

la cueva de salamanca

Por Eduardo Naval

Cancogni: ¿Y por qué sólo de la burguesía? ¿Y el de la antigüedad?

Pasolini: Hablo de la época moderna, de Ariosto en adelante. El humorismo es una actitud de la clase en el poder. Sígueme: ¿cuáles son los caracteres del humorismo? El sentido de culpa y la intención de reducir. Hoy el burgués se siente en culpa (porque detenta el poder) y tiende a estar en pantuflas. Es un hombre práctico. El humorismo es una actitud de defensa de quien tiene una visión cotidiana empujada de la vida.

Cancogni: Podría ser, en ti, un elemento nuevo. Una *chance* más para escribir una obra maestra, dado que como me dices, esta no puede ser sino una obra compleja, contradictoria.

Pasolini: En efecto. Sólo que no logro imaginármelo en la dirección de la novela.

Cancogni: ¿Y por qué camino entonces?

Pasolini: En este momento diría: el del teatro. Pero oye bien: se trata de una consideración personal. Teóricamente la obra maestra puede nacer en cualquier parte. Pero hoy no puedo ni escribir novelas ni escribir poemas. No escribo poemas porque no tengo destinatario. No sé ya a quién me dirigiría. Sé que en Italia habrá unas diez mil personas que aman la poesía. Pero a ellas me dirijo lo mismo, aun sin escribir.

Cancogni: ¿Y quién es el natural destinatario de un poeta?

Pasolini: Quien el poeta considera idealista, donquijotesco, como él. Cuando el idealismo del poeta comienza a amargarse y así también la fe en el idealismo ajeno, entonces siente que no hay ya destinatario para su poesía.

Cancogni: ¿Y por qué no la novela?

Pasolini: Por las razones que te he dicho, y además porque la realidad italiana se está asentando mientras que la novela necesita estabilidad. Si no, narrar se convierte en un fatigoso arrastrarse tras las cosas. El teatro, en cambio, me permite hacer al mismo tiempo poesía y novela. Poesía porque como sabes escribo mis tragedias en verso. Novela porque cuento una historia.

Cancogni: ¿Y el destinatario? ¿Para las tragedias existe?

Pasolini: Sí. El destinatario es alguien contra quien polemizo, contra quien luto. El destinatario es mi enemigo, es la burguesía que va al teatro. Con este espíritu he escrito mis cuatro dramas: *Monumento*, que tiene como personajes principales a Orestes y a Píldes como símbolo de las dos revoluciones de nuestro tiempo (si quieres la revolución rusa que se asienta en un orden burgués, y la cultural en China); *Bestia da stile*, que he escrito para el Stabile di Torino, y otras dos cosas que todavía no tienen título.

Cancogni: ¿Teatro como comicios, entonces?

Pasolini: Como quieras. Llamémoslo pues comicios.

Nadie ignora que la puesta en escena de una obra clásica es una aventura. Héctor Mendoza demostró, con *Don Gil de las Calzas Verdes*, que era un director apto para revitalizar el teatro del Siglo de Oro y que tenía una concepción clara de los métodos y recursos con que esto se logra. Pero si en *Don Gil* dichos recursos estaban estudiados, ofrecidos en la dosis necesaria y adaptados al texto, no ocurrió lo mismo con *La Cueva de Salamanca*.

Puesto que en México no hay una compañía de teatro clásico como la *Comédie-Française*, es lícito valerse de cualquier procedimiento para llevar a los escenarios obras de Tirso de Molina o de Juan Ruiz de Alarcón, pero tendrá que hacerse un estudio minucioso y lúcido del texto para que la obra en sí no se pierda. El teatro clásico español ha trascendido como una muestra magnífica de literatura dramática por la fuerza del verso y la magia del idioma, vehículos primordiales en cualquier literatura. Pero si los extraordinarios versos de Juan Ruiz no son respetados y además son mal dichos por los actores, la puesta en escena, por excelente espectáculo que sea, queda abortada, como un intento que no llega a realizarse. Así, y a manera de ejemplo, la intrincada y reaccionaria tirada de versos que corresponde al doctor hacia el final de la obra, se pierde

en su sentido porque no se logra entender al actor que ha roto la cadencia del verso. La rima no se escucha y el ritmo se convierte en algo denso que no permite pensar en la gracia y ligereza que Alarcón daba a la fonética castellana.

El idioma, eje central, como decíamos, de estas obras no fue respetado o comprendido por los actores y el director, pero tampoco lo fue la idea principal de la comedia. Una pieza como *La cueva de Salamanca*, que hoy llamaríamos oficialista y reaccionaria, hecha para alabar al rey y dar apoyo a la Inquisición contra los nigromantes, en la que se pretende ahogar la imaginación y la magia poética (extraña paradoja en un autor todo imaginación y magia poética) debe ser entendida y como tal representada. Si el director no está de acuerdo con la tesis de Alarcón o quiere presentarla desde un punto de vista moderno, tendrá que ingeniárselas para hacer una puesta en escena crítica, experimento de gran ambición que se espera ver surgir desde la primera escena y se desvanece con el último telón porque no existe, no es tangible.

Una comedia de enredo, en la cual los cambios de escenario son frecuentes, en la que el énfasis de la acción está dado por el ritmo de los parlamentos y por la rapidez con que transporta al



espectador de la calle a la cueva, de la cueva a la habitación de doña Clara, a la iglesia o al presidio, no requiere que esta acción o vitalidad intrínseca se convierta en obvia haciendo que los personajes corran de extremo a extremo del escenario una y otra vez sin tener por qué, puesto que el resultado será el de ahogar con los ruidos las voces, cansar a los actores y aturdir al espectador, que después del primer acto no sabe a quién acudir ni en qué lugar. Las dos primeras escenas es donde el abuso de este recurso resulta más fatigoso y menos propio, además, en vez de añadir algo a la obra, o a la puesta en escena, la empuja al aparecer como único recurso, quedando los demás al margen, tan soslayados que ni siquiera se perciben.

De todo el reparto, sólo Mabel Martín y Sergio Klainer actúan realmente, y lo más triste es que en esta ocasión, actuar para ellos ha significado resistirse lo más posible a la dirección. Mabel Martín, que en su primera aparición está sencillamente deliciosa, se encuentra después repetitiva y si su personaje fluye es gracias a que ya en escena está, en forma constante, luchando contra lo rígido de la dirección, está teniendo que estudiarlo al mismo tiempo que lo recrea y esta segunda fase queda entorpecida en su logro final pese al acierto que representa ella como alada y primera actriz joven de comedia. Sergio Klainer —sorprendente en su perfecta impostación de voz, en su lograda caracterización del mago Enrico, discípulo de Merlín— al igual que Mabel, no logra dar completamente de sí porque tiene que rehacer su personaje hasta donde la dirección lo permite. Hay que aplaudirlos y destacarlos puesto que son los dos actores que, en esta obra, muestran un mayor conocimiento y cariño hacia el teatro. El resto del reparto se pierde en el anonimato del mal decir y el mediocre actuar, sólo cabe preguntarse ¿qué le pasó a José Alonso? Después de verlo al lado de Angelina Peláez en *Yo también hablo de la rosa*, donde logró una actuación precisa y casi perfecta, esperábamos una superación y no este don Diego al que le falta nervio y carácter.

La pintura de Kazuya Sakai se discute y se aprecia por sus innegables calidades cromáticas, pero su escenografía no ha sido lo más feliz de la obra. La sucesión de paneles, en los que predominan los mismos colores, llega a cobrar un efecto barroco y poco alucinante que distrae del tema, dispersa la atención y termina de desdibujar a los actores. Posiblemente es una escenografía "funcional" pero en definitiva no le añade nada a Alarcón y sí lo entorpece. Unida al total de los elementos ayuda a negar la puesta en escena.

La música de Carlos Lyra es uno de los aciertos. La ha escogido y presentado en la forma adecuada y funciona como elemento coordinador, aunque tampoco logra totalmente su función. Otro acierto ha sido el de colocar los instrumentos al fondo y en lo alto del escenario, donde Luis Rivero, asistente musical e intér-

prete del clavecín, logra como siempre una limpia e intencionada interpretación y un total acoplamiento de los instrumentos.

Flora Dantus diseñó un vestuario aceptable pero dispar, poniendo énfasis en ciertos actores, principalmente los femeninos. Los efectos mágicos, asesorados por Chen-Kai, no son ninguna novedad y fallan a veces como el utilizado para quemar el libro de la prisión.

Toda comparación es odiosa, pero en algunos casos, como éste, es inevitable. El espectador que haya visto *Don Gil* y ahora *La cueva de Salamanca* tenderá a quedarse con el buen sabor del primer espectáculo, donde esta palabra era auténtica, donde el buen decir, la gracia, la coordinación y demás recursos fueron empleados en forma total, novedosa y sorprendente. La persona que tenga su primer contacto con Alarcón en el teatro Xola va a sufrir un desengaño, cuando no una distorsión total de lo que este autor representa y quiso decir con su comedia. Como ya anotamos, Héctor Mendoza estudió en forma completa la obra de Tirso y empleó recursos que no eran fáciles ni comunes, pero se dejó llevar por el éxito alcanzado y con el texto de Juan Ruiz no logró igual profundización, empleó los mismos efectos que la vez anterior, con la diferencia

de que ahora no resultaron a la altura, se los ve fáciles en más de una ocasión y por lo tanto no convencen. Además la dosificación fue defectuosa, agolpándolos en ciertas escenas y dejándolos al margen en otras, con lo que el desequilibrio se hace más patente. Sabemos que es uno de los directores en México más capacitados y que puede lograr una carrera brillante si no se deja llevar otra vez por la precipitación y la superficialidad. Demostró con *Don Gil* finura y perspicacia en la interpretación, en *La cueva de Salamanca* olvidó estas cualidades y el resultado ha sido una especie de fracaso en el interior de la obra. La clara percepción acústica que tuvo en el Frontón Cerrado de Ciudad Universitaria se echa de menos ahora cuando los actores empiezan en mal tono el parlamento y después éste se convierte en un murmullo que los micrófonos no logran transmitir.

El único optimismo que queda, después de ver la obra, es el de pensar que aunque no llegue a la meta deseada, es una gran alegría que se haga teatro clásico en México, al cual estamos tan poco acostumbrados. Pero es un optimismo falso; equivale a decir no importa cómo se haga, el caso es hacerlo, no importa ganar sino competir, y México tiene ya mayor altura y autocritica como para seguir aceptando esas frases.

marat / sade: juan ibáñez

Por Margarita García Flores

Los que han leído la hermosa novela *El siglo de las luces*, están familiarizados con el enfrentamiento dialéctico que de dos actitudes vitales se presenta en *Marat-Sade*. En *El siglo de las luces*, Esteban simboliza a los intelectuales puros, idealistas que, en cierto momento se convierten en un obstáculo para el hombre de acción —el político—, que es Victor Hugues. Esteban se mantiene al margen de los acontecimientos políticos, sólo se adhiere a las ideas justas y le repugna la manera como éstas al llevarse a la práctica, se corrompen. Es la conciencia ajena, no interviene directamente, pero su abstención, de manera constante, recuerda al otro que la acción por sí misma no tiene sentido y que la lucha por el poder cuando es justa no enajena como cuando se desea mantener éste aun a costa de los principios por los cuales empezó la pelea. Esteban termina en las calles de Madrid, defendiendo a los españoles en contra de los franceses invasores, los mismos que unos cuantos años extendieron por el mundo el deseo de libertad. Victor Hugues termina, fantasma de sí mismo, como defensor del sistema que unos cuantos años antes deseaba cambiar.

Esteban es solitario pero solidario. Se solidariza con los ideales de la revolu-

ción francesa, pero no con la manera de ponerlos en práctica. Victor Hugues comienza su acción política con el afán de ayudar a los desvalidos, de instaurar un orden más justo para acabar completamente enajenado en la mecánica del poder.

Sade, de un modo muy esquemático, representa al artista-intelectual lúcido, irónico, escéptico que desconfía de las *cómodas* tomas de conciencia. Todo lo pone en crisis y perturba a los demás con su libertad. Marat, a su vez, defiende la actitud contraria. Ha tomado partido y no pone en crisis su decisión. Peter Weiss —según la puesta en escena de Juan Ibáñez— reduce al absurdo estas dos actitudes y logra perturbar al espectador que se pregunta ¿es completamente estéril la posición de Marat? ¿Es posible vivir sin tomar partido? ¿Es más tranquilizante evadir la responsabilidad que implica tomarlo? Libertad, ¿es una palabra que debemos desterrar de nuestro vocabulario? Weiss no da la respuesta. ¿Hay respuesta? Por lo menos tratemos de entender la idea motriz del director Juan Ibáñez.

¿Considera que la obra de Goya influyó en la puesta en escena de *Marat-Sade*?



No he hecho nada en donde no se aprecie la influencia de Goya. La influencia más importante en mi trabajo viene de ahí y de la picaresca española. Además, Weiss utiliza a Sade, quien nace cuatro años antes que Goya y muere tres años antes que él. Goya es para mí, en imagen, lo que Sade es en reflexión.

¿Qué problemas se le presentaron para dirigir una obra con más de cincuenta actores?

El problema de la elección de actores fue el más grave. Fue necesario reunir a actores que estuvieran dispuestos a colaborar sacrificando su individualidad. También se presentó el problema de la disciplina, el del sistema y el del talento. Por fortuna, no hubo actores vedettes. Pero sí nos enfrentamos a la falta de preparación técnica. En México no existían las escuelas de teatro. Cuando menos todavía no se produce una generación bien preparada. Así, el director debe ser, además de eso, organizador y maestro.

¿Qué le importó destacar en la puesta en escena?

No quise plantear preguntas, ni mucho menos soluciones. Simplemente quise tratar el problema de la libertad a través de la duda. De ninguna manera intenté tomar partido político, pues no creo que la libertad política, económica o social sean independientes.

¿Cómo nació la idea de dirigir Marat-Sade?

Me parece una obra muy importante. Creo que es la pieza que mejor recoge las corrientes principales del teatro moderno: Pirandello, Brecht, O'Neill, e in-

cluso el teatro del absurdo, pero no en su aspecto exterior, sino en su sustancia y, sobre todo, Weiss conecta todas estas corrientes a una actitud histórica contemporánea.

¿Cree que hizo llegar al público la problemática de la obra? ¿No se quedó usted en el espectáculo?

El lenguaje hablado no es la única forma de comunicación escénica. El movimiento de una mano, el gesto, el ruido de un zapato son recursos de la representación. Un problema grave del teatro contemporáneo es el conceptualismo; es tan grave como el del *dadaísmo* ya sea disfrazado de absurdo o de juego vacío, amén de que en México casi todas las gentes de teatro padecen la grandilocuencia verbal. ¡Cuántas veces he oído decir qué bien habla zutano o fulano, cuando se refieren a un actor que no expresa nada con el cuerpo ni con las manos!

¿Marat-Sade es una obra nihilista?

¡De ninguna manera! Es una obra que no quiere dar soluciones ni plantear preguntas y trata de deshacer todas las formas tradicionales de la verdad política, económica, social y sexual. Marx y Freud son las principales influencias de Weiss.

¿Usted trató de conciliar ambas corrientes?

No, porque creo que están conciliadas: ambas buscan la realidad.

¿Por qué subraya el elemento sexual en la obra?

Si constantemente aparece subrayada

la realidad sexual en la escena no es solamente porque se suponga que la representación está organizada por Sade, sino también porque creo que el problema de la libertad sexual implica los otros. Asimismo, no quería representar sólo los conflictos ideológicos. Era necesario incluir los conflictos emocionales de los personajes.

¿El hecho de que Sade dirija la obra en Charenton, influyó en la misma?

Sí, pero esto es inclusive no exclusive de la puesta en escena. Intenté mantener la ambigüedad entre la supuesta dirección de Sade y el conflicto de un director que, como representante del público, debe hacer teatro sobre el teatro.

¿Cuál es el papel de la música en la obra?

No quiero hacer teatro sin música. El encuentro con Alicia Urreta ha sido definitivo en mi actitud profesional. Para mí, la música es tan importante como el gesto, la palabra o el movimiento. Alicia logró no sólo transcribir sino también adaptar, recrear y componer una música que viajara paralela a la búsqueda escénica. Ya estamos preparando otros experimentos. Marat-Sade fue sólo el principio.

¿Usted participó en la escenografía?

Sbert y yo nos comunicamos perfectamente. En ningún momento quise una escenografía naturalista. ¡Detesto el naturalismo! Sbert me entendió muy bien. El vestuario lo fuimos creando sobre la misma realización de la obra. Tratamos de que fuera dinámico, paralelamente al movimiento de la obra. A excepción de la Corday y de Sade, los actores cambian constantemente de vestuario. No me interesaba el aspecto truculento de la obra. En ningún momento quise que los locos semejaran locos reales. Traté de dar una expresión exclusivamente escénica.

¿Qué opina de la traducción?

Margo Glantz logró una traducción estupenda porque tiene la enorme calidad de que en ningún momento parece eso: una traducción. Debo decir que si falló el experimento fue por deficiencias mías, porque todas las personas que colaboraron conmigo lo hicieron hasta el límite de su capacidad y confiando en mi interpretación.

En relación con sus obras anteriores, ¿qué significa Marat-Sade para usted?

Por los problemas de disciplina y realización creo que es mi experimento más importante por lo que significa en mi vida profesional y por el encuentro con ese grupo de actores a los que les debo su entusiasta colaboración, así como la posibilidad de poder realizar experimentos futuros con ellos. Para mí, lo más importante es experimentar. No deseo encontrar nada en concreto.