

Crítica de teatro

«El veneno del teatro», sugestivo juego teatral

Título: «El veneno del teatro». Autor: Rodolf Sirera. Versión castellana: José María Rodríguez Méndez. Dirección: Emilio Fernández. Espacio escénico: Antonio Cortés. Intérpretes: José María Rodero y Manuel Galiana. Centro Dramático Español. Teatro: María Guerrero.

Perseguido por un «fatum», torturador de tobillos, dedos y plantas de pie, el joven y nuevo director del Centro Dramático Nacional, Lluís Pasqual, logra, después de sucesivos aplazamientos de pieza mayor, iniciar la temporada oficial con el montaje y estreno de una obra menor, «El veneno del teatro», escrita en catalán y pensada para el medio televisivo por Rodolf Sirera.

Las circunstancias requieren que un texto perfectamente representable en un escenario a la italiana pase a ser concebido y montado para un «theatre en rond», puesto que éste es el dispositivo proyectado para el reiteradamente aplazado por causas accidentales, «Eduardo II», de Marlowe. Asume el delicado cometido Emilio Hernández, un director de las nuevas promociones, y para él y para el texto construye Antonio Cortés uno de los más sensitivos, informados y creadores escenógrafos con que hoy cuenta el teatro nacional, un precioso, sugerido, misterioso, ilimitado y denso ámbito espacial.

Gracias a ese escenario y al manejo riquísimo en connotaciones diversas de multitud de signos meta y paraverbales que pone en juego Hernández, desde los primeros minutos de la representación el ámbito psicológico y el interés-curiosidad del espectador están creados y subidos a las proximidades de un «climax» al que se llegará con sabia y modulada gradualidad. La atmósfera —un piano que suena por sí solo, voces que vibran por sí solas en el aire, músicas que envuelven el impreciso campo de la acción, donde se deja a la imaginación del espectador otro tanto de lo que se le muestra— es de película de terror de la filmografía inglesa de los años cuarenta-cincuenta. El espectador percibe, desde los primeros movimientos del criado que enciende las velas y lámparas, coloca las copas, mide con aplomo la exacta dimensión del lugar de la acción, que algo anómalo, algo extraordinario va a suceder. Y, en efecto, sucede.

A favor del escenario en redondo —que aquí es en cuadrado—, rodeado de espectadores por sus cuatro costados, lo que convierte, en la que será acción única de dos personajes, en una acción múltiple, como lo es el punto de vista de los espectadores, los

sucesos logran una dimensión de totalidad que se perdería en un escenario isabelino, es decir, si la acción fuera colocada «frente» al espectador y no «dentro» del espectador. (Podría iniciarse aquí una especulación arriada al ensayo orteguiano sobre el punto de vista en el arte, especialmente en la pintura, para desarrollar el incitante tema del «frente» y el «dentro».)

Al mismo tiempo, el suceso o sucesos que Sirera nos propone también está planteado desde distintos puntos de vista. Parte del formidable ensayo de Diderot sobre la paradoja del comediante. ¿Desde dónde debe el actor representar? ¿Desde su «dentro», o sea, él mismo, el actor, o desde su «frente», el personaje. Sirera nos balancea entre Diderot y Stanislavsky. Un personaje quiere que el otro no represente, sino que sienta, viva con radical realidad una situación dramática: la agonia, la muerte de un hombre. El otro, sometido a ese juego violento, vacila entre su profesionalidad de actor, participe del personaje, pero a la par testigo de su personaje, hasta que necesita imperiosamente defenderse. Y en ese exacto punto es donde Sirera hace trampas. Trampas que le sirven para demostrar que el teatro tiene una magia, un veneno, mediante el cual puede llegar a convertirse en real lo irreal, en verdad la ficción, la trama en circunstancia auténtica.

Juego habilidoso. No sé si es Sirera o es Hernández el que seduce al espectador, encerrándole en un círculo insinuante de sincronías y anacronías: el tic-tac del reloj de pared y sus campanadas, el tic-tac del metrónomo, el susurrar prácticamente inaudible de la ampolleta o reloj de arena. Tres formas del tiempo. Cronos, que es el tiempo. ¿Y qué es el tiempo sino la muerte; la dimensión, siempre estrecha, de la vida? Cronos reina despóticamente en la escena donde se enfrentan dos seres humanos en el antagonismo feroz de lo cierto y lo fingido; el opresor y el oprimido, la vida y su representación. La muerte como angustiosa forma final de la vida.

Rodríguez Méndez ha puesto un excelentísimo castellano al catalán de Sirera. Hagámosle una sola mínima objeción. Un personaje dice: «Volverá a recuperar.»



Manuel Galiana y José María Rodero

Redundancia inadmisible. Basta o volverá o recuperará. «Pecatta minuta». Buena traducción. Texto inteligente, lleno de trampas, dialéctico y esencialmente dramático que deja en pelotas a la ineptia pseudodramática del «Vente a Sinapia», de Savater.

Para esta acción condensada, densa, intelectual, cruel, interesante en que se enfrenta el déspota inteligente y el desvalido, pero al fin no menos inteligente actor-oprimido, Hernández ha dispuesto de dos actores magníficos que en su duelo alcanza altísimos niveles de sus respectivos modos de representar: José María Rodero y Manuel Galiana. Dos grandes maneras. Ricas en variaciones gestuales y tonales; dueñas del difícil secreto de las pausas, contrastadas en los efectos. Si la «muerte» de Galiana es honda y espectacular, la «muerte» de Rodero es asombrosa, íntima, verdadero encaje de Camariñas de la expresividad escénica.

Salvo en las primeras escenas, cuando el juego del billar —los dos juegan bastante mal— distrae del planteo dialéctico del drama, ambos actores producen un denso vapor de sorpresas, de inquietudes, de descubrimientos. Lo fantástico, esa suerte de universo de sentimientos y sensaciones no racionalizadas, condensa su ectoplasma en el escenario de Cortés. El conflicto, que nos hace evocar aquella gran novela de Christiane de Rochefortm «Les stances a Sophie», choque fundado en la imposibilidad de comunicación entre dos personajes: uno, el actor que se expresa en clichés aristotélicos, y otro, el marqués, que inventa incesantemente un diccionario para hablar al personaje más convencional, se instala en límites humanos: la angustia, la dificultad de discernir entre la realidad y la apariencia, la muerte. Todo ello hace de este breve espectáculo menor una deliciosa jugada teatral.