

NEHO

por FREDERIC RODA

«MARAT-SADE»

ES cierto que el interés de los públicos del mundo por esta obra ha surgido de una operación de "directores" de teatro convertidos en nuevo centro del *star system*. Pero también es verdad que es una reacción muy saludable y autenticadora en cuanto estos directores y este público que antes se disputaban los derechos y las entradas en revistas de "gran espectáculo" lírico-erótico hayan concentrado su interés en una obra de carácter abiertamente político y no político formal como en las obras románticas y posrománticas llamadas piezas históricas, sino en las motivaciones profundas de ese proceso histórico.

¿Podríamos decir que Weiss es un fruto natural de la segunda época de Brecht? O sea, cuando superado, asumido, el período didáctico de "La excepción y la regla" el gran poeta dramático de Ausburgo nos da, con "Galileo Galilei" uno de los dramas clave de la escena contemporánea.

La historia ya no es únicamente la relación de las crisis de los sistemas impersonales de producción, sino que hay un elemento, anticientífico si se quiere, que es la voluntad de los hombres: la dimensión existencial enlazada con la dimensión objetiva.

Me atrevo a recomendar muy vivamente la lectura del pequeño libro "Peter Weiss: poesía y verdad", de Josep Maria Carandell, que acaba de editar "Taurus": me parece importantísimo que el espectador de la obra que se representa en el Poliorama, sea antes o después de ir al teatro, lea estas breves y esclarecedoras páginas. El propio método de Carandell, rico de fuentes sociológicas, litera-

rias y psicoanalíticas (la importancia de la infancia de Weiss), ayudan a compensar la fuerza arrolladora de los aspectos visuales del montaje escénico de "Marat-Sade", que comportan el peligro de sumir al espectador en un "encantamiento de los ojos" sin rozar su sensibilidad intelectual.

"Marat-Sade" es una obra ambigua. Esquemáticamente podría decirse que pone en escena el enfrentamiento del "individuo" como razón máxima y única fuerza creadora incluso socialmente, con el "pueblo", origen, sujeto, objeto y fin de la historia. Parece ser como si el intelectual marxista Weiss demostrase la contradicción del hombre de nuestro tiempo, ese ser roto, con el paladar destruido de tantos guisos ideológicos y que apenas pone su cabeza en la izquierda se le ve el corazón a la derecha, y en cuanto pone la cabeza en la derecha se da cuenta que sólo se equilibra con el corazón a la izquierda.

Sade es la "cabeza" de la obra y de su tiempo y Marat, su "corazón": frente al individualismo y a su forma más refinada de carácter psicoerótico (el sadismo), Marat es el profeta del advenimiento de las masas, de la democracia social e igualitaria. Si, es cierto, pero antes de que el cuchillo de Carlota Corday se hunda en el cuerpo del tribuno del pueblo, Weiss, amargamente, nos dice cómo podrá surgir en el futuro del mundo un socialismo religión de Estado, impersonalizado, conservador y antihumano, frente al cual, las fórmulas de Sade nos aparecerán como una protesta de izquierdas.

Como explica Carandell en su libro, o mejor, intuye, después

del "Marat-Sade" el autor acentuó su fidelidad marxista: Sade diría, cruelmente, que también "se metió" en la bañera inmovilizadora de un doctrinarismo. Weiss-Marat contestarían que hay que meterse en la bañera, en un compromiso real y eficaz ya que, tal como declara el autor: "¿De qué les sirve mi libertad de escritor a los pueblos oprimidos de Asia, África y América?"

El elemento dialéctico y escénico de los dementes de Charenton sirve tanto para provocar a los espectadores (muy limitadamente es cierto y sólo como curiosidad lindando con el gran guñol), como para plantear la obra en una forma distanciada, en una plataforma que haga innecesarias las ilusiones del realismo. Ya que la distanciamiento no es más que sustituir las distancias "ilusiones" (psicológicas, históricas, escénicas) del antiguo teatro, por una sola "ilusión" o convención general que se acepta desde el principio, que ya no debe justificarse nuevamente y dentro de la cual, el escritor tiene absoluta libertad. Es la sustitución de los "pequeños trucos" por el "Gran Truco", dicho todo en términos estrictamente técnicos y sin ningún valor estimativo.

Adolfo Marsillach ha demostrado tener un gran valor y una gran capacidad como organizador de teatro. Esto es un hecho nuevo y que es previo a toda consideración que nos merezca como director o como actor. Aceptar el teatro como una totalidad y enfrentarse con ella es algo que, sin exagerar, todavía no se había hecho por aquí o al menos, con el ámbito y la ambición que Marsillach se ha propuesto. En un mundo de tecnología avanzada, el teatro debía ser objeto de un tratamiento de tecnólogo que abarcara tanto los aspectos intelectuales como los materiales. Marsillach lo ha hecho y será capaz de demostrar que España no es diferente y que es posible montar una máquina teatral que funcione a todos los niveles de exigencia razonable y que una obra se mantenga tanto en éxito comercial como en eficacia sobre la opinión con una duración y una intensidad semejante a lo que creíamos sólo podía suceder "fuera". Con esta obra se inicia la etapa industrial del teatro en España que rebasa lo que ahora llamábamos teatro comercial. O sea que desde ahora hablaremos de teatro industrial, de teatro comercial, de teatro independiente, etcétera.

Y una cosa importantísima que deseo hacer notar: el teatro industrial ha nacido de la inyección vitalizadora y revulsiva que sobre la escena española ha representado el independiente en cuanto la incorporación de autores "heterodoxos", la experimentación de nuevas técnicas escénicas, la lucha contra los monopolios, el grotesco y la farsa del Teatro Independiente, han logrado la sensibilización de ciertos sectores de público y crítica, una mayor preocupación intelectual de los antiguos practicantes del teatro, que ha servido de fermento para que comenzase a surgir ese teatro industrial al que habremos de referirnos desde ahora.

Marsillach ha realizado un montaje utilizando todos los recursos que el cruel barroquismo del escenógrafo Nieva y los efectos pantomímicos imaginados por Malonda, permitían y que son muchos. Marsillach ha convertido en insulsos los montajes que hemos de ver de ahora en adelante, a no ser que su despliegue de medios quede compensado por interpretaciones individuales geniales. Al público acostumbrado a las *sopas preparadas* le ha sido servida una *boullabaisse* cargadísima. Son muy de apreciar algunas pausas, por ejemplo las que pun-

túan los parlamentos clave de la obra: las tesis de Sade-Marsillach y los textos tribunicios de Marat-Prada. Una música obsesiva que hubiese mejorado de ser escrita expresamente para la fonética y la acentuación castellana ya que en algunos escasos momentos las sílabas tónicas no coincidían con las tónicas de la melodía.

Marsillach ha sabido realizar un trabajo de equipo: esto es también un signo de la tecnocracia industrial que finalmente llega al teatro y afortunadamente.

Marsillach ha quemado la escena: que piensen los directores que preparan montajes que ya no vale el sistema decorativo, ni el fiar en interpretaciones personales de corte tradicional.

Para emitir un juicio crítico

falta la posibilidad comparativa: es una nueva etapa de la escena la que se ha abierto en el Poliorama.

Puede decirse que, en algunos actores, aún quedan resabios de retórica y declamación escénica convencional (p.e. Antonio Iranzo). El nuevo estilo imitativo pero crítico halla un buen exponente en José María Prada y también en el propio Marsillach actor: en ambos se nota el propósito deliberado, inteligente y ya muy conseguido de llegar a nuevos estilos interpretativos: estilos críticos podríamos llamarlos: o sea, partiendo del tradicional *hacer*, darles un trasfondo de ambigüedad desconcertante. Más de una vez, y como punto de referencia, hemos de volver a tratar de los significados de este "Marat-Sade"...

XI CICLO DE TEATRO LATINO

"LA DIADA BOJA O LES NOCES DE FIGARO"

UN texto «grande» del teatro universal. La versión operística musicada por Mozart. El protagonista, «Figaro», es un personaje de la moderna comedia del arte europeo: un antihéroe, un personaje menor. Tiene el carácter burlesco, antiaristocrático. En la historia del arte y el pensamiento humano existe una línea «heroica», aristocrática, imperial que va de Hércules pasando por Augusto, Carlomagno, Napoleón, Stalin, a todos los «duces» de nuestro tiempo. Otra, rebelde, contestataria que comienza en Prometeo y por Indibil y Mandonio y el «xíc de les Barraquetes», llega a Guevara y Bendit. Figaro está en esta segunda línea.

Se tardó en descubrirlo. Mozart y sus intérpretes se recrearon más en la línea «noble», de la obra. Figaro y Susana eran los plebeyos, algo así como la pareja cómica de la zarzuela española: esa zarzuela que, por regla general, sigue el módulo de Lope de Vega quien, a pesar de escribir para el vulgo, centra sus obras en la nobleza: algo así como lo que hacen las actuales revistas llamadas femininas o de sociedad: se habla de los pobres cuando ascienden a misses o se casan con princesas...

«Les nocces...» vuelve a demostrar que la Revolución francesa no comenzó con la toma de la Bastilla, sino que, desde muchos decenios antes, había mar de fondo en la sociedad francesa. La obra de Beaumarchais es una muestra intuitiva y brillante. Así lo han sabido ver los modernos directores de escena y así ha sido incorporada por Francesc NeHo y el GTI a la moderna y pequeña historia del teatro en catalán.

NeHo no ha hecho demagogia ninguna y sólo se ha permitido un rutilante final en la más pura línea del «golpe de teatro», en la más clásica y legítima línea del golpe de teatro. No es fácil por gusto e inteligencia aceptar con esta forma espectacular del lenguaje teatral: pero el GTI hizo sonar heroicamente «La Marsellesa», popularmente entre un estampido multicolor de cohetes, como el primer «14 juillet» callejero y democrático. Si el resto del montaje no hubiese tenido un tono bien elevado de dignidad y buen gusto, ese final hubiese podido parecer un «¡Viva Cartagena!». Pero no: la obra estuvo bien y fielmente interpretada. Es, ciertamente, un texto de actores característicos y así, en la escritura teatral, la mayor o menor aproximación de los intérpretes a sus respectivos «emplois», ya indicaba, no sólo el mayor o menor acierto de la dirección al repartirlos, sino los resultados finales. El «reparto», constituye más del 50

por ciento del acierto o error de un director.

La trama de este vodevil grande tiene todavía más de sencillo enredo pastoril que de las habilísimas complicaciones de los vodeviles burgueses de Labiche. El juego de misivas, precursor de la voz en «off» de este siglo, sigue siendo el motor de las acciones (¿algún erudito afe-mán habrá escrito una tesis titulada «la cartita en el teatro?»).

NeHo es un director que cuida mucho de los actores y cree, acertadamente, que el mensaje general de la obra se desprende más de la actuación física de los mismos que de ideas generales estampadas en el programa de mano. Esta es una de las principales razones por la que considero tan estimable el trabajo, siempre, de este director.

En el reparto, las cosas serían mejorables. Dejando a un lado los innegables valores de todos y cada uno de los intérpretes, me atrevería a decir que, no obstante la permanente eficacia escénica cómica de Jaume Pla, al «Comte Almaviva» le faltaba o falsa grandeza o rufianidad: Pla era más un burgués del XIX que un noble del XVIII. Carlota Soldevila acertó plenamente el tipo entre irónico y tierno, con algunos trémolos en la interpretación. «Figaro», vibrante y directo, con dicción a mejorar. Adelaida Espinal, en «Susana», se inventó un personaje de «títella», con buena técnica, pero muy lejos de ser el motor sensual de la obra: obra que se teje entre todas las posibles, imaginables, deseadas relaciones de machos y hembras del reparto. Ovidi Monllor (finalmente un «Querubino», del sexo masculino), gañán perdido en otra sociedad. El pintoresquismo de los demás personajes, bien medido por Nadaja Batiste, Alfred Lucchetti, Francesc Balcells, Xavier Vivé, Montserrat Roig, Carles Sala.

Se daba un especial énfasis a la escenografía de Fabià Puigserver, realmente bellísima pero muy desprecupada de la actuación de los actores, de la funcionalidad mecánica que ha de cumplir el decorado. La forzada situación de las luces, lo «abstracto» de puertas y ventanas, el no darse cuenta de que un sofá y, sobre todo, un «pabellón» de jardín son materialmente esenciales en la obra de teatro y han de servir a la interpretación de la obra y al enredo físico de la misma y no son sólo manchas de color o volúmenes decorativos, es muy importante. El acierto en el vestuario nos hace pensar que, hoy por hoy, Puigserver es más decorador que constructor; y esto último es esencial en un escenógrafo.



ginebra - coñac

TORRES

un coñac muy nuestro con "bouquet" francés

Recuerde también nuestros VINOS

Nos es grato invitarle a visitar nuestras bodegas, cualquier día laborable.