

SAN CRISTOBAL DE LOS TRAGICOS

Así le llamaba, despectivamente, el famoso Voltaire. Y no sólo le atribuía el hundimiento del teatro inglés, sino que, para evitar el del francés, se dirigía al cardenal de Bernis en los siguientes términos: «Libradnos, monseñor, de las calamidades, de los belgas, de la academia del rey de Prusia, de la bula Unigenitus, de los constitucionales y de este estúpido dramaturgo». Otros, no tan célebres como el enciclopedista pero igualmente miopes, lo acusaron de robar animales domésticos y obras ajenas, de escribir textos obscenos, y afirmaron que no era más que un «hinchador de versos blancos». Un crítico, Thomas Rymer, consiguió pasar a la historia declarando que una de sus obras más conocidas era «un simple aviso a las amas de casa para que cuiden bien su línea».

Este autor tan duramente maltratado no es otro que William Shakespeare, que nació y murió en un 23 de abril. La obra a que aludía Rymer, «Othello». Shakespeare habría de esperar hasta el siglo XIX para ocupar el confortable sillón de genio que la historia concede a un cierto número de muertos. El romanticismo lo elevó a la categoría de un Esquilo o de un Dante. Victor Hugo, uno de sus más ardientes defensores, escribía: «Shakespeare es la fertilidad, la fuerza, la exuberancia. Es el sembrador de vértigos. Shakespeare no respeta nada, pasa por encima de las conveniencias, tira por los suelos a Aristóteles; causa daños en el jesuitismo, en el metodismo, en el purismo y en el puritanismo. Tiene la pluma en el puño, la llama en la frente, el diablo en el cuerpo». Desde entonces, muchos autores —y no únicamente los románticos— han recurrido al maestro. Películas como «Con faldas y a lo loco», que sigue tan de cerca el esquema de «La comedia de las equivocaciones», muestran hasta qué punto, consciente o inconscientemente, Shakespeare sigue presente en el arte moderno. Por su parte, los grandes actores han encontrado, en la interpretación de los personajes del dramaturgo inglés, la ocasión de una definitiva consagración. Hamlet es, para el actor, un test concluyente. Y también para la actriz, desde que Sarah Bernhardt inició la tradición de representar este papel, masculino, a la que también se sometiera, hace algunos años, nuestra inquieta Nuria Espert.

Pues bien, este San Cristóbal de los Trágicos que tan poca audiencia ha tenido en España durante los últimos años —según puede

comprobarse en esta misma página— ha sido, sorprendentemente, el autor más representado en Barcelona a lo largo de la temporada 72-73. En el Moratin-Nacional, «Les alegres casades de Windsor» que dirigiera A. Chic. En el Griego, «Timón de Atenas», puesta en escena por R. Bascompte y, hace unos días, «La comedia dels errors» que ha montado J. A. Codina con un grupo de alumnos de L'Escola de teatre de l'Orfeo de Sants. Desde 1968, con la «Nit de Reis» que V. Pons montó en el Romea, ningún director barcelonés se había acordado de Shakespeare.

Un verano con William

¿A qué se debe esta inesperada reaparición de Shakespeare entre nosotros? ¿Se trata, acaso, de una simple y pasajera moda local? ¿Es una solución de emergencia para paliar la falta de textos contemporáneos, debida sobre todo, a las



dificultades que tales textos encuentran para ser representados? No hay duda que esta última es, muchas veces, la causa de la periódica reaparición en el escenario de las grandes obras clásicas. Pero, ¿por qué Shakespeare precisamente?

Por una vez con Europa

Hay que señalar, ante todo, que la revalorización de Shakespeare no es un fenómeno de ámbito local. Shakespeare ejerce actualmente un gran atractivo sobre los hombres de teatro europeos más destacados. Baste recordar, en este sentido, el celebrado montaje que presentara en Venecia Peter Brook de «El sueño de una noche de verano», comentado hace algunos meses, en estas mismas páginas, por Ricard Salvat; o el del «Rey Lear»

que Giorgio Strehler ha presentado en Italia durante el pasado invierno; o el «Macbeth» sin precedentes (según la revista Sipario) del también italiano Franco Enriquez; o, en fin, el «Timón» del francés y brechtiano Bernard Sobel en la temporada 1972. Puede decirse, pues, sin lugar a dudas, que Shakespeare está presente en los experimentos más ambiciosos del teatro europeo contemporáneo, que los nombres fundamentales de la puesta en escena toman al dramaturgo inglés como punto de partida para sus investigaciones.

Puesto que la revalorización de Shakespeare no es un curioso fenómeno local, y que los resultados conseguidos por los directores extranjeros mencionados hacen pensar que la elección de textos de este autor no es un simple homenaje o un recurso cómodo, sino más bien un acto deliberado, habrá que buscar las razones de esta nueva hegemonía de Shakespeare no tanto en su carácter de clásico, de mito, sino sobre todo en las características de su teatro. Porque, si bien para la mayor parte del público, Shakespeare es fundamentalmente un capítulo más o menos enojoso —treinta y siete títulos—, más o menos misterioso —¿existió realmente este personaje?— de los manuales de literatura, no hay que olvidar que la mayor aportación de este autor no reside en su «literatura», sino precisamente en las propuestas esencialmente dramáticas que sus obras contienen. Shakespeare no es un literato. Es un dramaturgo.

Un signo esperanzador

No es éste el lugar para exponer en detalle las principales características de la dramaturgia shakespeariana, ni tan sólo para resumir sus rasgos más importantes. Recordemos, que el teatro de Shakespeare, situado en la frontera entre el drama medieval y el drama moderno, parte de una visión del mundo que coloca a la historia en primer plano, siendo los hechos colectivos los que explican y provocan los actos individuales. Por su construcción dramática, las grandes obras de Shakespeare pueden ser calificadas de obras «abiertas»: no respetan ninguna unidad de tiempo, espacio o acción; están formadas por escenas yuxtapuestas, casi como en un montaje cinematográfico, que hace avanzar la acción a saltos; la fábula narrada posee —como en el teatro medieval, como en el drama épico— una finalidad didáctica y es, fundamentalmente, un pretexto para interrogar al mundo y al espectador; no encontramos, ni en la construcción ni en el estilo, ninguna preocupación naturalista, ninguna pretensión de ofrecer al público una ilusión de realidad, una copia del mundo; la lógica de Shakespeare no es una lógica de copista o de historiador: sus obras están llenas de anacronismos porque sabía que muchas veces sólo siendo infiel al detalle anecdótico se puede ser fiel a la necesidad de comprender el mundo. Shakespeare es, desde la perspectiva esclerosada que intentan imponer todavía los detentadores de la «verdad» dramática, los benaventurados que siguen marcando el tambaleante ritmo de nuestra escena industrializada, los que creen que el teatro es únicamente un texto dialogado, los que se escandalizan cuando un actor se dirige directamente al público, los que sacrificaron a Valle-Inclán, desde la óptica de todos ellos, el dramaturgo Shakespeare es un heterodoxo. Son ellos quienes han querido convertirlo en un literato, en un pintor de caracteres, en un constructor de prototipos humanos, en un escritor de temas «eternos». Creo que es esta «heterodoxia» lo que constituye el principal atractivo de Shakespeare, la razón de su actual vigencia. El retorno de Shakespeare es, de algún modo, el retorno a una dramaturgia adaptada a la sensibilidad contemporánea que ha de acabar con el psicologismo naturalista en que se había hundido peligrosamente el teatro europeo del siglo XX. Detrás del posible culturalismo que acompaña siempre a la reposición de los «clásicos», hay que leer, en este caso, los signos esperanzadores de una deseada renovación del arte escénico.

J.-A. CODINA

Jaume MELENDRES

¿POR QUE Y COMO MONTAR A LOS CLASICOS?

Teatro/eXpres, abierto a todos los profesionales, ha creído oportuno, con ocasión del reciente montaje de «La comedia dels errors», solicitar a J. A. Codina su punto de vista sobre los problemas que plantea la puesta en escena de las obras clásicas. He aquí su respuesta:



En mi adolescencia, leí las obras clásicas sin el condicionamiento de las obligaciones escolares. Descubrí así, en ellas, un mundo lleno de sorpresas, de historias apasionantes y de verdades profundas. Surgía en el mismo tiempo el deseo de ponerlas en escena y de hacer conocer al público actual su mensaje espiritual.

Sin embargo, el montaje de las obras clásicas no está exento de problemas. Eurípides, Shakespeare, Schiller, son clásicos porque supieron expresar los elementos espirituales básicos y constantes que enlazan a su generación con

las del pasado y del futuro. No obstante, eran ante todo hombres de su tiempo. Su labor consistió en aprovechar los materiales de obras escritas anteriormente y recrear una nueva realidad teatral, al alcance de su generación.

Si hoy queremos montar estas obras en su forma original, corremos el riesgo de hacer un trabajo de arqueología, de valor estético tal vez, pero sin interés alguno para el público de hoy.

Por otra parte, hay que evitar la tentación de utilizar a los clásicos para hinchar ostentadamente nuestro currículum, olvidando a los autores contemporáneos, cuyo montaje es, al mismo tiempo, más difícil y necesario. Creo, no obstante, en la conveniencia de presentar obras de autores clásicos —mis preferencias van hacia los griegos y Shakespeare— cuando se considera interesante revisarlos y actualizarlos.

No podemos dejarnos guiar por una falsa fidelidad a la obra, al menos por lo que respecta a sus aspectos exteriores. Es preciso ir hasta el fondo del pensamiento del autor y presentar su obra según las necesidades de nuestra sociedad. Si la mayor parte de la obra coincide con nuestras aspiraciones, tanto mejor. Si no, es necesario descubrir su contenido, utilizarla como punto de partida y recrearla de nuevo, aunque para ello sea preciso tomarse todo tipo de libertades. Pero este trabajo requiere la mano de un maestro y de un dramaturgo con un conocimiento del original que le permita renovarlo sin traicionarlo.

SHAKESPEARE, ESE DESCONOCIDO

(Estrenos comerciales en España, en los últimos 12 años)

AÑO	OBRA	COMPANIA	TEATRO	CIUDAD
1962	«Romeo y Julieta»		Romea	Barcelona
1963	«La tempestad»	del T. Español	Español	Madrid
1963	«Hamlet»	de A. Ulloa	Barcelona	Barcelona
1964	«El sueño de una noche de verano»			
1964	«Poco ruido para nada»	del T. Español	Español	Madrid
1964	«Otelo»	de A. Ulloa	Candilejas	Barcelona
1964	«Macbeth»		Palacio de las Naciones de Montjuich	Barcelona
1964	«No es cordero que es cordera»		''	Barcelona
1964	«Noche de Reyes»		''	Barcelona
1964	«Julio César»		''	Barcelona
1965	«Otelo»	de A. Ulloa	Windsor	Barcelona
1966
1967	«El rey Lear»	del T. Español	Español	Madrid
1968	«Nit de Reis»	Nueva Cía de Barcelona	Romea	Barcelona
1969	«Medida por medida»	del T. Español	Español	Madrid
1970
1971	«Lo que te dé la gana» (Noche de Reyes)	TEI	Pequeño Magallanes	Madrid
1971	«Romeo y Julieta»		Figaro	Madrid
1971	«Otelo»	del T. Español	Español	Madrid
1972	«Les alegres casades de Windsor»	Angel Guimerà	Moratin	Barcelona
1973	«Timón de Atenas»		Griego	Barcelona
1973	«La comedia dels errors»	Orfeo de Sants	Griego	Barcelona

(*) 1964 fue el año en que se conmemoró el IV centenario de su nacimiento.

F. M.

NACE UNA COOPERATIVA

El pasado día 23, TELE/EXPRES informó acerca de la existencia de algunos problemas en el seno de la Compañía del teatro Alfí de Madrid que actualmente presenta en el Calderón de Barcelona, «Charly no te vayas a Sodoma». El retraso en el pago de los actores y la agresión física de que fue objeto una de las actrices por parte del empresario de la compañía indujeron a los miembros de esta a no renovar su contrato con el señor L. C. T., y a entrar en tratos, directa y colectivamente, con el empresario del local, señor Colsada. Ha nacido, así, una nueva cooperativa de actores que, si bien respeta la escala de salarios existente en la situación anterior actúa solidariamente frente a las eventuales ganancias o pérdidas.

Hay que señalar que «Charly no te vayas a Sodoma», que lleva quince meses de permanencia en Madrid, fue estrenada ya en régimen de cooperativa. La falta de un capital suficiente para asegurar la subsistencia de la compañía durante las primeras semanas —siempre difíciles, incluso en los espectáculos de éxito— obligó a los actores a vender su espectáculo al señor L. C. T. a cambio de un salario fijo, renunciando de este modo a los cuantiosos beneficios que más tarde había de producir.

La terminación del contrato que les unía al señor L. C. T. les ha permitido ahora, al amparo de la buena acogida recibida por la obra, volver a la situación inicial y prescindir de un intermediario que ni había financiado el montaje, ni arriesgaba en la operación ningún capital importante, y cuya presencia se basaba en la penuria financiera de quienes habían creado el espectáculo y lo presentaban diariamente al público.

Además de poner de manifiesto la incomprensible actitud de algunos empresarios de compañía que se resisten a cumplir normalmente con sus mínimas obligaciones de intermediario, los hechos acaecidos en la compañía del Teatro Alfí revelan las grandes deficiencias de la organización económica del teatro comercial. Por su parte, la historia del espectáculo «Charly no te vayas a Sodoma» muestra la debilidad de las cooperativas de actores cuando estas se basan únicamente en la aportación de trabajo y no cuentan con unas reservas monetarias capaces de asegurar su independencia y continuidad. Es evidente, en cualquier caso, que sólo una adecuada ordenación legal y una verdadera política de promoción teatral podría evitar que siga rigiendo en nuestra escena la ley del más fuerte.

M.

ANTOLOGIA

LA VERDADERA DESAPARICION DE FALSTAFF

Este año, el público barcelonés ha tenido ocasión de ver en el escenario a uno de los personajes más extraordinarios del teatro universal, este indescriptible Falstaff que Orson Welles popularizó en la excelente película «Campanadas a medianoche». Desgraciadamente, la presentación en Barcelona de «Les alegres casades de Windsor» —una de las tres obras de Shakespeare, donde aparece Falstaff—, fue una brillante demostración de cómo un actor puede hacer desaparecer del escenario al personaje más voluminoso —física y psicológicamente— del patrimonio teatral europeo. Para borrar el recuerdo de aquella falsa desaparición, Teatro/eXpres ofrece hoy el fragmento que, en boca de la posadera Mrs. Quickly, narra la verdadera desaparición del Falstaff, es decir, su muerte. Se trata, por otra parte, de uno de los mejores textos del dramaturgo inglés.

recién bautizado. Partió justamente entre el mediodía y la una, en el preciso momento en que la marea comenzaba a descender; cuando le vi jugar con sus sábanas, jugar con las flores y sonreír, comprendí que no había más que un camino para él, porque su nariz estaba afilada como una pluma y despotricaba sobre los campos verdes. «¡Vamos, sir John —le dije—; vamos, hombre, alegraos!». En seguida exclamó: «¡Dios, Dios, Dios!», tres o cuatro veces. Entonces, para confortarle, le aconsejé que no pensara en Dios; esperaba que aún no tenía necesidad de perturbarse con tales pensamientos. En aquel instante me ordenó ponerle más ropa en los pies. Metí la mano dentro de la cama y se los toqué, y estaban fríos como una piedra. Entonces toqué sus rodillas, y después más arriba, y luego más arriba, y todo estaba tan frío como una piedra». (De «La vida del rey Enrique V», acto II, escena III).

«Ha tenido un fin hermoso, y partió como hubiese partido un niño