

Lo viejo y lo nuevo

JUAN J. GUERENABARRENA

TEATRO

PLENO Festival de Otoño, efervescencia máxima de la cartelera, prisas por alcanzar el día del estreno y pequeño desbarajuste del espectador medio, que no llega a hacerse una idea clara de los colores de la oferta que tiene ante sí. Dado que todavía estamos en los compases medios del Festival de Otoño, parece prematuro hacer nada parecido a un balance o perderse en valoraciones puntuales, pues el Festival es un todo que debe ser abordado globalmente. Ciento que dentro de la cita otoñal destacan individualidades, espectáculos que es preciso analizar por separado (Bob Wilson, Maurice Bejart, Teatro Kabu-ki, Alvin Ailey...), pero habrá que hacerlo pensando desde el Festival como marco, desde lo que esas manifestaciones puedan aportar —positivo o negativo— a la política cultural (teatral) de la Comunidad Autónoma y, por tanto, del Ministerio.

"Lo viejo y lo nuevo", titulábamos. En el Festival de Otoño hay representantes ilustres de ambos extremos; en la cartelera madrileña, también. Podría ser un título permanente de las crónicas teatrales, pero viejo y nuevo no siempre significan lo mismo. A veces, la historia y la edad se acercan, los nuevos se hacen viejos y

—resguardados en respetables argumentos de autoridad— como viejos escriben. Otras veces, el nuevo contagia a la historia vieja sobre la que el destino obliga a trabajar... y se hace la belleza de hoy. La cartelera de estos comienzos ofrece dos clarísimos ejemplos de lo que decimos: **Antes que todo es mi dama**, de Calderón, y **Séneca o el beneficio de la duda**, de Antonio Gala. Pero antes de llegar a ellos es preciso repasar las novedades de la cartelera, entre las que el antagonismo paradójico expresado con anterioridad se cumple a pies juntillas. Nuevos y viejos, nuevos viejos o viejos barnizados, vuelve la comedia musical con Esperanza Roy y la segunda entrega de **Por la calle de Alcalá**. Los pasos de baile vestidos de carne, malla y lentejuela; los muslos más alejados de la inocencia, pero inocentemente mostrados, otra vez con el talento de la Roy, a quien sus incursiones en el teatro llamado serio van dejando un sedimento, cada vez más evidente, de rigor y calidad. Ya no es charcutería barata, aunque tampoco se haya convertido (y nos referimos al espectáculo) en ese plato deslumbrante de Broadway o Moulin Rouge.

Las reposiciones vuelven frondoso el panorama. Ahora

*Salinas (Oviedo). 9 de agosto. Licenciado en filología hispánica.

es el teatro de reflexión el que repite: **Enrique IV**, de Pirandello, dirigida por José Tama-yo, abre la temporada del Bellas Artes, con un José María Rodero ya manierista, que riza el rizo del tirabuzón de la locura y siembra la escena de actitudes y gestos episódicos, quizá un poco lejos de la profunda mirada de Pirandello al mundo de la realidad y su imposible definición. En **Enrique IV** se produce el viejo suceso de la supremacía del actor, conclusión discutible, pero que ha encontrado evidente eco en los escenarios de este otoño. El caso de Andrés Pajares y Fernando Esteso, siendo de otro signo estético, no resulta diferente del anteriormente citado. Acaban de estrenar **La extraña pareja** (The odd couple), original de Neil Simón, dirigida por José Osuna. El aficionado recordará la versión cinematográfica de Gene Sacks (1968), protagonizada por Jack Lemon y Walter Matthau. Las comparaciones, por enésima vez, son odiosas. En el ánimo de los dos cómicos estaba el deshacerse de sus personalidades y dejarse llevar por los personajes y por la batuta de Osuna, para, dicen ellos, "recuperar a ese 20 % de público que nos desconoce". No sabemos si Pajares y Esteso conseguirán su objetivo, pero, por el momento, no se resisten completamente a conceder a su público de siempre la argamasa de su quehacer artístico. Comedia de evasión, **La extraña pareja** aplica el humor blanquísimo a algunas situaciones provocadas por la exageración de algunas actitudes que el nuevo muestrario de normas morales y ciudadanas permite

generar. La anécdota es el tópico del divorciado (un hombre solo); el conflicto es el antitópico, otro divorciado que llega a casa del primero. En el comportamiento de éste —neurosis ordinal, obsesión higiénica...— se descubre una ligera burla amable del papel asignado habitualmente al "eterno femenino". Si uno quiere jugar a los espías, y a pesar de lo evidente que nos puedan parecer los supuestos dramáticos, la obra ofrece un denso diccionario de términos y actitudes de la burguesía media, no por superficiales fáciles de interpretar. Por seguir con el juego, el espectador puede acercarse al teatro Marquina. Ahí se acaba de estrenar **Materia reservada**, de Hugh Whitemore, dirigida por Ángel García Moreno. Con un reparto de sonoros nombres, se nos muestra una trama de espionaje basada, al parecer, en sucesos reales acaecidos en el Londres de los años sesenta.

De todo lo dicho cabe deducir que se vuelve al dominio del actor, pero de una forma antigua, como si no hubieran existido las diferentes escuelas que han sido. No sólo es el nombre el que todo parece poderlo, sino la manera en que ese actor se acerca a los diferentes que le toca encarnar. Creo que nadie duda de la importancia del actor, siempre y cuando se someta al mundo del personaje, lo estudie y saque las pertinentes conclusiones interpretativas. De lo que sí cabe dudar es de ese viejo problema del cómico viejo; de ese viejo menester, de ese resultado viejo que permite al espectador identificar al actor por encima de su personaje o,



Alberto Glosas
en "La zorra"

lo que casi es peor, rastrear en un trabajo los tics que le sirvieron al citado actor para resolver los distintos trabajos realizados a lo largo de una carrera. ¿Es el actor un creador? Quien responda a esta pregunta habrá iniciado el camino de la comprensión y estará cerca de convertirse en "aficionado".

Para terminar con este repaso viejo-nuevo es preciso hablar de **Dios está lejos**, de Marcial Suárez, estrenada en el teatro Español y dirigida por Emilio Hernández. A un texto antiguo se le han aplicado el moderno tratamiento de dramaturgia cinematográfica y un cuidadoso trabajo de actores. Antes era el cine el que se alimentaba del teatro; ahora empieza, como veremos, a ser al contrario. El trabajo de Emilio Hernández ha resultado ser brillante y el único posible para que el espectador sea capaz de asistir (incluso de interesarse) al desarrollo de una farragosa reflexión sobre la justicia, la marginación, el amor y la prostitución. Hubo triunfo merecido y destacó la interpretación. He ahí la otra cara de la moneda: actores dedicados a sus personajes sin perder un ápice de su personalidad, sino buscando dentro de sí mismos aquellas resonancias emocionales que les pusieran en contacto con una realidad extranjera.

Un punto y final que es imprescindible recordar es el adiós de Alberto Glosas. Deja el teatro. Son muchos años de profesión á dos funciones diarias. Glosas, que empezó en la compañía de Margarita Xirgu, no abandona la interpretación; el cine y la televisión seguirán

contando con su concurso. Pero las tablas son demasiado exigentes. Se despide con **La zorra**, de Alfonso Paso. La elección de Clossas nos distanca 'de la habitual imagen de Paso, tan vinculada a la risa y al argumento pequeño. Alfonso Paso reconoce los parentescos de su obra. Cita a Albee y Pinter, pero se olvida de citar a Strindberg, con cuya **Señorita Julia** tiene más de una deuda. **La zorra**. Una obra seria, rotunda y reflexiva, en la que se puede localizar el gusto por el psicoanálisis que el teatro vivió en una época, pero que se queda corta. Paso no es Strindberg, pero si se recuerdan sus inicios (y estos finales) y se imagina uno qué podría haber pasado de haberse dedicado a estos esfuerzos profundos, quizás la afirmación anterior tendría que ser de signo contrario.

Las raíces siempre están en el pasado

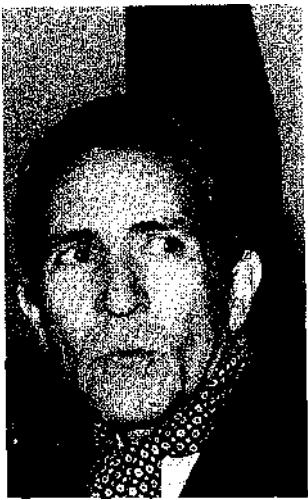
ANTONIO Gala armó el estrépito de principios de temporada. En primer lugar, anunció su fuga del teatro con el saludo final de **Séneca o el beneficio de la duda**. En segundo lugar, tuvo palabras duras para la Administración, y en la propia cara de algunos de sus representantes. El día del estreno de su obra, en el teatro Reina Victoria, estando presentes doña Carmen Romero, don Javier Solana y don José Manuel Garrido, entre otros, Antonio Gala arremetió contra la política de subvenciones, contra el dirigismo oficial en el teatro y a favor de una escena en manos de los

que aman realmente el teatro. Afirmó que los organismos oficiales deberían dedicarse exclusivamente a apoyar las iniciativas privadas pero sin inmiscuirse en los criterios artísticos. Estas declaraciones y las referidas al dinero y a la política de subvenciones no sonaron bien en medios oficiales. Tampoco en medios oficiosos, en los que se sabía que la última obra del autor andaluz-man-chego, esa que se acababa de estrenar, había recibido una ayuda de diez millones de pesetas, procedente del INAEM, a los que hay que añadir una "colaboración" de seis millones, a cargo de la Junta de Andalucía. Según informó el departamento de producción del espectáculo, se han solicitado unos ocho millones más para cubrir los gastos de la gira que se espera comenzar en 1988.

El lógico revuelo vino precedido de la división de opiniones que provocó la obra. Manuel Collado dirigía por cuarta vez una obra de Antonio Gala, sin duda la más compleja, la más repleta de palabra, la más discursiva. Quizá por estar hablando de Séneca, cuyo teatro eligió el oído frente a la vista, Antonio Gala se contagió de los modos del cordobés-romano. La figura central de la reflexión de Gala es, naturalmente, Lucio A. Séneca. La obra está planteada como una conversación de Séneca con Petronio, a través de la que se pasa revista a los años en que el filósofo vio turbada su progresión intelectual por tener que cumplir con las obligaciones que generaba la educación del niño Nerón. Petronio no pasa de ser un

punto de referencia y un vehículo de los recuerdos de Séneca. Visita al filósofo poco antes de que éste se vea obligado a morir, inducido al suicidio por su discípulo. Todo lo demás es recuerdo. José Luis Pellicena es Séneca, Juan Ribo es Petronio, Maguí Mira es Agripina y Luis Merlo es Nerón.

Antonio Gala ha querido ver algunos paralelismos entre nuestro tiempo y aquel de Séneca, entre Calígula, Claudio y Nerón. Corrupciones e intrigas son, en su opinión, muy parecidas en todos los tiempos, pero todo eso es discutible. Lo que no parece tener discusión es el problema que parece ser el fondo de lo planteado por Gala: el compromiso del intelectual. Quizá no sea necesario recurrir a equivalencias dudosas, cuando la cuestión es tan sencilla de definir. ¿El intelectual se somete siempre al poder? ¿Es inevitable acepar aquella formulación que mantiene que lo urgente no deja tiempo ni lugar para lo necesario? ¿Está el intelectual al margen del deseo de poder? Cuando Gala pone estas y otras preguntas en la base de su personaje, y cuando elige a Séneca, precisamente, está abriendo un abanico inmenso, en el que se hace difícil conjugar los principios filosóficos con la realidad social y personal circundante. Séneca era un estoico nuevo, la filosofía, para él, tenía una función destinada a la consecución del bien vivir. Las dificultades, los dobles valores y las indefiniciones llegan a la hora de definir qué cosa es el bien vivir, cuándo se establecen criterios de ordenamiento natural y cuándo no. El filósofo adoptó principios



Antonio Gala

José Luis Pellicena



de varias escuelas. ¿Terminó preso de su eclecticismo o ese encuentro con el punto medio llegó a ser la coartada perfecta? Cometió errores y hasta barbaridades, alcanzando cotas delicadas a la hora de justificar los medios por el fin. La reflexión que Antonio Gala propone deja siempre abierto el puente entre aquella situación y nuestros días. Ha realizado un viaje a lo viejo para comprender lo nuevo; ha conseguido que un tema anciano suene en el escenario con aparatosa modernidad. Hablamos, claro está, del texto de la obra, que no de su puesta en escena ni de su calidad dramática y su propuesta estética. Es la cruz de la moneda. El brillante hallazgo expositivo se ve seriamente dañado por una estructura teatral demasiado vetusta, por un gusto por el monólogo permanente que ya no permite el enganche constante del espectador. Resulta ser más una conferencia que una obra de teatro. Sólo existe intraconflicto, con lo que el resto de los personajes, que ilustran la presencia reflexiva del filósofo, quedan solamente apuntados. El montaje, por su parte, ha querido mantener esa austereidad dramática, pero a la hora de las digresiones —que no sobran— se deja llevar por un intento de verismo que hace descender lo que de altura podía haber tenido una puesta en escena verdaderamente fría. La emoción no existe, creo que deliberadamente, pero el interés decae a medida que el texto avanza y la profundización se detiene.

El resumen puede sintetizarse de la siguiente manera: al loable intento de reutilizar un

asunto universal (llamémosle viejo), intento realizado desde la idea, desde la palabra, le sucede, y choca con él, una estructura clásica sin más, sin retoques, sin otras propuestas, y una realización que tampoco ha querido recurrir a novedades de ningún tipo. Puede considerarse un ejemplo más de ese siempre difícil maridaje entre tradición y modernidad. El tratamiento de la puesta en escena y del trabajo de los actores no aporta gran cosa: parece haberse construido con la habitual ramplonería. Sueñan demasiados tics de cómico viejo, demasiada pose. El público de 1986 necesita otros códigos, un teatro más moderno, capaz de competir —aunque se hable del sexo de la luna— con la credibilidad del cine o la televisión.

La inteligencia del creador

DESDE su incorporación al frente de la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha sido la diana de mil y una críticas, a veces justas, otras malintencionadas. Adolfo Marsillach ha conseguido por fin tapar la boca de los puros con su montaje de *Antes que todo es mi dama*, de Calderón de la Barca.

La obra no es, con perdón, lo que se dice buena. Es una obrita de entretiempo, sin complicaciones, facilona..., de enredo. Calderón no debió de tardar mucho en encontrar tema y trama, pero por las dudas, para que no se le escaparan cabos, se preocupó de repetir hasta la saciedad enredo tras enredo, hasta agotarlos. Y

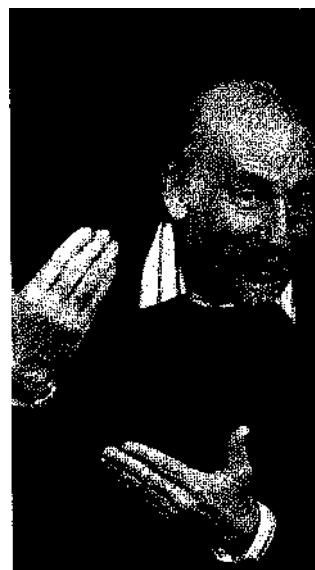
cada uno de ellos llegaba a explicarlo tantas veces que era difícil no percibir, en el peor de los casos (el de aquella sociedad lenta y compleja), el setenta por ciento del "mensaje". No pertenece a sus mejores legados. Pero el público de la época se divertía, parece ser, con ella... y con otras de similar factura. Adolfo Marsillach había intentado una lectura contemporánea de los clásicos con **El médico de su honra** y con **Los locos de Valencia**. Al trabajar directamente sobre estas obras obtuvo resultados brillantes, pero dudosos y criticados. Quizá llevado por el legítimo deseo de gustar y por el más legítimo deseo de conseguir que los clásicos dejen de ser esa cosa pesada y grave que han venido siendo para la mayoría de la población, ha buscado en esta obrilla la oportunidad de poner toda su sabiduría teatral al servicio del respetable, utilizando la anécdota del clásico.

Ya había dicho en más de una ocasión que algo que le fascinaba del teatro clásico era su temperamento y resonancia cinematográfica. Atendiendo a esta posibilidad, Marsillach ha ideado una sobretrama. Si Pi-randello formuló (otros lo habían realizado sin teoría) el teatro dentro del teatro, Marsillach inventa el cine dentro del teatro... y del cine, y crea —junto al enredo calderoniano— un enredo adicional, que es mirada irónica y actual a un texto que poco tiene que decir al espectador de hoy. Plantea, así comienza la función, el rodaje de una película, cuyo guion es **Antes que todo es mi dama**. Eso le permite efectuar fácilmente los necesarios cam-

bios de decorado y "recuperar" la tradición del entremés, pues las interrupciones que sufre la obra (en las que entra el mundo del cine) corresponden a los cortes originales, en loé que se representaban las piece-cillas. Pero el hallazgo de Marsillach va más lejos. Aquí se establece una relación causal entre el entremés (el mundo de los que ruedan la película) y el mundo de la obra de Calderón. El espectador ve la obra a través de los ojos del equipo de filmación, con lo que se aceptan con suma facilidad las posibles distorsiones que pudieran suceder en el montaje. La brillantez y la enorme cantidad de ideas teatrales que contiene el invento capacitan al director para conseguir cuantos premios se le pongan por delante.

Capítulo aparte merece el tratamiento de los actores. Están mejor que nunca, sobre todo esos eternos "segundos", que son los que incorporan a los personajes del equipo de rodaje. Cumplen y más con sus cometidos. Están constantemente en escena y siempre trabajando, permanentemente concentrados en su obligación escénica. Es verdaderamente gozoso contemplar con qué respeto se trata al público. Nada de contar el número de espectadores; nada de mirar al patio de butacas, nada de concesiones de "robar foco", nada, en fin, de lo que suele ser moneda habitual en los escenarios.

¿Y la comedia de Calderón? Pues es lo que menos interesa. Es una gran obra de Adolfo Marsillach, en la que Calderón pasa a segundo plano, deslumbrado por los trucoscontra-



Adolfo Marsillach

dos, por las actividades de los actores, por la gran teatralidad que todo lo impregna. Asistimos a una clara formulación de lo viejo renovado, corregido y aumentado. Bien es verdad que resulta fácil aumentar la nada, porque nada es (salvo diversión fácil) el contenidito de la comedia. Pero se ha derrochado talento. Posiblemente sea la única manera de hacer pasar un clásico de esa calidad tan normalita.

La reflexión que sugiere lo que venimos diciendo es más profunda que la mera suma de habilidades. ¿Por qué se ha elegido esta obra, precisamente? ¿Por qué para hacer precisamente esto? En primer lugar, con una obra de más denso contenido habría sido casi un ultraje utilizar tan cáustica mirada. Con **El médico de su honra** (que es el montaje que más gusta a Marsillach) se intentó el punto de vista actual, pero se cuidó muy mucho el sarcasmo, bien es verdad que porque la obra tampoco lo permitía. **Antes que todo es mi dama** viene a ser como una comedia de enredo de hoy, asimilable por autores como Alonso Millán, Alonso de Santos, Cabal o cualquier otro. Lo mismo que Calderón, estos autores que citamos tienen (o pueden tener) entre su producción obras de mayor enjundia, que probablemente sean las que pasen a la historia, si pasan. Cuando Marsillach escoge precisamente esta obra, que sabe menor, es consciente de que en su sencillez reside la posibilidad de mostrar casi pedagógicamente lo que se podría hacer con los clásicos. Pero demuestra también que eso puede hacerse porque no

se trata de un clásico, sino de la obra menor de un autor antiguo, padre de muchos de los principios que hoy llenan los escenarios. Marsillach ha trabajado no sobre un clásico, sino sobre un viejo. El error, si lo hubiere, está en considerar clásicos a los autores y no a las obras. **La vida es sueño, El alcalde de Zalamea, El médico de su honra, El gran teatro del mundo, El príncipe constante, Los cabellos de Absalón o La hija del aire** son títulos que sí puedenpreciarse de ser clásicos, esto es, de constituir un modelo digno de imitación, pero otros títulos, los pertenecientes a la obra menor, ya sea de Calderón, de Lope, de Shakespeare o de Schiller, no tienen por qué pasar a la historia, lo que no supone menoscabo alguno para la consideración del autor. Si se trata de buscar una obra poco conocida debe buscarse con extremo cuidado, labor que podría desarrollar un equipo preparado y riguroso, para evitar, entre otras cosas, la lejana sospecha de que se ha puesto por encima el legítimo lucimiento de un creador, cuya inteligencia, a la vista de este excelente espectáculo, está por encima de toda duda.

En resumen, la mejor función de la Compañía Nacional de Teatro Clásico pone de manifiesto que no todas las obras de un autor clásico son clásicas. La parafernalia teatral ideada por Adolfo Marsillach, además de elevar el telón teatral bastantes centímetros, esconde los defectos formales de una obra menor de la Edad de Oro, trasladando todo el interés a la visión del director, a su actividad como creador.