenario (la entrada era gratuita). Cómo podía pedirle al público, que carecería de vestíbulo, baño y agua, que se sentara incómodamente y sin moverse durante dos horas y media?

Llegué a la conclusión de que no podría sacar el mayor provecho de **Esperando a Godot**. Pero las decisiones que había tomado y que hacían al Acto I tan largo, también significaban que la puesta podía representar a **Esperando a Godot** en su totalidad, usando únicamente el texto del Acto I. Porque ésta debe ser la única pieza de la literatura dramática cuyo Acto I constituye en sí mismo una obra completa. El espacio y el tiempo del Acto I son: "Una ruta. Un árbol. Atardecer." (Para el Acto II: "Al día siguiente. La misma hora. El mismo lugar.") Aunque el momento indicado es "atardecer", ambos actos muestran un día completo, que comienza con el reencuentro de Vladimir y Estragón (aunque en todos los sentidos excepto en el sexual son una pareja, se separan todas las noches) y con Vladimir (el dominante, el razonador y buscador de información, que es el que mejor se defiende de la desesperación) inquiriendo dónde pasó la noche Estragón. Hablan acerca de esperar a Godot (quienquiera que sea), pugnando porque el tiempo pase. Llegan Pozzo y Lucky, se quedan un rato y representan sus "rutinas", para las cuales Vladimir y Estragón son el público, y después se van. Luego hay un tiempo de deflación y alivio: nuevamente esperan. Entonces aparece el mensajero para decirles que una vez más han esperado en vano.

Por supuesto, hay una diferencia entre el Acto I y la repetición del Acto I que es el Acto II. No sólo ha pasado un día más. Todo es peor. Lucky ya no puede hablar, Pozzo ahora es patético y ciego, Vladimir ha caído en la desesperación. Tal vez sentí que la desesperación del Acto I era suficiente para el público de Sarajevo, y quise evitarle una segunda vez en que Godot no llegara. Quizás haya querido proponer, subliminalmente, que el Acto II podía llegar a ser diferente. Precisamente, como **Esperando a Godot** es tan apta para ilustrar los sentimientos actuales de los sarajevianos -despojo, hambre, abatimiento, espera de que un poder arbitrario y ajeno los salve o los ponga bajo su protección- parecía adecuado, también, hacer una puesta de **Esperando a Godot, Acto I**.

"Alas, alas..." / "Ovai, ovai..." - del monólogo de Lucky.

4. La gente de Sarajevo vive vidas angustiosas; éste era un Godot angustioso. Inés era ostentadamente teatral como Pozzo, y Atko era el Lucky más desgarrador que jamás he visto. Atko, que tenía entrenamiento de ballet y era profesor de movimiento en la Academia, rápidamente logró excelentes posturas y gestos de decrepitud, y respondió con gran inventiva a mis sugerencias para la danza de la libertad de Lucky. Tomó más tiempo resolver el monólogo de Lucky -que en todas las otras puestas de **Godot** que había visto (incluyendo la que dirigió el propio Beckett en 1975 en el Teatro Schiller de Berlín) se desencadenaba, para mi gusto, demasiado rápidamente, como un sin sentido. Dividí este discurso en cinco partes y lo discutimos línea por línea, como un argumento, como una serie de imágenes y sonidos, como un lamento, como un llanto. Quería que Atko expresara el aria de Beckett acerca de la apatía y la indiferencia divina, acerca de un mundo descorazonado y petrificado, como si tuviera perfecto sentido. Que lo tiene, especialmente en Sarajevo.

Siempre me pareció que **Esperando a Godot** es una obra sumamente realista, aunque generalmente es actuada en un estilo que podría denominarse minimalista o de vodevil. El **Godot** que los actores de Sarajevo, por inclinación, temperamento, experiencia teatral previa y circunstancias presentes (atrocidades), eran más capaces de representar, y el que yo elegí como directora, estaba lleno de angustia, de inmensa tristeza y, hacia el final, de violencia. Que el mensajero fuera un adulto de gran porte implicaba que al anunciar las malas noticias Vladimir y Estragón podrían expresar no sólo desilusión sino también ira, maltratándolo como nunca habrían podido hacerlo si el rol

hubiera estado representado por un niño. (Y hay seis, no dos de ellos, mientras que él es sólo uno). Una vez que él se escapa, ellos se suman en un largo y terrible silencio. Es un momento chejoviano de pathos absoluto, como el final de **El jardín de los cerezos**, cuando el anciano mayordomo Firs se despierta y descubre que lo han dejado solo en la casa abandonada.

Durante la producción de **Godot** y a lo largo de esta segunda estadía en Sarajevo, sentí como si estuviera atravesando la repetición de un ciclo familiar. Algunos de los bombardeos más severos sobre el centro de la ciudad desde el comienzo del sitio acontecieron durante los diez primeros días después de mi llegada. En un sólo día Sarajevo fue atacada con casi 4.000 proyectiles. Nuevamente crecieron las esperanzas de una intervención norteamericana, pero Clinton fue burlado (si este término no resulta demasiado fuerte para describir una resolución tan débil) por el comando pro-serbio de UNPROFOR., que sostenía que dicha intervención pondría en peligro a las tropas de la ONU. La desesperación y el descrédito entre los sarajevianos creció firmemente. Se llamó a un engañoso cese del fuego, que significó sólo un poco de bombardeos y disparos, pero como más gente se aventuraba a salir a la calle, prácticamente la misma cantidad de gente moría y quedaba lisiada cada día.

El elenco y yo tratábamos de evitar chistes acerca de "esperando a Clinton" pero eso se parecía bastante a los que hacíamos a finales de julio, cuando los serbios tomaron, o *parecieron* tomar, Mt. Igman, junto al aeropuerto. La captura de Mt. Igman les permitiría disparar horizontalmente hacia el centro de la ciudad, y nuevamente proliferaron las esperanzas de que habría una ofensiva aérea norteamericana contra las posiciones serbias, o que al menos se levantaría el embargo de armas. Si bien la gente temía tener esperanzas, por miedo a desilusionarse, al mismo tiempo nadie podía creer que Clinton volviera a hablar de intervención y nuevamente no hiciera nada. Yo mismo sucumbí una vez más a la esperanza cuando un periodista amigo me mostró en fax una confusa transmisión vía satélite del soberbio discurso del Senador Biden en favor de la intervención, consistente en doce hojas a espacio simple despachadas en el Senado del 29 de julio. El Holliday Inn, único hotel que funciona en Sarajevo, ubicado en el sector oeste de la ciudad central, a cuatro cuadras de las posiciones serbias más cercanas, estaba plagado de periodistas esperando el otoño de Sarajevo o la intervención; un empleado del hotel dijo que el lugar no había estado tan colmado desde las Olimpiadas de Invierno de 1984.

A veces pensaba que no estábamos esperando a Godot, o a Clinton. Estábamos esperando a nuestros accesorios de utilería. Parecía no haber forma de encontrar la valija y la canasta de picnic de Lucky; la boquilla (para sustituir la pipa) y el látigo de Pozzo. En cuanto a la zanahoria que Estragón mastica lenta y embelesadamente, hasta dos días antes del estreno teníamos que ensayar con tres de los panes secos que yo escabullía cada mañana del comedor del Holliday Inn (esos panes eran el desayuno que se ofrecía) para alimentar a los actores, asistentes y utileros. No pudimos encontrar una sogá para Pozzo hasta después de una semana de empezar a trabajar sobre el escenario, e Inés se irritó comprensiblemente cuando, luego de tres semanas de ensayo, todavía no disponía de las medidas de la sogá, ni de un látigo adecuado, ni de una boquilla y un atomizador. Los sombreros y las botas de los Estragónes, se materializaron sólo en los últimos días de ensayo. Y los trajes -cuyo diseño yo había sugerido y cuyos bocetos había aprobado la primera semana- no aparecieron hasta el día anterior al estreno.

Algunas de estas falencias se debían a la escasez de virtualmente todo en Sarajevo. Otras, debo concluir que provenían del típico "Mañanismo latino" (o balcánico). ("Definitivamente tendrás la boquilla mañana", me decían cada mañana durante tres semanas.) Pero alguna de las carencias eran

consecuencia de la rivalidad entre los teatros. Seguramente habría elementos de utilería en el Teatro Nacional, que estaba cerrado. Por qué no estaban a nuestra disposición? Poco antes del estreno descubrí que no era un huésped del "mundo teatral" de Sarajevo, sino que había varias tribus teatrales en Sarajevo y que, siendo aliada de la de Haris Pasovic, no podía contar con el favor de las otras. (Lo mismo sucedía en el otro sentido. En cierta ocasión, cuando otro productor -que en mi visita anterior se había hecho mi amigo- me ofreció preciosa ayuda, Pasovic -que en otras circunstancias era razonable y solícito- me dijo: "No quiero que aceptes nada de esa persona.")

Por supuesto que éste hubiera sido un comportamiento normal en cualquier otro lado. Por qué no en la Sarajevo sitiada? El teatro de la Sarajevo previa a la guerra debió haber tenido los mismos feudos, mezquindades y celos que en cualquier otra ciudad europea. Creo que mis asistentes, así como Ognjenka Finci -la diseñadora del set y los trajes- y Pasovic mismo estaban ansiosos por protegerme haciéndome saber que no todos en Sarajevo eran confiables. Cuando comencé a notar que algunas de nuestras dificultades reflejaban cierto grado de hostilidad o incluso sabotaje, uno de mis asistentes me dijo con tristeza: "Ahora que nos conocés, no querrás volver nunca más."

Sarajevo es una ciudad que no sólo representa un ideal de pluralismo; muchos de sus habitantes la veían como un lugar ideal: si bien no era importante (porque no es lo suficientemente grande ni rica), esta ciudad era el mejor lugar para estar, aunque si se tenían ambiciones era necesario dejarla para hacer una verdadera carrera, como la gente de san Francisco eventualmente va a Los Ángeles o a Nueva York. "No podés imaginarte cómo solía ser este lugar", me dijo Pasovic. "Era el paraíso." Esta idealización provoca un desencanto muy agudo, a tal punto que ahora casi toda la gente de Sarajevo que conozco no puede dejar de lamentarse por el deterioro moral de la ciudad: la creciente cantidad de robos y asaltos, el gangsterismo, los depredadores comerciantes del mercado negro, el bandolerismo de algunas unidades armadas, la falta de solidaridad civil. Uno pensaría que ellos podrían perdonarse a sí mismos, y a su ciudad. Durante diecisiete meses ha sido una galería de tiro. Virtualmente no hay gobierno municipal, de manera que los escombros de los bombardeos no se recogen, la escuela para los más chicos está desorganizada, etc. Una ciudad en estado de sitio se transforma, tarde o temprano, en una ciudad de gente deshonesto. Pero la mayoría de los sarajevianos son despiadados en su condena de las condiciones actuales y de muchos "elementos" de la ciudad, como los llaman con dolorida vaguedad. "Cualquier cosa buena que pasa acá es un milagro", me dijo uno de mis amigos. Y otro: "Esta es una ciudad de gente mala." Cuando un fotógrafo de la prensa inglesa me hizo el invalorable regalo de nueve velas, me las robaron inmediatamente. Un día el almuerzo de Mirza -un trozo de pan casero y una pera- fue sacado de su bolso mientras él estaba en el escenario. No pudo haber sido ninguno de los actores. Pero pudo haber sido cualquier otro, como por ejemplo uno de los utileros o uno de los alumnos de la Academia de Teatro que constantemente entraban y salían durante los ensayos. Descubrir este robo fue muy deprimente para los actores.

Aunque mucha gente quiere irse y sin duda se irá apenas pueda, una cantidad sorprendente asegura que su vida no es intolerable. "Podemos vivir así para siempre", dijo un amigo de mi visita de abril, Hrvoje Batinic, un periodista local. "Puedo vivir así cien años", me dijo una tarde una nueva amiga, Zehra Kreho -la dramaturga del Teatro Nacional. Los dos tienen entre 35 y 40 años.

A veces yo sentía lo mismo. Por supuesto que era diferente para mí. "Hace dieciséis meses que no me baño", me dijo una matrona de mediana edad. "Sabe cómo se siente eso?" Y por supuesto que no lo sé; yo sólo sé cómo se siente no bañarse durante un mes. Yo estaba alborozada, llena de energía

por el trabajo que estaba realizando, por el valor y el entusiasmo de la gente con que trabajaba - pero, al mismo tiempo, nunca voy a olvidar lo duro que fue para cada uno de ellos, y lo desesperanzado que promete ser el futuro de la ciudad. Lo que hacía que las privaciones y el peligro fueran relativamente fáciles de soportar para mí, dejando de lado el hecho de que puedo irme y ellos no pueden, era que yo estaba totalmente concentrada en ellos y en la obra de Beckett.

5. Hasta una semana antes del estreno, yo pensaba que la obra no sería muy buena. Temía que la coreografía y el diseño que había construido para el escenario de dos niveles y los nueve actores en cinco papeles eran demasiado complicados de lograr en tan poco tiempo; o, simplemente, que yo no había sido tan exigente como hubiera debido ser. Dos de mis asistentes, al igual que Pasovic, me dijeron que yo había sido demasiado amigable, demasiado "maternal", y que debería dejar escapar algún otro berrinche y, en particular, amenazar con el reemplazo a aquellos actores que aún no habían aprendido el texto. Pero yo seguí adelante, esperando que los resultados no fueran tan malos; hasta que en un momento determinado, la última semana, hicieron un giro, todos juntos, y en el ensayo con vestuario me pareció que, después de todo, la puesta era conmovedora, que mantenía continuamente el interés, que estaba bien hecha y que era un esfuerzo que hacía honor a la obra de Beckett.

También me sorprendió el grado de atención que **Godot** estaba recibiendo por parte de la prensa internacional. Yo le había dicho a muy poca gente que iba a Sarajevo a dirigir **Esperando a Godot**, pensando a lo mejor en escribir algo después. Olvidé que iba a estar viviendo en un nido de periodistas. El día siguiente a mi llegada había un docena de solicitudes de entrevistas en la recepción del Holliday Inn; y lo mismo sucedió el día siguiente, y el siguiente. Dije que no había nada que decir, que todavía estaba tomando audiciones; y después de eso, dije que sólo habíamos empezado a trabajar en el escenario, que apenas había luz y no había nada para ver.

Pero cuando luego de una semana mencioné a Pasovic el acoso periodístico, y mi deseo de mantener a los actores lejos de tales distracciones, me enteré de que había organizado una conferencia de prensa para mí y que quería que admitiera periodistas a los ensayos, que diera entrevistas y obtuviera la mayor cantidad posible de publicidad no sólo para la obra sino para una empresa de la que todavía no había comprendido del todo que formaba parte: el Festival Internacional de Teatro y Cine de Sarajevo, dirigido por Haris Pasovic, cuya segunda producción -luego de *Alceste*- era mi **Godot**. Cuando pedí disculpas a los actores por las interrupciones que vendrían, noté que ellos también deseaban que los periodistas estuvieran allí. Todos los amigos a quienes consulté en la ciudad me dijeron que la promoción de la puesta sería "buena para Sarajevo". El [periodista televisivo, impreso y radial constituye una parte importante de esta guerra. Cuando en abril escuché al intelectual André Glucksmann, en su escapada de veinticuatro horas a Sarajevo, explicar a la gente que había asistido a su conferencia de prensa que "la guerra es ahora un evento mediático" y "las guerras se ganan o se pierden en la TV", pensé para mis adentros: cómo se le dice esto a todas aquellas personas que perdieron sus brazos y sus piernas? Pero hay sentido en que la indecente afirmación de Glucksmann daba en el clavo. No se trata de que la guerra haya cambiado completamente su naturaleza, ni de que ahora sea sólo o principalmente un evento mediático, sino que la cobertura de los medios es el principal objeto de atención, y que el sólo hecho de que la prensa le preste atención a algo acaba transformándolo en lo más importante.

Durante mi estadía en Sarajevo, por ejemplo, mi mejor amigo entre los periodistas del Holliday Inn, el admirable Alan Little de la BBC, visitó uno de los hospitales de la ciudad y mostró una niña de cinco años semi-inconsciente con serias heridas en la cabeza, cuya madre había muerto a consecuencia de la misma bomba fatal. El doctor dijo que la niña moriría en pocos días si no se la llevaba en avión a un hospital donde se le pudiera hacer una tomografía y un sofisticado tratamiento cerebral. Conmovidó por la urgencia del caso, Alan comenzó a hablar de ella en sus notas. Durante cuatro días no pasó nada. Después otros periodistas recogieron la historia, y el caso de "la pequeña Irma" copó las primeras planas día tras día en los periódicos británicos, transformándose virtualmente en la única nota sobre Bosnia que aparecía en los noticieros de TV. John Major, ansioso por aparentar hacer cosas, mandó un avión para llevar la chica a Londres.

Entonces vino el contragolpe. Alan, sin saber al principio que la historia se había hecho tan grande y contento después porque la presión ayudaría a salvar a la chica, fue atacado en el ambiente mediático por explotar el sufrimiento de una niña. Era moralmente obsceno, dijeron los críticos, concentrarse en un solo chico cuando miles de niños y adultos, incluyendo muchos amputados y parapléjicos languidecían en los hospitales de Sarajevo, faltos de la atención adecuada y subabastecidos, impedidos de salir por obra de la ONU (pero ésta es otra historia). El hecho de que fue una buena acción, que salvar la vida de una niña es mejor que no hacer nada, debería ser algo obvio, y de hecho otros chicos fueron movilizados como resultado. Pero una historia que requería ser contada acerca de los desastrosos hospitales de Sarajevo degeneró en una controversia acerca de lo que hizo o dejó de hacer la prensa.

Este es el primero de los tres genocidios europeos de nuestro siglo que fue registrado por la prensa mundial y documentado día tras día por la TV. No había reporteros en 1915 enviando noticias diarias a la prensa mundial desde Armenia, y ninguna cámara extranjera hizo lo suyo desde Dachau y Auschwitz. Hasta el genocidio bosnio se podía haber pensado -ésta era en realidad la convicción de muchos de los mejores periodistas que había allí, como Roy Guttman de *Newsday* y John Burns de *The New York Times* -que si la historia se sacaba a la luz, el mundo haría algo. La cobertura del genocidio bosnio terminó con esa ilusión.

Los informes de los diarios y la radio, y sobre todo, la cobertura televisiva, mostraron la guerra de Bosnia con profusión de detalles, pero a falta de una voluntad de intervención por parte de aquellas pocas personas del mundo que toman las decisiones políticas y militares, la guerra se transformó en un nuevo desastre lejano; las personas que sufría y morían allí se convirtieron en "víctimas" del desastre. El sufrimiento está visiblemente presente y puede ser visto en planos-detalle; y no cabe duda de que mucha gente se compadece de las víctimas. Lo que no puede ser registrado es una ausencia -la total ausencia de una voluntad política de terminar con el sufrimiento: más exactamente, la decisión de no intervenir en Bosnia, principalmente responsabilidad de Europa, que tuvo sus orígenes en la tradicional inclinación pro-serbia del Quai d'Orsay y del Foreign Office. Esta toma de posición está siendo implementada por la ocupación de Sarajevo por parte de la ONU, una operación ampliamente francesa.

No creo en el clásico argumento de los detractores de la televisión, que sostiene que contemplar hechos terribles en la pequeña pantalla los distancia al mismo tiempo que los hace reales. La constante cobertura de la guerra y la falta de acciones destinadas a detenerla es lo que nos transforma en meros espectadores. No es la televisión sino nuestros políticos los que hicieron que la historia parezca una eterna repetición de lo mismo. Nos cansamos de ver siempre el mismo show. Si parece irreal es por ser tan aterrador y aparentemente tan inevitable a la vez.

Incluso la gente de Sarajevo a veces dice que le parece irreal. Están en un estado de shock que no disminuye, que toma la forma de una incredulidad retórica ("Cómo pudo pasar ésto?", "Todavía no puedo creer que esté pasando ésto.") Están verdaderamente sorprendidos por las atrocidades serbias y por la desolación y desacostumbramiento de las vidas que ahora se ven obligados a llevar. "Estamos viviendo en la Edad Media", me dijo alguien. "Esto es ciencia ficción", dijo otro amigo.

La gente me pregunta si alguna vez Sarajevo me pareció irreal mientras estuve allí. La verdad es que, desde que comencé a ir a Sarajevo -este invierno pienso volver para dirigir **El jardín de los cerezos** con Nada como Madame Ranevsky y Velibor como Lopakhin- me parece el lugar más real del mundo.

Esperando a Godot se estrenó, con doce velas sobre el escenario, el 17 de agosto. Hubo dos funciones ese día, una a las 14.00 y la otra a las 16.00 horas. En Sarajevo sólo hay matinées; difícilmente alguien sale después de que oscurece. Mucha gente quedó afuera. Durante las primeras funciones estuve tensa y ansiosa. Pero llegó un momento, creo que fue durante la tercera función, en que empecé a relajarme. Por primera vez veía la obra como una espectadora. Era hora de dejar de preocuparme por si Inés dejaría la soga o si Atko se inclinaba mientras ella devoraba su pollo de papel maché; por si Sejo, el tercer Vladimir, se olvidaría de moverse de un pie a otro justo antes de salir corriendo repentinamente. Ahora la obra pertenecía a los actores, y yo sabía que estaba en buenas manos. Y creo que fue al final de esa función -el miércoles 18 de agosto a las 14.00- durante el largo y trágico silencio de los Vladimires y Estragónes que sigue al anuncio del mensajero acerca de que el Sr. Godot no vendría hoy, pero que seguro vendría mañana, cuando mis ojos empezaron a llenarse de lágrimas. Velibor también estaba llorando. Nadie hacía ningún ruido en el público. Los únicos sonidos eran los que provenían de afuera del teatro: un camión de la ONU bajando por la calle y el chasquido de los disparos.

7 de septiembre de 1993

Traducción de **Paula Sibia**

- **Susan Sontag** es ensayista. Entre sus obras se cuentan **Contra la interpretación**, **La Enfermedad y sus metáforas** y **Bajo el signo de Saturno**.

Este artículo fue publicado en el *New York Review of Books*, octubre de 1993.

- - -