

DE «LA MOSCHETA» AL «SUPERBOEING» teatro | eXpres

No hay duda que el vodevil, a despecho de las nuevas formas teatrales que han surgido a partir de la primera guerra mundial, sigue siendo un género floreciente según parece desprenderse, si no del público que acude a verlo, sí al menos del elevado número de empresas que pretenden conseguir un cierto margen de beneficios cultivando (si se me permite utilizar una expresión que sugiere una dedicación y una eficacia poco habitual en nuestros escenarios) un género que, tal vez por presentarse en algunas de las salas más calurosas de la ciudad, suele calificarse de veraniego.

Este último fin de semana nos ha deparado un feliz azar: la posibilidad de ver, en distintos escenarios, dos obras que señalan, respectivamente, el origen y el final de un mismo género, el vodevil. Por una parte, «La moscheta», que, a pesar de ser considerada como una pieza «clásica» que forma parte del patrimonio cultural europeo, posee ya las características esenciales de lo que después sería el gran vodevil francés; por otra, «Super-boeing» una de los productos contemporáneos más representativos del género, a pesar de que tal hecho queda desfigurado tanto por las condiciones materiales de la representación —la incomodidad del teatro, la fealdad del decorado— como por el escaso entusiasmo de unos actores que, a juzgar por el programa, ni siquiera han sido dirigidos.

Un género de difícil definición

Se supone que la palabra «vaudeville» es una alteración del término normando «vaudevire», formado por los verbos «vauder» y «vrière», y equivalente, por tanto, al catalán «giravoltar». Su significado ha variado en el transcurso de los siglos. Durante el XVI fue sinónimo de canción ligera o de circunstancias; a fines del XVII designó a las obras teatrales que incluían canciones o bailes; en el siglo XIX, momento de su máximo apogeo, vodevil significó comedia humorística basada en la combinación de constantes efectos de sorpresa y de elementos eróticos. Actualmente, y sobre todo en nuestras latitudes, la palabra vodevil se asocia por lo general, y de modo exclusivo, a la comedia erótica o, al menos, exhibicionista, casi siempre de baja calidad.

Un erotismo conservador

Lo que caracteriza al vodevil, desde Angelo Beolco, conocido por Ruzante, hasta Marc Camoletti, autor de «Super-boeing», pasando por los grandes autores del vodevil francés, es el propósito de crear un tipo de teatro capaz de divertir —llevando hasta el límite la tolerancia de la sociedad en el terreno de la moral sexual— a un público esencialmente urbano que, para las grandes ocasiones y para sus hijos, para elevar su espíritu y aburrirse colectivamente, contaba y cuenta aún con otros productos más cultos y refinados.

Pero sería erróneo ver en el vodevil un género exclusivamente erótico o incluso escandalosamente erótico. De hecho, la sexualidad del vodevil es siempre una sexualidad conservadora. En efecto, si bien los personajes suelen apartarse de las normas sexuales establecidas, rozando o consumando el adulterio o las relaciones extramatrimoniales condenadas por la moral, al final el orden queda restablecido. En «La Moscheta», el matrimonio de Betia y Ruzante, puesto en peligro por

la estupidez del marido y la frivolidad de la esposa, quedará a salvo; en «Super-boeing», el protagonista pasará de la poligamia desenfadada al más ortodoxo matrimonio monogámico.

Sin embargo, en «La Moscheta» la intriga erótica sirve para poner de manifiesto, de forma jocosa y atractiva, las relaciones existentes en el siglo XVI entre individuos que ocupaban posiciones sociales distintas. A través de la peripecia frívola de Betia, Angelo Beolco contempla con una mirada crítica a una sociedad considerada globalmente, característica, ésta, propia del teatro realista.

De lo general a lo particular

En las grandes obras del vodevil francés del siglo XIX esta visión global de la sociedad desaparece. No desaparece, sin embargo, el espíritu crítico del dramaturgo. Pero este espíritu crítico no es aplicado ya al conjunto de la sociedad, sino a un determinado grupo social, que nunca es confrontado, al contrario de lo que ocurre en «La Moscheta» a otros grupos distintos o antagónicos. Así, Scribe centrará su atención en el mundo, ya casi diluido, de la aristocracia; Labiche, su sucesor, en el mundo de las clases medias y acomodadas.

De Ruzante a Feydeau se pasa de la crítica política a la sátira social moralizante: los excesos son denunciados como excesos morales, susceptibles de corrección.

Se pasa también, en el terreno estrictamente dramático, del vodevil que se desarrolla en espacios abiertos, en la calle —lugar común de los distintos grupos sociales, lugar donde éstos pueden enfrentarse— al vodevil de interior, de salón y alcoba, o a lo sumo de jardín, prolongación de aquellos, lugar donde ya sólo tiene cabida un único grupo social.

«Super-boeing», punto final

«Super-boeing» señala el punto final del género. Mantiene todavía los elementos formales del vodevil clásico (la trama erótica, los efectos de sorpresa, el equívoco y el suspense que proporcionan unas puertas por las que puede aparecer a cada momento el personaje inoportuno, puertas que encontramos ya en «La Moscheta», pero ha perdido ya todo contenido crítico. Los personajes de Camoletti son simples objetos sexuales, desprovistos de densidad humana y de entidad social. Provocan todavía la risa fácil, pero nada más.

Este tipo de vodevil vacío, incapaz, por otra parte, de ofrecer unos atractivos eróticos que puedan competir con el cine de consumo y otras formas de espectáculo anatómicamente más generosas, seguirá siendo representado durante algún tiempo, debido a la inercia empresarial. Es, sin embargo, en su forma actual, un género muerto.

La presentación de «La Moscheta» ha servido para recordarnos la fuerza y la eficacia de un teatro que encuentra su intención crítica en la comicidad. Nuestro teatro, incluso el de ascendencia realista, había olvidado, al igual que nuestra literatura, la importancia de lo cómico. Sería deseable que recobrar pronto la capacidad de hacer reír.

Jaume MELENDRES

Los grandes nombres de la gran época del vodevil

La palabra vodevil posee actualmente una cierta significación peyorativa, justificada, sin duda, por la escasa calidad de los productos que, bajo esta denominación —no siempre adecuada—, se ofrecen en nuestros escenarios. Sin embargo, el vodevil no sólo ha marcado decisivamente el teatro contemporáneo polarizando la atención casi exclusiva del gran público durante el pasado siglo, y dando lugar a un género más refinado y ambicioso como es la denominada «pièce bien faite» o «alta comedia», sino que además ha proporcionado excelentes dramaturgos y obras cuya importancia ha sido generalmente reconocida por los historiadores del teatro. Baste recordar, por ejemplo, que Labiche, que fue excesivamente autor de vodeviles, fue nombrado miembro de la Academia Francesa y que Flaubert, a raíz de la presentación de «El premio Martín» —obra con la que se cerraba una vasta trilogía sobre el adulterio— lo comparó con el propio Molière. Por otra parte, este género típicamente francés —y que halla, sin embargo, sus orígenes en el teatro italiano— influyó considerablemente en otras dramaturgias nacionales. Profundamente arraigado en la tradición teatral rusa —«El inspector» es hasta cierto punto un vodevil— después de la Revolución de 1917 siguió siendo cultivado y renovado por dramaturgos estrechamente vinculados a la vanguardia artística de los años veinte, que vieron en él grandes posibilidades para desarrollar una dramaturgia crítica.

Es imposible ofrecer en esta página una panorámica completa, y ni siquiera aproximada, de vodevil moderno, que tenga en cuenta, además, las importantes diferencias existentes entre las diversas dramaturgias nacionales e, incluso, entre los distintos autores. Creemos de interés, sin embargo, presentar, a título de recordatorio, un sucinto fichero de los autores y obras más importantes en la época dorada del vodevil, es decir, el siglo XIX y los inicios del XX. El lector observará la ausencia de nombres del teatro español, fenómeno que merecería, sin duda, un análisis en profundidad, que podría aportar datos interesantes para la comprensión del teatro de la época y, por lo tanto, del conjunto de la sociedad.

FRANCIA

Eugène Scribe (1791-1861): «Un vaso de agua» (1840), «Batalla de señoras» (año 1851).

Eugène Labiche (1815-1888): «Un sombrero de paja de Italia» (1851), «El viaje del señor Perrichon» (1860).

Georges Feydeau (1862-1921): «Ocupate de Amelia» (1908), «La pulga en la oreja» (1907).

ALEMANIA

Ch. D. Grabbe (1801-1836): «Don Juan y Fausto» (1829).

RUSIA

A. S. Griboedov (1795-1829): «La desgracia de tener demasiado ingenio» (años 1823).

Nicolas Gógol (1809-1852): «El inspector» (1836).

A. Sukovo-Kobyline (1817-1903): «La boda de Kretchinski» (1854), «La muerte de Tarelkine» (1868).

UNA BICICLETA DEL SIGLO XVI

El público está ya acostumbrado a todo. Sabe, por experiencia, que en un escenario puede ocurrir cualquier cosa, incluso que de vez en cuando se muestre en él un producto de calidad o, al menos, un producto correcto como es, ahora, «La Moscheta», por ejemplo. No se sorprende ya, ni siquiera, cuando durante la representación de una obra escrita en el siglo XVI aparece en el escenario un personaje en bicicleta.

Los anacronismos —elementos que no corresponden a la época representada— son, sin duda, tan viejos como el arte. Pero durante largas épocas han sido utilizados, o bien inconscientemente, o bien de forma consciente pero exenta de todo propósito provocador. Nadie consideraba extraño, durante el Renacimiento, que los personajes bíblicos fuesen representados, en las pinturas y esculturas, con ropajes contemporáneos. El presente era lo normal, lo verdadero. La moda se hacía extensiva al pasado.

La tardía utilización corriente del anacronismo es perfectamente lógica, porque el anacronismo requiere un cierto nivel cultural en el destinatario de la obra de arte. Sólo si se da por sentado que todo el público sabe que en siglo XVI no existían bicicletas, es eficaz introducir este artefacto en «La Moscheta». El anacronismo apela siempre a la complicidad del espectador.

En el arte dramático, la introducción de anacronismos conscientes coincide con la aparición del director de escena como pieza fundamental de la representación, en detrimento del dominio ejercido anteriormente por el primer actor. Vivimos todavía bajo el reinado de los directores y, en cierto modo, bajo la moda del anacronismo.

Y la prueba es que los dos espectáculos presentados hasta hoy en el Teatro Griego de Montjuich tienen en común, además del hecho de haber sido incluidos en un mismo programa precipitado y escasamente coherente, el uso deliberado de anacronismos. En «Numancia» fueron los trajes nazis. En «La Moscheta», el vestuario del militar, una fotografía y la bicicleta.

Nada hay que objetar a este uso de elementos extemporáneos, que responden, fundamentalmente, al legítimo —y sin duda necesario— propósito de contemplar con nuevos ojos una situación vieja, de extrapolar el presente unos hechos y unos personajes concebidos en otro momento histórico. Véase, si no, la dirección en que se mueven siempre los anacronismos: se introducen elementos actuales en el pasado, pero a nadie se le ocurre representar «Cena de matrimonios» con vestidos romanos, a pesar de que, probablemente, la obra resultaría mucho más atractiva.



Se pretende, pues, actualizar, hacer comprender al espectador que, a despecho de lo que pudiera creerse, no nos hallamos únicamente en el año 133 antes de nuestra era; que la posguerra en que Ruzante sitúa la acción de su obra podría ser —es—, también una posguerra de la civilización industrial. El anacronismo indica al espectador que el director —y con él, por extensión, los demás miembros de la compañía— no se preocupa únicamente por el pasado, sino que es capaz de ver más allá o, si se quiere, más acá. Es, por tanto, un guiño al espectador, un llamamiento a la complicidad intelectual del público.

Lo sorprendente es que no sea más que esto.

Es, sin duda, extraordinario —porque pone de manifiesto las grandes posibilidades del teatro— que un elemento tan material, tan corpóreo, como una bicicleta pueda convertirse, sobre un escenario, en un simple signo intelectual, pueda perder su entidad material. Pero es también incomprensible que, en una coyuntura en la que se cuenta con medios financieros tan escasos, en la que el período de ensayos es —a causa de esta carencia de medios, entre otras cosas— tan insuficiente, se dedique una parte del presupuesto a financiar un accesorio que hubiese podido ser sustituido por un simple cartel («no estamos en el siglo XVI»).

Cuando vimos aparecer al campesino Menato en bicicleta comprendimos en seguida las intenciones de Ventura Pons, el director. Las comprendimos, e inmediatamente nos olvidamos de ellas, no porque fuesen ininteresantes, sino porque la comprensión es un acto momentáneo. Pero a partir de este momento, lo que pasaba a primer plano era el hecho escénico en sí. La bicicleta despertaba nuestra curiosidad de espectadores. Y sin embargo tuvimos que reconocer que esta máquina cornúpeta no era (precisamente en una obra donde los cuernos desempeñan un papel importante) una verdadera bicicleta, un accesorio dramático capaz de enriquecer el trabajo de los actores.

Nuestra época ha revigorizado el papel de la escenografía. Hoy, los espectáculos más preocupados y rigurosos apelan a escenógrafos igualmente rigurosos. La mayor parte de los montajes producidos este año en el Teatro Nacional han revelado una de las graves tendencias del teatro moderno: el esteticismo, la inclinación a introducir en la representación de una serie de elementos cuyo único objetivo es «hacer bonito», y que no sólo no son de ninguna utilidad dramática, sino que a menudo obstaculizan el trabajo de los actores. No es este el caso de la bicicleta del siglo XVI introducida por Ventura Pons en su espectáculo. No era una bicicleta estética, sino una bicicleta intelectual, un simple signo. Un signo, una idea, que no se traducían en hechos escénicos, un elemento escenográfico meramente intelectual, sin repercusiones sobre el escenario. Los objetos, en la escena, deben ser siempre objetos dramáticos.

J. M.

(Foto: Joan VILA)