

CUESTIONES DISPUTADAS

Las recientes representaciones de Alarcón y Tirso, en que José Luis Ibáñez y Héctor Mendoza lograron dar nueva vida a los clásicos, han reanudado en México el interés por el teatro del Siglo de Oro. De nuevo se suscita la discusión: ¿cómo debe representarse el teatro clásico en la actualidad? En los anteriores comentarios de Margo Glantz y Sergio Fernández sobre Don Gil de las calzas verdes está presente esta cuestión. Creemos adecuada la ocasión para escuchar las ideas de los tres directores de teatro que más se han distinguido en este campo en México: Alvaro Custodio, pionero del teatro clásico entre nosotros, a quien se debe, en gran medida, su renovación; José Luis Ibáñez, cuyas versiones del Diálogo entre el amor y un viejo y de Mudarse por mejorarse aún recordamos todos; y Héctor Mendoza, director de Don Gil de Tirso. Los tres responden a la siguiente pregunta:

¿Cómo representar el teatro clásico hoy?

He visto teatro clásico en España, Francia, Inglaterra y Estados Unidos; y he visto interpretar género clásico a compañías rusas, alemanas e italianas en sus giras internacionales. Mi preferencia es para el teatro inglés: nunca he presenciado un espectáculo clásico tan soberbiamente realizado como *Henry V* de Shakespeare en el Aldwych Theatre de Londres por la Royal Shakespeare Company en noviembre de 1965. Todo lo demás se queda pálido al lado de esa inolvidable representación. Así lo dije en *México en la Cultura* y en el suplemento mensual del *Boletín del Teatro Clásico de México* y me congratula volverlo a decir aquí.

La distancia entre esa compañía inglesa, subvencionada con munificencia, dirigida por extraordinarios profesionales del teatro, con un elenco fijo de 100 actores y 400 técnicos y los esfuerzos raquíticos que hacemos en México para acercarnos a los clásicos, es abismal. Somos pigmeos del teatro; con nuestros presupuestos ridículos y nuestra terrible escasez de medios, de directores, de ayudantes, de actores y de técnicos. Sentada esta premisa, agregaré que de todos modos tenemos que hacer teatro, aunque confieso que me siento un poco intimidado cuando escucho a un actor mediocre recitar un hermoso párrafo de Lope o Calderón —porque no pude o no supe hacerle decir el parlamento como yo quería, ni contratar otro actor mejor— o cuando falla el sonido, o la iluminación, o entra tarde el actor de carácter, como suele suceder tan a menudo en nuestros espectáculos.

En México el mejor teatro es el que hacen los universitarios, dentro de su aspecto no profesional, porque ensayan con ahínco y con amor. En el teatro clásico profesional, cuesta sangre y lágrimas reunir un reparto: los ensayos casi nunca se hacen con la compañía completa y los papeles se aprenden sin ser digeridos. No se diga que con dinero se obviarían estos defectos, porque las temporadas auspiciadas en años anteriores por el Patronato de los Teatros del Seguro Social contó con abundantes recursos y pagó generosamente a sus actores, directores y escenógrafos, pero —salvo rarísimas excepciones— sus resultados fueron peor que mediocres, porque faltó talento, orientación y buen gusto. En cambio, el Teatro Universitario, en un escenario minúsculo, con medios insignificantes y actores aficionados realizó uno de los mejores espectáculos teatrales de los últimos tiempos: *Divinas palabras* de Valle-Inclán.

El teatro clásico hay que hacerlo, primero, con talento, después con buenos actores y por último con dinero. No importa el estilo, ni los procedimientos y ni siquiera las excentricidades: los grandes textos son de una increíble nobleza si se los trata con respeto, profundidad e imaginación.

Tocar una sinfonía de Beethoven con ritmo a *gogo* no tiene nada de malo, como tampoco lo tiene hacer salir al Cid Campeador en motocicleta, si el arreglista y el director correspondientes tratan de demostrar algo: por ejemplo, que Beethoven fue un genio musical a pesar de aquel *arreglista* y que el Cid Campeador es una gran figura histórica a pesar de aquel director...

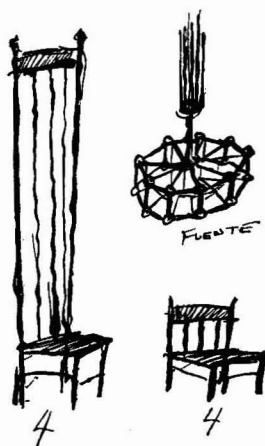
Lo que hoy llamamos teatro clásico se ha hecho de muy diferentes maneras, según las épocas. En tiempos de Sófocles y Eurípides se representaba en grandes anfiteatros al aire libre, sobre una escena de muy escaso fondo, con actores subidos en coturnos y portando grandes máscaras. La acción era casi inexistente, los actores permanecían prácticamente inmóviles: lo que importaba era oír clara y expresivamente el texto del poeta. La iluminación era solar, el vestuario, aun tratándose de dioses, semejante al de los espectadores de aquellas tragedias escritas en también inadaptables versos yámbicos.

Después de Grecia y Roma, el teatro no volvió a convertirse en una profesión, ni tentó a los grandes ingenios hasta la época renacentista. En tiempos de Shakes-

ÁLVARO CUSTODIO:

CON RESPETO, PROFUNDIDAD
E IMAGINACIÓN





peare y Lope de Vega, se representaba en una especie de corrales, también a la luz del día, con mayor incomodidad que en los anfiteatros greco-romanos. La escena era minúscula —pese a que los autores describían batallas campales— y la escenografía y atrezzo casi inexistentes. El vestuario, aunque se tratase de obras mitológicas o históricas, también era el del día y los papeles de mujer —en Inglaterra— eran encarnados por efebos. Allí existía la costumbre de permitir a determinados señores que presenciaban la representación desde el propio escenario, mezclándose con los intérpretes.

Este procedimiento teatral, que contó con el acervo más rico y valioso de la literatura dramática ¿podría repetirse en nuestros tiempos?

Durante los años del romanticismo floreció un teatro que vino a ser un pastiche del estilo imperante en los siglos XVI y XVII. Los actores, cubiertos con toscas pelucas y feroces maquillajes, recitaban largas tiradas de versos —casi siempre ramplones— ante enormes decorados de papel que reproducían castillos, bosques, mazmorras y mares encrespados. El actor cantaba el verso, recurriendo con frecuencia al latiguillo. Era una especie de ópera sin música, con gestos grandilocuentes y gritos desaforados. Creo que tampoco sería posible representar así a los clásicos ante el público contemporáneo.

Teatro clásico es para nosotros aquel que contiene un valor dramático y una calidad poética y literaria permanentes. Sin embargo casi todos sus temas y muchas de sus situaciones han perdido actualidad. Pongamos por caso: *Ricardo III* de Shakespeare, que es la dramatización de la ambición criminal de un príncipe deforme para llegar a ocupar el trono de Inglaterra; *La Estrella de Sevilla* de Lope de Vega, drama de honor y celos oscurecido por consideraciones dinásticas; o *García del Castañar*, de Rojas Zorrilla, cuya hermosa factura poética se ve menoscabada por su convencional desenlace; *Hamlet*, quizá la más grandiosa tragedia del teatro universal, contiene un episodio infantil de piratas y desemboca en una auténtica carnicería.

Para algunos realizadores “revolucionarios” del periodo que se inicia con la primera postguerra de 1918, el carácter permanente de los clásicos tenía que manifestarse también en su aspecto externo y decidieron vestir a los intérpretes de Shakespeare con trajes del día y hacerlos moverse en interiores de arquitectura moderna. Otros directores trasladaron acciones medievales a la época victoriana y otros recurrieron al atuendo isabelino —como en tiempos de Shakespeare— aunque se representase *Julio César*.

Yo he presenciado el último gran intento de esta índole realizado por un director y unos actores de acreditado profesionalismo: *Hamlet* en el Lunt-Fontaine Theatre de Nueva York realizado por John Gielgud e interpretado por Richard Burton, Hume Cronyn, Albert Draker, etc., todos de largo historial escénico. La obra se presentó sin decorados, con los actores vestidos casi deportivamente —Burton llevaba un “sweter”— excepto la escena de la representación en que los “actores” sí utilizaron vestuario histórico. Sin embargo, *Hamlet* no empleó un revolver para matar a Claudio cuando lo sorprendió rezando, sino la espada de rigor; los piratas que salvan la vida a Hamlet no son omitidos en el relato, ni las muertes finales a estocadas.

No había, pues, relación entre un texto compuesto por un poeta del siglo XVI y una acción vivida por personajes del atómico siglo XX. El propósito de su realizador, John Gielgud, era ofrecer un *Hamlet*, que él mismo ha interpretado y dirigido cientos de veces, como un ensayo “informal”. El resultado fue un interesantísimo ejercicio declamatorio, de increíble virtuosismo escénico, pero de escasa emoción. Faltaba veracidad dramática —la verdad poética nada tiene que ver con el realismo— porque el espectador no podía trasladarse fácilmente al drama de Elsinor viendo constantemente los sucios muros del escenario, las escaleras en esqueleto de utilería y las corbatas de bazar de los comparsas.

Gielgud quiso hacer trabajar doblemente la imaginación del espectador —¿para qué?— tratando de abstraerlo de la escenificación para destacar exclusivamente las interpretaciones. Ya es hora de decir paladinamente que en el arte escénico —como en la pintura, la música o la poesía— la imaginación es tarea correspondiente al autor y al realizador y no al público, que debe ser tan sólo el beneficiario de ella.

Sean bienvenidos todos los experimentos escénicos y las innovaciones más detonantes, porque nunca podrán hacer daño a los grandes textos y, en ocasiones, quizá signifiquen una auténtica aportación al espíritu del teatro, pero no se piense a estas alturas que hacer volar a Medea en helicóptero o hacer bajar a Don Juan al centro de la Tierra sea ya un alarde de originalidad. En el *Henry V* por la Royal Shakespeare Company se utilizaron todos los recursos de la moderna técnica teatral al servicio de un texto que parecía escrito ayer mismo, por la fuerza, la intensidad y la belleza con que fue interpretado y realizado; en cambio puedo afirmar que el peor espectáculo que he visto en mi vida a una compañía de abolengo fue el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla en el Teatro Español de Madrid en una presunta versión “surrealista” de Salvador Dalí, sin negar por ello que Dalí sea un pintor con talento e imaginación. Pintar no es hacer teatro, sino ponerse al servicio de quienes lo saben hacer. Hay que dar al César, lo que es del César, etcétera, etcétera...



La elegancia de la forma en la comedia española del siglo xvii es tan evidente que con dificultad permite a quien la percibe por vez primera reconocer tras ella una existencia condenada. Mera forma vacía, un palacio deshabitado, frío y fantasmal, parece a los muchos que sólo una vez se han aproximado a ella.

Cuando por frecuente contemplación esa elegancia se vuelve familiar, atrae la mirada hacia millares de puertas traslúcidas y abiertas todas a un interior misterioso, que apenas invadido produce sensaciones de prisión. Impedida por cadenas irrompibles a fuerza de pesadas, el alma que allí vive confinada no podría acercarse hasta el recién llegado. Éste, presintiéndola, y desplazándose rumbo al encuentro, descubre el engaño de la fachada: en las profundidades de la comedia barroca no habita la alegría, ni brilla la luz: allí lo que vibra con intensidad es el sufrimiento por la existencia aprisionada. Por afuera, la comedia es bellissimo palacio; por dentro, morada del dolor.

La ambigüedad de este edificio ha sido fácilmente ignorada por la actividad de teatro mexicana, aún encandilada por los fuertes resplandores de elegancia. El reconocimiento del dolor no ha dejado de ser exclusivo privilegio de la mejor crítica literaria.

Así, nuestras representaciones de la comedia no se antojan más que nuevas chispas añadidas al brillo que por todos estaba percibido: algo así como lámparas que quisieran iluminar la faz del sol.

Lo cual no implica (según creo) incapacidad para penetrar en la comedia hasta donde se debiera, sino —más optimistamente— falta de costumbre para aproximarse a ella. Pues lo cierto es que, entre nosotros, representar el teatro de los Siglos de Oro se considera tarea excluida de lo común: entre nuestras ocupaciones diarias no halla lugar. No siendo costumbre de hoy, nuestro trato con la comedia principia por las reacciones típicas que provoca lo desconocido: inseguridad y tensión. A partir de allí, cualquier impulso hacia adelante —siendo energía orientada al conocimiento y actividad que se rebela a la ignorancia resignada— es a la vez posible comunicación entre dos existencias que se contemplan sin saberlo al través de una fachada de engañosos resplandores.

En ese punto, quiero preguntar: si mediante el ejercicio de la lucidez sobre las formas con que literariamente se manifiesta el siglo xvii, la Estilística ha allanado el camino a nuestro siglo para que palpe la esencia de esa época, estas mismas formas —experimentadas en carne y sentimiento propios— ¿no acabarán por conducir al público y realizadores que teatralmente las experimentamos hasta las profundidades donde padece la existencia aprisionada?

No le basta a la representación teatral que la Estilística haya comprobado en la elegancia del barroco una negación de la debilidad y el castigo que tiene que sufrir, porque en escena la vida no es representable solamente por razones, sino además por sentimientos; allí los sentimientos no sólo se explican: también encarnan; no sólo fluyen del cerebro a la boca: antes han de encontrar su corazón, sus venas y su sangre. Cuando el ser castigado, débil y escondido del barroco, tan claramente analizado ya por la literatura, encarnara por arte de la escena y tras sus versos, tapices, pieles, metales y otras opulencias mostrara también su corazón a cualquier infeliz mortal del siglo xx, mi pregunta habría quedado contestada: ninguna forma del teatro barroco español dejaría de ser entonces fácil acceso hasta su centro.

Mientras no se alcanza el ideal, la puerta del palacio que yo he atravesado por guía de la Estilística privilegiada, creo que no me ha permitido llegar más allá de donde apenas se perciben vibraciones de dolor; y en la oscuridad todavía, sabiéndome cerca de una cárcel que por un momento pareció la de un espectro, pego el oído a los muros para perseguir los lamentos de la existencia que empiezo a sentir igualmente humana que la mía, y me digo como en la obra de Calderón:

“Pues huir no podemos,
desde aquí sus desdichas escuchemos.
Sepamos lo que dice...”

Y me arriesgo, en la medida en que no sepa comunicar lo que llegara a conocer, a ser nuevo blanco de las protestas de Clarín (el gracioso, en *La vida es sueño* también):

“Yo soy sordo, y no he podido
escucharte”.

Una de las tantas preguntas que se me han hecho a raíz de mi puesta en escena del *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso Molina es: ¿por qué escoger a Tirso de Molina para una puesta en escena que nada tiene de clásica? Y hay que aclarar que esta pregunta se me ha lanzado en un tono que deja ver una indignación casi rabiosa en aquellos que la formulan.

Y tienen razón en indignarse, porque mi puesta en escena les quita de las manos la exclusividad del conocimiento de los clásicos. ¡Claro! Es igual que si yo tuviera

JOSÉ LUIS IBÁÑEZ:

ENCARNANDO LOS SENTIMIENTOS
NO SÓLO LAS RAZONES.



HÉCTOR MENDOZA:

QUITÁNDOSELO DE LAS MANOS
A LOS “ENTENDIDOS”



una maravillosa caja de música que no sé cómo hacer sonar —y por tanto nadie se ha interesado en ella—, y de pronto llega alguien que, bien o mal, la hace sonar provocando el interés de la gente que no se sospechaba la belleza de esa caja... bueno, ¡yo lo mato! Esa es la peor jugada que se le puede hacer a alguien; yo no sabía hacer sonar la caja, pero era mía, ¡¿quién le mandaba a ese metiche...?! No, los que se indignan con mi puesta en escena de Tirso tienen toda la razón.

Quiero aprovechar la oportunidad que me brinda tan generosamente la *Revista de la Universidad* para disculparme ante todos los ofendidos y explicarles las razones de mi falta de delicadeza y consideración:

Yo era un ignorante de los clásicos. Hi pobre padre se pasaba la vida diciéndome: "Muchacho, tienes que leer a Cervantes, a Lope de Vega. ¿Qué es eso de andar perdiento el tiempo leyendo novelitas de un tal Thomas Mann?" Pero yo nada que me decidía. Veía la biblioteca de mi papá y había un montón de libros que decían: *Hacia Cervantes, La ruta del Quijote, Guía del lector del Quijote, Meditaciones del Quijote, De Cervantes y Lope de Vega*, y demás. El prospecto era aterrador; la importancia de esos señores no tenía límite. Los miraba como enormes monstruos sagrados, difícilísimos de comprender, respetabilísimos, pero... ¡aburridos, mortales, aún antes de empezar a leerlos! Después de estar diez minutos ante la biblioteca de mi padre, mirando y tratando de reunir el valor suficiente para enfrentarme a los clásicos, terminaba por salir a la calle a comprarme un vulgar "Paquín" que nadie respetaba.

Así las cosas, vime en la penosa situación de tener que llevar todo un año la clase de literatura española en el tercer año de Secundaria. La maestra que impartía la clase tenía la peor de las reputaciones entre el alumnado: amaba a los clásicos. Y era como ellos, apergaminada, empolvada, solterona, severa, de gran estatura y mirada hacia adentro. Todos sus discípulos fuimos pasando el año con la expresión constante en la cara de una estupidez y falta de sensibilidad a los clásicos absoluta; decíamos haber leído los libros que la maestra nos marcaba y pedíamos explicaciones totales por no haberlos entendido. La maestra fingía ponerse furiosa con nuestra estupidez; pero en el fondo estaba encantada de ser la única que comprendía a los clásicos: generaciones enteras de patanes se habían ido de su clase con el terror adecuado hacia Cervantes, Lope de Vega, Calderón, el intocable Arcipreste, el sublime y refinadísimo Quevedo... ¡Jamás, jamás! De ella todos, exclusivamente.

Pero sucedió que a mí, por otra parte, comenzó a interesarme el teatro. De manera, pues, que cuando la maestra inadvertida, tocó el tema del teatro en los Siglos de Oro, yo, sin más ni más, me leí el *Don Gil*. Me divertí espantosamente leyéndolo, me reí como nunca, ante mi propio asombro. Pero cometí un error imperdonable: comuniqué mi entusiasmo a la maestra de literatura. Ella se desconcertó de pronto, luego se puso ceniza y, finalmente, me pidió que abandonara el salón con cualquier pretexto. A la siguiente clase no se presentó; estaba en cama con treinta y nueve de fiebre. El resto del año se la pasó poniéndome en ridículo ante mis compañeros y tuve que decirle que había entendido mal la obra, que, en realidad, era una tragedia pesada e incomprensible y sólo así pude pasar de año.

Así pues, en adelante, seguí mis lecturas clásicas en silencio, divirtiéndome en privado, riéndome bajito con el *Quijote*, con el *Libro de buen amor*, con *La dama boba* y el *Buscón*.

Con el correr del tiempo llegué a olvidarme del incidente y vine a caer en otra emboscada que me tendió mi entusiasmo irracional por los clásicos. Dirigí un espectáculo que se llamaba "Poesía en Voz Alta". Bueno, ya todos saben lo que sucedió; la indignación fue casi unánime: "¿Cómo se atreve Héctor Mendoza a poner de una manera divertida a los clásicos?! Que se ría todo lo que quiera con sus *Cosas simples*; pero que nos deje en paz a los clásicos." Y entonces, humilde y manso, oculté nuevamente mi pecaminoso entusiasmo por los clásicos.

Pero

"Todo se lo muque el tiempo,
los años todo lo mscan..."

y heme aquí de nuevo olvidado de todas las furias desatadas antaño, llevado de mi entusiasmo original primero, no pudiéndome aguantar las ganas y echándome el *Don Gil*.

Perdón, perdón mil veces, adorada maestra de literatura; perdón poseedores exclusivos de los clásicos españoles. Perdón.

Ya sé que a los clásicos hay que ponerlos con el respeto con el que un sacerdote dice misa; ya sé que hay que escoger actores que digan el verso con voz engolada y pareja, que se muevan apenas y se comporten como momias; que hay que escoger escenógrafos sin imaginación que repitan con ligeras variantes los decorados del teatro español de fines del siglo pasado; que hay que alquilarle el vestuario a Berta Mendoza López o a Tostado, que tienen verdaderas reliquias en su haber. Y, sobre todo, que no hay que divertir a los espectadores, así se caiga el mundo. Hay que contribuir a la cultura permitiendo el acceso a los clásicos sólo a los pocos "entendidos" en la materia.

En fin que, contestando directamente a la pregunta que originó esta nota, diré: Escogí a Tirso de Molina para una puesta en escena que nada tiene de clásica porque soy un necio irredento.

