

# Una generación sin sonrisas

Por Jaime Melendres

Cada vez que me enfrento a la escenificación de una comedia (ahora *Vidas privadas*, de Noël Coward), pienso que tal vez el peor de los estragos teatrales del franquismo no fue la instauración de la censura, sino el monopolio que la derecha teatral ejerció sobre la comedia a partir del año 39. A decir verdad, no fue un expolio deliberado, sino una consecuencia más de esas guerras que algún humorista decidió llamar civiles: quienes se sentían identificados con los vencedores se volcaron sobre los géneros más "frívolos" con el beneplácito del régimen, encantado de poder mostrar a la ciudadanía la posibilidad de un final feliz individual en un mundo donde la felicidad colectiva era imposible. Los demás no tenían el cuerpo para frivolidades y, aunque algunos intentaron resistirse a dejar la comedia en manos del adversario, lo hicieron entre tantas dificultades (la censura no fue la menor) que tuvieron que desistir. Así, las dos Españas teatrales ocuparon rápidamente escenarios opuestos: uno de ellos, a la derecha del espectador, se pobló de comedias y sainetes de baja estofa; en el otro, buscaron asilo la tragedia, el drama y diversas vanguardias de escasa proyección.

Los nacidos en la posguerra también consideramos al principio que el apocalipsis era incompatible con la risa, pero pronto comprendimos que el teatro popular al que aspirábamos sería una causa perdida si renunciábamos al derecho inalienable de divertir a los espectadores. ¿Acaso Goldoni, Ruzante y Brecht no demostraban que la risa y el sentido crítico podían convivir en un mismo escenario? Ante tal evidencia, el teatro independiente se reconcilió con la comicidad: Teixidor escribió "El retaula del flautista", llegaron los Tábaro, Joglars y los Goliardos y empezó una nueva era.

Creo que entonces se decantó el futuro de nuestro teatro cómico porque, en aquella encrucijada, tomamos el camino de la farsa y volvimos la espalda una vez más a esa comedia que calificábamos de "reaccionaria" y "burguesa", metiendo en el mismo saco a Wilde y a Paso. No lo hicimos sólo por miopía, sino -sobre todo-

porque teníamos prisa y la farsa era el género ideal. En primer lugar, no estaba ideológicamente contaminada; en segundo lugar, era a la realidad lo que la caricatura es al retrato: un disparo más directo. Por último, era un género barato, puesto que se basaba en el uso sistemático de la metonimia: bastaba una chistera para ser un patrono; una sotana para saber latín; unas medias de malla para prostituirse en efígie y unas faldas de ruda estameña para transformarse en sana mujer de pueblo; y bastaba una humilde furgoneta para transportar esas sutiles metonimias al otro extremo de nuestro universo. Tal vez sin saberlo, aceptamos entonces ser una generación sin sonrisas.

Esta fue nuestra escuela, ésta es nuestra tradición cómica y en ella seguimos anclados. Bajo formas más elaboradas y con mayores medios, la farsa sigue siendo la base de los mayores éxitos de nuestro teatro, es decir, de "Joglars", de "El Tricicle", de "Comediants", de "La Cubana" y de otros productos de menor cuantía cuyo nombre prefiero olvidar. Desde luego, frente a textos como "Vidas Privadas", frente a las grandes comedias, esta tradición farsesca no nos sirve.

Ciertamente, las nuevas generaciones de intérpretes son hijas -más o menos directas o espúreas- de Stanislavsky y poseen una gama más amplia de recursos, una mayor sensibilidad para el matiz, y ello parece acercarlas más a las exigencias de la comedia.

Sin embargo, no es así. Stanislavsky tampoco nos sirve para representar a Wilde, a Coward o a De Filippo, porque -en contra de lo que suele creerse- el "Método" no es una teoría general del actor, es decir, una teoría capaz de dar solución a todos los problemas interpretativos, sea cuál sea la opción dramática que los suscite. Stanislavsky "sólo" elaboró la teoría de la interpretación del drama realista. Detrás de cada uno de sus consejos se lee, en transparencia, la necesidad de servir a un modelo dramático concreto: la dramaturgia de la continuidad. Stanislavsky sólo estableció estrategias para representar personajes inscritos en una línea dramática sin rupturas, basada en la existencia de un "superobjetivo" y su posterior desmenuzamiento en "subobjetivos" sucesivos, encadenados

según la lógica causa-efecto. Ello quiere decir que el actor stanislavskiano construye su personaje en la certeza de que cada uno de sus gestos y cada una de sus palabras responden a una necesidad final, mantenida a lo largo de toda la representación, según unos criterios de verosimilitud que, en último término, provienen de la creencia filosófica de que un planteamiento genera un nudo y un nudo genera un desenlace.

Pero la comedia no sigue este esquema dramático: no es un drama "que acaba bien". La suya no es la lógica de la causalidad, sino -todo lo contrario- la de la casualidad. Por ello, su trama no sólo tiene nudos en lugar de nudo (de ahí la expresión redundante "comedia de enredo"), sino que además ni siquiera tiene desenlace, o sólo lo tiene en apariencia. Victor y Amanda, Elyot y Sybil -los personajes de *Vidas privadas*-, a diferencia de la Nora ibseniana, ni triunfan ni fracasan: sólo consiguen objetivos provisionales que no pretendían alcanzar y que se modifican a cada instante.

¿Cómo aplicar la misma teoría actoral frente a planteamientos filosóficos (y dramáticos) tan distintos? ¿Cómo aplicar una teoría pensada para construir personajes que no pueden permitirse casi nada (salvo morir) para construir unos personajes que puedan permitírselo todo salvo morir, precisamente? ¿Cómo justificar el presente en nombre del pasado (a veces, erróneamente denominado "subtexto") para asumir personajes que lo manipulan y lo niegan desde una rabiosa instantaneidad, que están condenados a perseguir eternamente un ideal absurdo; que ni son mártires ni héroes, que deambulan en un territorio donde la frontera entre el vicio y la virtud está trazada sobre la arena del interés inmediato y no sobre la sólida roca de los principios éticos? ¿De qué les sirve a los actores de comedia la teoría del superobjetivo si sus personajes modifican constantemente su objetivo inicial? ¿O la teoría de la memoria afectiva, si niegan constantemente su existencia y "viven" sus falsos o verdaderos sentimientos como si estuviesen sentados alrededor de una mesa de póquer, donde todas las trampas están permitidas si el adversario no las ve?

Desasistidos por Ruzante y por Stanislavsky, la comedia es nuestra asignatura pendiente. Probablemente ya es demasiado tarde para aprobarla, porque vivimos en el reino de unas televisiones que nos convierten, cada día más, en pueriles aplaudidores de la caricatura, que apuestan por el desnudo olvidando la capacidad reveladora de las gasas.

Algunos, sin embargo, aún sostenemos la esperanza de descubrir en el escenario la poética que Aristóteles y Stanislavsky nos deben todavía.