

Reseña-Crónica del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro 2014

Gustavo Geirola
Whittier College
USA

Desde hace muchos años que sabía de la existencia de este festival y tenía cierta curiosidad por asistir; sin embargo, compromisos personales y profesionales me impedían, año tras año, concretar mi viaje y disfrutar del festival. En julio de 2013, recorriendo España, me acerqué a Almagro, que estaba en los últimos días del evento; apenas entré en la ciudad y tan pronto vi la Plaza Mayor, me prometí que al año siguiente volvería. Y así lo hice. El Festival se desarrolló este año del 3 al 27 de julio; sin embargo, solo pude apreciarlo y disfrutarlo a partir del 19 de ese mes. En lo que sigue, me propuse dar cuenta de lo que había visto y también reflexionar, muy brevemente por cierto, sobre algunas cuestiones que me preocupan en relación a la praxis teatral. Son, pues, reseñas subjetivas (¿podrían serlo de otra manera?), escritas al día siguiente de las representaciones, todavía involucradas en la fascinación o no que me haya producido cada espectáculo. No he detallado las fichas técnicas de los espectáculos ni tampoco he agregado, para beneficio del lector, los sitios en la red donde se pueden ver algunos videos de las obras comentadas aquí. Toda esa información se la puede conseguir fácilmente desde cualquier computadora con acceso a la red. No quise dejar de agregar, cuando me pareció pertinente, algún comentario que tuviera que ver con mi estadía en esa preciosa ciudad, con el objeto de promover en el lector su deseo de asistir algún día al Festival y disfrutar de la ciudad.

Hoy es 19 de julio. Anoche salí como a las 8 y media de la tarde de Washington D.C. y llegué a Madrid a la mañana muy temprano, donde me esperaba un servicio de taxi (carísimo) que me llevaría a Almagro directamente. Intenté evitar tantas conexiones: taxi a Atocha, espera en la

estación, tren a Ciudad Real, taxi hacia Almagro, etc. Me hospedé en un precioso apartamento en Casa Resekas, sobre Calle de las Franciscas, 7, que recomiendo decididamente por sus servicios y ubicación. Almagro es una ciudad de luz, con un sol alto cuyo fulgor permanece, en esa época del año, hasta casi las 10 de la noche. Había sacado mis entradas desde abril, con mucha anticipación, porque sabía de la dificultad de conseguirlas a último momento. Sin embargo, al llegar a eso de las 10 de la mañana, tuve que ir hasta el Teatro Municipal a retirar algunas que, por alguna razón, no había podido imprimir. Ya a eso de las 9 de la noche, después de una siesta reparadora, me fui a comer unos calamares fritos y unas croquetas, me tomé una cervecita en uno de los bares de la Plaza Mayor, siempre llena de gente y con sus restaurantes con mesitas al aire libre y su oferta de tapas y buena comida.

Las obras del festival se presentan en diferentes salas y espacios, algunos cerrados, otros al aire libre. Hay una sala reservada para espectáculos más experimentales, conocida como La Veleta (es la más alejada del centro y el Festival dispone de un ómnibus que lleva y trae a los espectadores que lo deseen); hay un premio para las obras que se representan en La Veleta, conocido como Almagro OFF. Se presentan también obras para niños y algunas gratuitas para todo público. Hay espectáculos que se presentan solo una vez y otros más de una, lo cual hace un poco difícil la selección y combinación, en tanto muchos son simultáneos en las diversas salas. En general, los espectáculos para adultos se programan a las 20 y a las 22:45.

Julio 19: Las dos bandoleras, de Lope de Vega

Escenario para *Las dos bandoleras*

A las 22:45 en punto comenzó la obra, *Las dos bandoleras*, de Lope de Vega, en un teatro al aire libre, conocido como Espacio Miguel Narros. Fue presentada por la Compañía Nacional de Teatro Clásico y la FEI Factoría Escénica Internacional, bajo la dirección de Carme Portaceli. Con una escenografía fija, sugerente y despojada, un vestuario apropiado, con iluminación y música bien insertadas para marcar cambios de tiempo y espacio, la pieza captó inmediatamente la atención del público que colmaba el espacio. Me encantó la puesta, con una marcación ajustada de los actores por parte de la directora y, sobre todo, me gustó la actuación; los españoles, al menos estos actores que vi anoche, saben decir bien el verso y permitían entender cada palabra y frase; como se sabe, tanto para Shakespeare y sus espectadores nativos del inglés como para los autores del Siglo de Oro español, el discurso dramático plantea grados diversos de dificultad de comprensión. Estos actores supieron cómo decir el verso y cómo ajustar su expresión para que cada frase llegara al público sin mayores complicaciones.

Esta obra de Lope en particular me pareció asombrosa; sin duda, a Lope no se le escapaba nada y encima se daba el lujo de hacer críticas mordaces a la monarquía, obviamente por medio del personaje del gracioso. Trata esta obra de dos chicas acomodadas conscientes de que de ellas depende el honor de su padre viudo; sin embargo, se entregan por amor a dos soldados que les prometen matrimonio y, como no les cumplen, deciden hacerse serranas primero (deshonradas se van a la sierra a buscarlos para ver si pueden vengarse; los encuentran pero éstos se mofan de ellas, las insultan y se van) y bandoleras después, vestidas de hombre y con una furia de venganza que les atraviesa enteramente el cuerpo. Se prometen matar a cuanto hombre se les presente, matan a más de 100. Luego se encuentran con una mujer, vestida de

hombre, que parece haber sido una famosa bandolera de la época de Lope (ya parece que Lope aprovechaba estas figuras tomadas de la vida real y daba testimonio de ellas en su teatro), que las entrena en el uso de los espadachines. La cuestión se complica porque el Rey Fernando, en reconocimiento a los servicios prestados por el padre de las muchachas en la lucha contra los moros, promete buscarles buenos maridos entre los hombres de la nobleza; el padre no sabe qué hacer, discurre en aparte si mentirle al rey o confesarle todo—un padre dando cuenta a otro padre—ya que sabe que sus hijas andan quién sabe por dónde. En su viaje a Córdoba, recuperada a los moros, el Rey cae en manos de las hijas bandoleras (no sabe que son las hijas del caballero) que discuten si un rey debe o no pasar por lo mismo que cualquier hombre (me imagino el revuelo que habrá causado esta escena en su tiempo, incluso hoy era impresionante el efecto en el público), finalmente lo perdonan pero a cambio de que éste les prometa que, si en el futuro tuviera que juzgarlas, sería clemente con ellas (estas chicas saben jugar políticamente). El famoso enamorado de la famosa bandolera que las entrena, un personaje sacado casi del Quijote, es un tipo que la busca por las sierras, que se vuelve casi loco, que decide voluntariamente enmudecerse y escribe por las piedras de la montaña mensajes de su amor; parece que también se había burlado de la muchacha o había causado alguna traición, pero ahora está arrepentido. Sus monólogos son escenas líricas maravillosas. El contraste entre lo lírico y lo épico en esta obra es fuertísimo.

También el criado de las bandoleras pasa por la sierra y cae en manos de éstas; aunque después de un rato reconocen que se trata del sirviente que se ha criado con ellas (parece que en el original de Lope el papel está escrito para un joven de la edad de las muchachas, como un hermano cómplice que nunca llegaron a tener), también discuten si deben o no ajusticiarlo por ser hombre y por la promesa que se hicieron entre ambas; una de las chicas, Teresa—más cruel que la otra, Inés—quiere llevar su promesa a sus extremos. Para salvarse, el tipo confiesa que en realidad no es hombre sino mujer, en una escena estupenda que haría las delicias de cualquier transexual de hoy; es un pícaro y al final una de ellas se apiada de él y engaña a su hermana, diciéndole

que lo ha ajusticiado. Las alianzas entre mujeres son más difíciles de sostener que entre los hombres; la fraternidad masculina, que ha hecho estragos en la historia, no parece funcionar igual entre las mujeres ni entre verdaderas hermanas. Baste ver el proceso de fragmentación acelerada del feminismo desde mediados del siglo XX. El pícaro hace unas escenas asombrosas; el actor era estupendo también. Hace una crítica social agresiva sobre las clases sociales altas, sobre la guerra y las figuras de autoridad: dice cosas como que mientras el Rey duerme y come como todos los días y en abundancia y plácidamente, los soldados sufren los horrores de la batalla, no reciben paga o la reciben atrasada, pasan hambre y mueren por causas que finalmente nos los recompensan de nada. ¿Nos suena familiar? ¿Actual? Si la respuesta es sí, es porque estamos en lo siniestro, tal como Freud lo estipuló.

Obviamente, en la tercera jornada, ya todo comienza a regresar al orden establecido. Después de todo, Lope ya había dicho lo que tenía que decir sobre la mujer y los tipos de violencia (masculina y femenina, estatizada y marginada, admitida y rechazada), sobre la monarquía, etc., y se puede dar el lujo de volver a su fórmula y sus convenciones; todo regresa al cosmos, no sin antes darle al espectador otro bocado impresionante sobre el tema de la honra: el padre sale en busca de sus hijas; por códigos de honra debe matarlas; el pícaro, a pesar de su promesa a las muchachas de no revelar el paradero de éstas, termina confesándole al padre sobre el destino de las muchachas, porque después de todo, según razona, qué valor puede tener una promesa si hay hambre y, además, vale más—tal como Lope parece percibir—la alianza entre los machos. El rey aparece cuando las chicas, apresadas por su propio padre (al que al principio también quieren ajusticiar por ser hombre; es una escena fuertísima, en que ya se sintomatiza esa caída de la imago paterna, como diría Lacan), están por ser ajusticiadas; el padre ha tenido una escena muy cómica sobre si debe o no matar a sus propias hijas, entre deberes de caballero y de padre y su fidelidad al rey y al Otro simbólico, hasta intenta matarse y desea que hubiera balas de tres cabezas que pudieran al mismo tiempo matarlo a él y a sus hijas. El rey aparece aquí con dos soldados, que obviamente son los que se burlaron de las muchachas. Las hermanas le

recuerdan al rey lo que les había prometido y entonces el rey las perdona; sin embargo, pide una explicación (otro recurso dramático que testimonia a su manera del recurso a arrancar la confesión, como diría Foucault, para mostrar cómo se va imponiendo la sociedad disciplinaria) y las muchachas (por si acaso el espectador se haya olvidado de algo, Lope se lo recuerda en unos pocos versos) le cuentan todo lo sucedido desde el comienzo y las razones que tuvieron para hacer lo que hicieron; el rey entiende que son criminales pero ha dado su palabra (el rey es también prisionero del Otro, además las chicas pertenecen a la clase acomodada, servicial al rey), y las perdona, exigiéndoles a los soldados que se casen con ellas, cosa que hacen a regañadientes, porque son dos jóvenes impulsados por el principio del placer (más que por el goce), que solo quieren disfrutar del sexo en una sociedad donde hacerlo fuera del matrimonio parece ser algo bastante dificultoso. Como se ve, no son solo las mujeres las que deben sujetarse, sino también los hombres, especialmente los jóvenes (masculinos o femeninos) en esta sociedad represiva. También se reconcilia la famosa bandolera con su amado loco.

Sin duda, la obra deja un resabio de complicidad entre la monarquía y la clase pudiente (no queda en claro si el padre y las chicas pertenecen a la nobleza, aunque se invoca muchas veces el apellido doble: Treviño y Sarmiento). Muestra a estas mujeres desafortunadas incapaces de hacer justicia debido a la forma en que la conciben: hiperbólicamente para ellas solo vale el ojo por ojo, en consecuencia, a su entender, no deben morir solo los soldados que las burlaron, sino todos los semejantes en género sin importar raza, clase, filiación. Observar aquí lo contemporáneo de esto, ya que en cierta ala del feminismo se ha llegado a esta dimensión en que la reivindicación de los derechos de la mujer se ha tornado en venganza de género, la cual ha terminado por cancelar toda la relación entre hombres y mujeres (no digo relación sexual, que según Lacan, no existe, sino que me refiero al erotismo). Es interesante que estas muchachas nunca digan que quieren ser madres; parece que ni siquiera desean ser esposas sino ser reconocidas en matrimonio por estos infelices que les dieron solo el gustito del goce, que no se compara con el otro goce excesivo que les promete su gesta vengativa. La misoginia de

Lope se encarna en las mujeres, quienes en vez de definir un nuevo rol socio-político para ellas terminan justamente colocándose en la posición de aquello que justamente quieren combatir. Que sean dos o tres las mujeres protagonistas en esta obra, no es casual; Lope evita, como si hubiera leído a Lacan, hablar de LA mujer, que no existe. Por un lado, Lope las convierte en protagonistas y las pone al mismo nivel del hombre en cuanto a resistencia física, lucha, poder físico, voluntad, etc., pero por otro advierte sobre lo que las mujeres podrían hacer si no estuvieran atadas a los poderes masculinos: ellas encarnan un goce ilimitado en la venganza (no se menciona nunca a la madre, pero imaginamos, a pesar de Freud, que ellas encarnan esa fuerza descomunal de la madre insaciable sobre cuyo deseo Lacan coloca el Nombre-del-Padre, en la famosa metáfora). Desde una perspectiva culturalista, resulta de todos modos irónica la propuesta que nos hace Lope de Vega, porque al padre de las bandoleras se les sale todo de las manos desde un principio y eso trae el caos que debe retornar al cosmos, mediante un pasaje bastante corrupto, si se quiere, en el que el rey, por hacer honor a su palabra, desconoce los crímenes y la ley. Lope arma su obra sobre las fallas del padre y las consecuencias sociales que esto conlleva. Muestra a un rey como un UNO-Más ya capturado por el Otro, pero que no es el Otro como tal. Muestra la generalización de la violencia más allá de la diferencia de género y también las fisuras sociales que comienzan a abrirse a partir de estas transformaciones. Es interesante que en ningún momento Lope haga intervenir lo religioso, salvo en una estrofa, casi un estribillo, en que las bandoleras cantan que se vengarán de cualquier hombre, aunque sea un fraile descalzo.

Insisto: me encantó la obra; me gustó la escenografía austera, la iluminación ajustada, el decir de los versos, la dicción de los actores, la actuación, el uso del vestuario bien acotado (tan importante en esta obra sobre los semblantes o los géneros como semblantes). Tal vez lo único que me disgustó es que fueron dos horas o más sin intervalo; no sabía ya cómo sentarme en la butaca. Entiendo que un intervalo hubiera dispersado la atención del público, pero hubiera también permitido un relajamiento de la

escucha, especialmente en obras en verso en las cuales, se quiera o no, hay más musicalidad que con la prosa y eso puede terminar agobiando un poco.

Me di cuenta, además, que a esto había venido, a disfrutar un teatro que siempre me pareció asombroso y en el que quiero involucrarme un poco más, después de muchos años de centrarme más en el teatro de América Latina. Sin duda, se trata de retomar viejos amores con la cultura peninsular y, no por casualidad, mi asistencia a Almagro vino precedida de meses en que investigué y escribí largas páginas sobre Calderón a propósito de un ensayo sobre una obra argentina que publicaré próximamente. Este festival me viene bien para conocer obras que no se representan frecuentemente y que, de otro modo, escaparían a mi experiencia. Ver las obras nos saca de la experiencia de museo, al decir de Ricardo Bartís, que supone la lectura del texto dramático en soledad.

Julio 20: *El caballero de Olmedo (el de Lope no, el otro)*, de Francisco de Monteser, y *Las relaciones peligrosas*, basada en la novela de Chordelos de Laclos

Camino arbolado en La Veleta

Fui a dos espectáculos. El primero fue en ese teatro un poco alejado del centro, La Veleta, y se trataba de una obra de Francisco de Monteser, un autor contemporáneo de Lope; no hay muchos datos sobre la vida de este autor, pero se dedicó a hacer comedias burlescas, parodiando, como en este caso *El caballero de Olmedo*, la comedia homónima de Lope. Este espectáculo de la Compañía de los Otros y dirigido por Julián Ortega, se llamaba justamente *El caballero de Olmedo (el de Lope no, el otro)*.

Salí temprano de casa; no parecía lejos la sala de acuerdo al mapa, pero en realidad era bastante alejado; caminar sobre estas callecitas de piedras, casi sin veredas, puede ser fatigante, sobre todo en días de calor. Ya aproximándome, cuando me faltaban como unas seis cuadras, un auto paró y dos muchachos se apiadaron de mí, y se ofrecieron a llevarme. Uno era director de teatro y el otro periodista; este último tiene un programa de radio y me invitó a una entrevista el viernes. Les dije que abusaría de la gentileza que me habían brindado y que les rogaba me trajeran al centro al terminar la obra, porque tenía el otro espectáculo, *Las relaciones peligrosas*, a la que ellos dijeron que iban a asistir también. Al llegar nos enteramos que el generador de corriente tenía problemas, no lo podían arreglar; tuvieron que traer otro nuevo; lo cierto es que la función, anunciada para las 8, no empezaría hasta las 9, con suerte. No sabía qué hacer. Porque la otra función empezaría a las 22:45 y si esta obra duraba, como decían, 75 minutos, el tiempo iba a estar justísimo. Como vi que el periodista y director estaban conversando con otras gentes y no

se mostraban preocupados, me quedé leyendo mi libro, uno de Silvia Bleichman, la psicoanalista argentina.

La obra de Monteser empezó a eso de las 9:05. Uno de los chicos de la sala, mientras esperábamos, salió con una bandeja de bombones a convidar al público; me pareció una gentileza inesperada. La obra fue interesante, unos actores de estupenda formación; sin embargo, a pesar de que se trataba de una comedia burlesca y mucha gente se reía, yo no lograba engancharme con nada. Puse mi desencante en la cuenta de mi ignorancia, porque no conocía la obra original de Lope, que vería otro día aquí en Almagro; imaginé que muchos podían disfrutar de la parodia. Veré la obra de Lope estos días y allí compensaré, en lo posible, mi ignorancia. La otra cuestión era que la actuación estaba demasiado exigida físicamente; los actores tenían una flexibilidad estupenda, pero de pronto se engolosinaban con el público e improvisaban, lo que alargó la presentación. Además, de pronto se hizo muy gritada y eso terminó sofocándome. Se veía que habían trabajado mucho con improvisaciones, porque cada frase tenía como un prolegómeno y un epílogo de gestos; daba la sensación que el director no había querido descartar nada de lo surgido en improvisaciones y conservó todo, sin un filtro selectivo. Antes y después de cada frase o durante cada frase verbal, había gestos y más gestos, juegos corporales, muecas. Me fue difícil entender la trama y además no lograba reírme; hubo, sí, un par de momentos estupendos.

Se trataba otra vez de un padre que tenía a su hija encerrada porque ésta insistía en meterse a monja; pero un torero intenta seducirla; hay una hermana (que hace un actor, que también hace de criado del torero); también aparece la figura del rey, actuada por un actor que además asume el papel de un primo de la muchacha que quiere casarse con ella y compite con el torero. Todo era muy disparatado, a diferencia del tono serio que estos acontecimientos tienen en la obra original, ya que—como comprobaría más tarde—el argumento de Monteser seguía la obra de Lope (ver más adelante mi reseña de la obra de Lope). Casi sin escenografía, unos pocos elementos, bien cuidado el vestuario, interesante la musicalización realizada por los mismos actores. Lo cierto es que los actores alargaron la representación y siendo las

22:30 algunos del público empezaron a salirse, entre ellos el director y el periodista, que tuvieron a bien llamarme para que los siguiera. Salieron y caminaron apresuradamente hacia el auto. Un muchacho me dijo que un ómnibus nos llevaría al otro teatro y que ya habían anunciado a todos los otros elencos que empezaran un poco más tarde, en lo posible, para que el público pudiera llegar a tiempo. En un momento me quedé solo en medio de un enorme camino negro, cubierto de árboles; no lograba ver nada, no sabía si había escalones o si el terreno era liso y parejo. Habida cuenta de mi discapacidad, en la oscuridad suelo perder el equilibrio; me agarré de la rama de un árbol y, no sin ridiculez, puse a pedir ¡Ayuda! Acudió un muchacho, me agarré de su brazo y me llevó esas dos cuadras a oscuras hasta el bus; pero allí me esperaban en el auto y me fui con ellos. Llegamos a tiempo a la otra función. Relato este episodio porque fue crucial para que gente ligada al festival me reconociera y saludara cada vez que me veían por la calle o asistiendo a un espectáculo; y esto me hizo sentir en Almagro como si hubiera vivido allí por mucho tiempo.

La versión de *Las relaciones peligrosas* de Chordelos de Laclos, realizada por Javier L. Patiño y Darío Facal (que también dirige), me pareció realmente buena. En el escenario enorme de la Antigua Universidad Renacentista, con batería, guitarras eléctricas y toda una serie de instrumentos musicales y micrófonos, me dio primero la impresión de que todo iba a ser un chasco. Menos mal que me equivoqué. La versión respeta la estructura epistolar de la novela original. Lentamente va invitando a los espectadores a involucrarse en el conflicto, después de la presentación de cada personaje. Todos los actores eran estupendos: excelente dicción, buen manejo corporal, todos tocaban varios instrumentos, cantaban y actuaban. Lo más interesante, para mí, fue que la puesta había hecho un juego astuto con la teatralidad del teatro y esto en varios sentidos.

La política de la mirada de la teatralidad del teatro, que tanto he analizado en otras publicaciones, estaba aquí “dada a ver”; la puesta se atuvo no solo a la perversión que mueve la máquina del argumento, sino a la perversión implicada en el diseño arquitectónico de la sala a la italiana (y el

diseño de teatralidad del teatro que le es inherente). El escenario estaba descubierto y se veía la maquinaria de luces y las paredes del foro; había en el fondo una enorme ventana que daba a otra pared en la que estaba dibujada una ventana. Si la teatralidad del teatro está construida sobre el montaje de un fantasma (en este caso, lo que ocurre en el escenario) que oculta, tapa o vela el objeto *a* (en la terminología lacaniana “objeto causa del deseo”), que no tiene significante; y si en la estructura de la perversión el perverso (en este caso Valmont y la Merteuil) trabaja para el goce del Otro, para tapar la falta en el Otro, ambos aspectos se cumplían a pies juntillas en esta puesta. Pero además, en el momento en que Valmont logra finalmente vencer las resistencias de la puritana Tourvel, cuando la música de rock se llena con las voces de todos en un éxtasis orgásmico, el director dispone que unas luces implacables que salgan desde el escenario y se dirijan al público; así todos los espectadores, como voyeurs, quedamos sorprendidos mirando lo que supuestamente no deberíamos. Quedamos así colocados como espectadores del fantasma y, en cierto modo, sujetos que por identificación con los actores, éramos además parte de la escena fantasmática. Me pareció una estupenda reflexión sobre la teatralidad, a la vez que en la escena se procedía progresivamente a desnudar los cuerpos uno a uno. La máquina perversa se daba así en su implacabilidad en y desde la escena.

Al terminar, me encontré con el director que estaba con unas muchachas periodistas de Ciudad Real y la chica que había manejado el auto. Nos fuimos todos a tomar algo; ellos habían cenado, pero yo no, así que me comí una ensalada de perdiz con piquillos (ajíes rojos asados) estupenda y me tomé una cerveza Sagra, elaborada en Toledo, bajo la advertencia del mesero quien, a mi pregunta sobre la cerveza más amarga y fuerte que tuviera, me la recomendó, no sin enfatizar que solamente me tomara una, porque era realmente fuerte. Y lo fue, atestigo que lo fue. Le pregunté si dicha cerveza me dejaría al menos caminar las tres cuerdas hasta mi alojamiento y el mesero sonrió, pero insistió en que solo tomara una. La conversación se hizo entretenida y simpática; al rato otros amigos de ellos se juntaron. Siendo casi las 3 de la mañana, nos despedimos. Devolví la gentileza invitándolos a todos

los tragos que habían consumido. Aunque insistían en no aceptar, les pedí, en homenaje a los placeres que habíamos visto en la obra, que me permitieran el mío. La verdad es que, sin el buen gesto de ellos, todavía estaría caminando hacia la Antigua Universidad desde La Veleta.

Julio 21: *Romeo y Juliet*

Este día tuve solo *Romeo y Juliet*, una versión de la obra de Shakespeare, a cargo de Mismas International Theater, con dirección de MishMash. Es otro espectáculo del AlmagrOFF, nuevamente en La Veleta, pero ahora al menos sé que hay un ómnibus que sale del centro a las 7:30 y luego trae de regreso a los espectadores. Siendo a las 8, si no dura mucho y empieza en horario, no habrá el problema de la oscuridad. Uno de los involucrados en la organización del festival, a cargo de reclutar a los espectadores que tomaríamos el bus, era el que había acudido a mi grito de ¡Ayuda!, y me explicó que luego de asistirme, se había dado cuenta de que no habían iluminado esas casi dos cuerdas de la sala hasta el ómnibus; la sala es como una enorme casa rodeada de espacios verdes y está como a dos cuerdas del camino; de día es precioso, porque es un túnel de árboles, pero de noche es una boca de lobos si falta la iluminación. Imaginé que habría luces, pero que el día anterior habían esperado que terminara la función, por las dudas el generador se descompusiera o sobre-exigiera demasiado.

Me habían contado que se trataba de un grupo de Dinamarca y que era un trabajo más bien físico, aunque presentaban la obra en inglés. Al llegar nos dieron el programa de mano que decía en letras grandes ROMEO & JULIET, pero en letras más pequeñas era toda una frase: *The Love Story of ROMEO & JULIET in 40 minutes*. Una especie de Shakespeare *fast food*, pensé y creo que acerté. Desde ese momento vi que se iban a enfocar en la historia de amor que, siendo indudablemente un componente del relato, no es ni mucho menos el más importante de la obra de Shakespeare. Escenario completamente vacío: verdaderamente impresionante la cámara negra de La Veleta, daban ganas de que se llenara de maravillas. Uno de los tres jurados, sentado a mi derecha, no pudo resistir la exclamación de asombro frente a la inherente belleza de ese escenario completamente negro y abismal.

Salieron a escena cuatro jóvenes, dos muchachas y dos muchachos, muy esbeltos y llenos de carisma y simpatía. Se presentaron al público cada

uno con su nombre, como si fuera una presentación de colegio y allí, digamos, el síntoma quedó fijado: historia de amor + presentación escolar. Se dirigieron al público explicándoles qué tipo de teatro hacen: sin decorados, sin utilería, sin vestuarios a la Shakespeare (aunque tenía cada uno un detalle de época sobre su maya negra), sin música. Daban la sensación que habían descubierto nuevamente la rueda y querían comunicarla como gran noticia a un público... nada más ni nada menos que de festival. Tenían, obviamente, iluminación, pero fija. El programa aclaraba que se trataba de una propuesta de *storytelling*, es decir, de cuentacuentos, de juglar. De modo que la aclaración de los actores era innecesaria, redundante. Se anunciaba, con un orgullo un poco tonto, que hacían un teatro despojado, solo basado en el actor, como si eso por sí mismo tuviera algún tipo de valor o algún tipo de mérito. Sin duda, estos actores estaban muy preparados físicamente ya que, como anticipaba el programa, iban a brindarnos tragedia y comedia, una interpretación de la obra de Shakespeare a través del trabajo corporal del mimo, del coro trágico, de la acrobacia y del cuentacuentos. Y en realidad, hubo efectivamente despojo y despojo de lo más importante: faltó Shakespeare, faltó la interpretación que el programa prometía. De lo demás hubo, muy correcto, pero casi como un trabajo ligado al dibujo animado (estética a la que también recurrieron los actores de la obra de Montser). Parece que los teatristas miran hoy mucha televisión y/o que el dibujito animado viene a satisfacer la pulsión de una manera completamente inhumana o al menos dejando de lado todo tipo de intersubjetividad; no olvidemos que incluso en los sitios pornos de la red, ya se ofrecen y cada vez más, videos de gente copulando o haciendo cositas, pero no de actores porno, sino en dibujo animado; a la imposibilidad de los cuerpos reales, ya ni siquiera valen los virtuales/reales, ahora parece que satisface más la doble virtualidad del cartoon virtual/virtual, es decir, completamente no-otro). Retomo aquí un señalamiento de la psicoanalista Silvia Bleichmar, cuando en su seminario de 2004 planteó la diferencia entre arte y pornografía: el arte da significación, en cambio la pornografía la cancela. Dice Bleichmar explícitamente en su libro *Las teorías sexuales en psicoanálisis*, en el capítulo en que revisa el concepto de sublimación: "La pornografía es recorte puro

excitante, mientras que el arte se inscribe en el marco de significaciones” (570). Los chicos dinamarqueses—y hasta cierto punto los actores de la obra de Montser—dejaron capturar sus cuerpos por estos dibujitos animados, como materia pura excitante, más que por la farsa más típica del juglar y lo hicieron tal como un grupo de estudiantes de teatro puede hacerlo en su primer año de actuación. Tal vez lo hicieron a indicación del director, lo cual nos plantearía cuestiones más graves. Lo que se nos ofreció, con buenas habilidades y cierta imaginación a nivel corporal y vocal, fue una especie de reducción estructuralista, es decir, materia pura excitante—a la que el público se sometió—de la obra shakespearana, pero tal vez más justo sería decir de alguno de los hipotextos usados por Shakespeare para hacer su tragedia. A la manera del viejo “Análisis estructural del relato” de Barthes, habían juntado unos pocos núcleos, algunas catálisis, pocos indicios y escasos informantes, para armar un relato que se dejaba llevar por lo trivial, lo banal del argumento de la obra y, digámoslo con buena voluntad, de Shakespeare, si es que este grupo realmente se tomó el trabajo de leerla y estudiar un poco algo de la extensa bibliografía sobre esa tragedia. Sí, en cambio, parece que habían visto la película de Zeffirelli, porque tararearon la melodía de ese film, y también conocían las trilladas ‘marcha nupcial’ de Mendelssohn y la ‘marcha fúnebre’ de Chopin, que están en el imaginario colectivo. Tenemos aquí un síntoma típico de las escuelas de teatro, que creen que todo está estupendo si hay un desarrollo técnico de las habilidades corporales y vocales del actor, pero descuidan la dramaturgia, los espesores artísticos que hacen a una obra, particularmente cuando se trata de un clásico.

Lo peor no fue lo que se nos ofreció desde el escenario; lo peor fue la reacción infantil del público. La gente se reía y aplaudió a rabiar al final. Yo no lo podía creer. En eso, me había equivocado: un público de festival puede ser tan poco sofisticado como cualquier otro público. Había un público joven que pudo seguir el texto en inglés (era un inglés no de Shakespeare, sino de *sitcom* americano, frases básicas que se aprenden en cualquier parte y con la que los jóvenes están más que familiarizados). Entiendo que el trabajo del juglar es transmitir una historia, pero aún bastaría irse a los romances viejos españoles

Comentario [GG1]:

para darse cuenta de que siempre los romances 'son' más que la historia contada. Tienen un discurso que dice más que el argumento.

Al salir, ya en el autobús, una señora me preguntó si me había gustado y le dije que no. Quedó asombrada, me dijo que ella salió encantada. Le dije que me pareció algo superficial, una banalización total del texto de Shakespeare, que esperaba que hubiera algún tipo de lectura. Ella me dijo que no tenía por qué haberla, que los chicos habían seleccionado algunos momentos de la obra y los habían teatralizado bien. Sin embargo, en el programa se decía "interpretación" y entonces vaya uno a saber qué se entiende hoy por eso o qué entiende este grupo por eso. La señora agregó que le parecía un buen trabajo para divulgar la obra de Shakespeare, que aquellos que no conocieran *Romeo y Julieta* podían llevarse una idea de lo que ocurría en la obra del genio inglés. ¡Vaya homenaje!, pensé yo en términos castizos. ¡Pobres clásicos con este tipo de divulgación! ¡Hasta casi sería mejor que los jóvenes o el público en general se quedaran sin conocerlos! Si alguien se queda con esta 'historia de amor', va a tener un déficit grave en su conocimiento sobre el teatro de Shakespeare o la veleidad de una falsa erudición, como la del que solo come hamburguesas en McDonalds y quiere opinar de la carne o la alta cocina. Creo que la señora, como el resto del público que en el autobús comentaba entusiastamente lo visto, fue presa, estuvo capturada por el carisma y simpatía de estos jóvenes dinamarqueses (que la tenían, sin duda), y que le permitieron a los espectadores una regresión a la infancia, donde vale más el argumento básico de la historia contada que el discurso.

El director de este espectáculo, sin duda, se planteó como máscara espectatorial un sujeto que podía conocer lo básico de *Romeo y Julieta* o incluso nada; máscara espectatorial de ignorancia o francamente infantil que el público asumió plenamente; no siempre ocurre que el público acepta la máscara espectatorial que propone un espectáculo. Por máscara espectatorial entiendo aquel diseño de espectador que el director—consciente o inconscientemente—dispone para su espectáculo; y no hay más de tres posibilidades en que un sujeto puede 'ver' un objeto: neurosis, perversión o psicosis, siguiendo la terminología de las estructuras freudianas que Lacan

elaboró. Me pregunto si esta banalización o trivialización de los clásicos tiene algún sentido, especialmente en un festival de teatro clásico. Sea como fuere, las expectativas del público, al menos en relación a este espectáculo, se posicionaron en un nivel cero de exigencia. Si el placer, según Lacan, es lo útil y el goce lo que no sirve para nada, pues entonces podemos hablar de un teatro de goce que solo apunta a la ideología del *entertainment* (y lo pongo en inglés, ¿vale?), porque de esa cultura viene dicha ideología. Así como hay un teatro de goce que apunta al sufrimiento, a la dificultad o, en términos del otro Barthes, el de *El placer del texto*, a la incomodidad y la fuga del sentido (típico de las posturas vanguardistas), podemos imaginar otro teatro de goce que se sitúa no en el fuera-de-sentido sino, lo que es peor, en la banalidad del sentido: ya que, aún para el que conoce el texto de Shakespeare, lo ofrecido desde el escenario por esta compañía dinamarquesa no dio ni para alguna lectura paródica. Solo me quedé con un momento que podría haber cruzado la obra de parte a parte aportándole una dimensión interesante o, al menos, abriendo la posibilidad de una relectura que valiera la pena: cuando el Cristo en la escena del casamiento augura la fatalidad de la pareja; en una obra donde los hijos, los jóvenes, son víctimas de las rencillas familiares y políticas de una sociedad obnubilada por el lucro y donde la justicia no logra imponerse, ese otro hijo, hijo de dios, también puede certificar el lado obscuro y feroz del padre.

Julio 22: *La discreta enamorada*, de Lope de Vega

Día muy apacible; Almagro es una ciudad pequeña, caminable, acogedora. A los pocos días uno empieza a tener conocidos que lo saludan por la calle. Después de unos días frescos, que parecen ser más la excepción que la regla, comenzó el calor, pero como el clima es seco, no se sufre tanto. El festival se sigue desarrollando bien, todo está muy organizado, las funciones empiezan a horario y los espectáculos están muy concurridos, con entradas agotadas. Todo el personal comprometido es amable y cumple su tarea a la perfección.

Asistí a *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, en el Teatro Municipal (preciosa sala a la italiana), presentada por Factoría Teatro, un grupo madrileño. Gonzala Martín Scherman hizo la versión y tuvo a cargo la dirección. Por las notas de programa, parece tratarse de un grupo que ha cumplido ya 20 años de trabajo y más o menos tiene un elenco reducido, pero estable. La puesta en escena fue correcta, bien actuada, con algunos problemas de ritmo, generados tal vez por el uso de unos plegables que hacían de escenografía y por la propuesta “travestizada” que la directora, con inteligencia, utilizó. No tengo idea de si el texto de Lope exige el desdoblamiento de los actores, me inclino a pensar que no. Aquí teníamos cuatro actores, dos varones y dos mujeres, que cubrían todos los roles; solo uno de ellos, el joven enamorado, más que enamorado, no representaba más de un personaje; los tres restantes se desdoblan, y uno de ellos, que hace de padre y de criado, también cede a los reclamos de su joven amo y se travestiza en Estefanía, una dama inventada que el muchacho utiliza para dar celos a una de sus damas, Gerarda. El programa plantea con sagacidad que se trata de una “partitura barroca” y, en efecto, esta obra de Lope está llena de “enredos, confusiones, disfraces, intrigas, argucias”. Sin duda, la estética barroca se define por todo tipo de pliegues—como diría Deleuze—y claroscuros, por trampantojos e ilusionismos variados. Dice bien la nota del programa cuando

afirma que “el amor está muy lejos de ser el único motor de esta imposible maquinaria”.

Lo que sorprende de esta pieza lopesca es el despliegue de los deseos sexuales, casi sin inhibiciones, y uno no puede más que preguntarse cómo habrá funcionado esta pieza o piezas como ésta en su época. Se me ocurren dos posibilidades: la primera, que el público vivía su vida cotidiana, íntima y personal, en una cultura llena de represiones y asistía al teatro para distenderse; la escena se le ofrecía como lo que Freud denominó “la otra escena”, es decir, un inconsciente o un sueño en el que se podía vivir libremente (y vivir por identificación, aunque fuera por una hora y media) aquellos anhelos reprimidos. La segunda posibilidad es que la “otra escena” fuera la extensión de una sociedad libertina frente a la cual el público podía reírse de sí mismo. Sin necesidad de recurrir a mayores investigaciones sociológicas, me inclino por la primera opción. Y si ese fuera el caso, no hay dudas que la obra de Lope debe haber dado una satisfacción sustitutiva, aunque no sublimada, a aquello que enardecía la sangre de sus espectadores.

La pieza se abre con la escena de una madre viuda que tiene una jovencita casadera a la que parece criar como una mojiata. La muchacha—sin duda poco discreta, a pesar de lo mentado en el título—ya en la calle, hace lo suyo para hacerse notar frente a un joven, aunque éste no repare mucho en ella. Se trata del joven Lucindo quien está enamorado (o mejor, enardecido) por Gerarda, una mujer bastante liberada, que lo rechaza, instrumentando la excusa de que tiene un amante al que inventa o utiliza para darle celos y enloquecer más al joven. El padre de Lucindo se presenta en casa de la viuda que, también enardecida, confiesa a su hija que le gustaría mucho volverse a casar y piensa que dicho señor viene a pedir su mano; el hombre, con un regalito, la decepciona rápidamente, al pedir la mano de la hija (¿hay que leer aquí una matriz o hipotexto de *La malquerida*, de Benavente?). La hija, a la que luego Lucindo bautiza como “la discreta enamorada”, es una máquina de armar enredos en los que ella misma termina atrapada. Llega al punto de usar a su madre para lograr sus propósitos de conseguir a Lucindo: en efecto, pone a su madre en un estado de excitación completa cuando le hace creer que el joven

Lucindo quiere casarse con ella, a lo que la madura señora no puede resistirse, quedando completamente enajenada de sí misma y disparada hacia imaginar un goce sin limitaciones.

A partir de ese momento, cada persona orienta su deseo hacia otro y bajo múltiples disfraces, Lope nos habla, a su modo, del deseo—nunca discreto, poco moderado, aunque a veces selectivo—y de los semblantes del objeto a partir de los cuales dicho deseo se activa. No deja de ser interesante que los deseos, en constante circulación, no se alejen mucho de cierto trasfondo incestuoso y encuentren al final un cierto encuadre simulado en una satisfacción pacificadora. Así, la pieza hace honor a su título, en la medida en que, como dice el programa, todo ocurre allí menos el amor, al punto que el desenlace, obviamente previsto dentro de las convenciones de la comedia, hace que las dos parejas, resultado de un engaño organizado por la joven muchacha, tanto los padres maduros como los dos jóvenes, consumen el matrimonio, no como un sacramento sino como un acto: ambos han tenido sexo, interrumpido por la vengativa Gerarda que, insatisfecha, sorprende estos encuentros de cama con un anuncio de incendio; sin duda, no va descaminada, porque en ese momento, en las dos habitaciones y bajo los equívocos, madre e hija, padre e hijo, arden en el fuego de la pasión. El encuentro sexual, a pesar del miedo a incinerarse, los contenta y también los calma. La pieza es como una olla en ebullición, a presión, como una fuerza erótica que tarde o temprano tiene que descargar sus energías. El amor, en tal caso, tal vez devendrá con el tiempo, pero mientras esta olla está bullendo, solo cabe el placer como descarga y el goce del cuerpo a toda costa y sin demasiados miramientos.

Resulta interesante que, a pesar del título, en realidad todos los personajes están enamorados o enardecidos, y a la vez todos fingen sus sentimientos, provocando y hasta provocándose serios inconvenientes. El diccionario de la RAE define 'fingir' como "Dar a entender lo que no es cierto. Dar existencia ideal a lo que realmente no la tiene. Simular, aparentar". Todas esas definiciones apuntan a la imposibilidad del deseo de ir más allá del semblante del otro y de su capacidad de hacer del otro un espectáculo 'ideal' o

‘idealizado’ de la falta en el sujeto; Lope sabía, sin duda, de la imposibilidad de alcanzar al objeto perdido y de la no simetría entre deseo y amor. Uno debería preguntarse, no obstante, no tanto aquello relacionado con el objeto del deseo como meta, sino—como en la enseñanza más avanzada de Lacan—como causa. ¿Qué está causando en esta obra y, por extensión, en esa cultura que la sostiene, este deseo tan impostergable de alcanzar a un otro, cualquier otro, que pueda vehiculizar el goce del cuerpo? No hay ninguna referencia a lo religioso ni a lo socio-político. La historia que se nos cuenta parece moverse como una maquinaria que funciona con sus propias reglas y en su propio limbo; es un espacio en el que se despliega la pasión y la sensualidad con fuerza vital, que terminará, como veremos, interrumpida por la posibilidad de la muerte.

Como bien lo ha leído Factoría Teatro, “El deseo mueve todos los engranajes: un deseo intensísimo del otro, un deseo amoroso [yo agregaría aquí “fingidamente amoroso”], sensual, un deseo de libertad, de conseguir cada uno sus propósitos”. El amor, pero más todavía el enamoramiento, es ese engaño maravilloso y egoísta, la mentira del sujeto, atrapado en sus idealizaciones de objeto y sus proyecciones narcisistas y posesivas. En ciertos momentos, bajo tantos disfraces y cambios de identidades, con tantos ardides en la oscuridad y tanto uso y abuso de la capacidad del lenguaje para mentir y provocar malentendidos, uno termina dándose cuenta de la voracidad pulsional de estos personajes por lo carnal, por un plus-de-goce que escapa a la palabra, y, además, de la lucha que entablan para conseguirlo; todos contra todos y caiga quien caiga. No hay aquí cuestiones de género: tanto hombres como mujeres van a lo suyo y aunque al final el engaño pacifica un poco la escena y ajusta las asimetrías etarias (los jóvenes por un lado, los padres por el otro), nada asegura que esa confortabilidad será permanente, más aún cuando todo se ha realizado a espaldas de la ley.

La idea de la directora de trabajar esta pieza con solo cuatro actores y con los desplegables escenográficos que también acentuaban el simulacro de la realidad (casa, calle, ventanas, puertas), movidos por los mismos actores—

también ellos hacedores de su propia ilusión teatral—más los cambios constantes y rápidos de vestuario, de voces, de poses y gestos (salvo en el caso del joven, que solo asume ser o, mejor, representar a su propio criado), contribuyeron a promover un vértigo en el público que, finalmente, no pudo más que descargar a su manera sus propias tensiones con un aplauso generoso y duradero. Me quedé pensando en la potencia de estos textos clásicos y, en particular, en el maravilloso arte de Lope de Vega.

Julio 23: *Un cuento de invierno*, de W. Shakespeare y *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega

Asistí a dos representaciones. La primera fue *Un cuento de invierno*, de William Shakespeare, en versión y dirección de Carlos Martínez-Abarca, que desplegó la magia de esta pieza—una de las últimas escritas por el inglés—considerada por algunos como comedia y por otros como romance. La palabra magia no la he puesto al azar; sin duda, en esta pieza, radicalmente dividida en dos partes de tono bastante diferente, nos introduce en un mundo de eventos—más fantasiosos que fantásticos—de oráculos y de locura. Nos introduce al argumento la figura del Tiempo, que tiene la virtud de acomodar los pliegues temporales a su placer en beneficio de la narración que comienza a ofrecernos: un cuento. Sería abultar demasiado esta reseña si pretendiéramos dar una síntesis de las intrincadas facetas del argumento. En la primera parte asistimos a la locura de un padre (otra vez la cuestión del padre) que, probablemente por alguna extraña causa—sospecho que por su impotencia sexual—pone en peligro la estabilidad familiar y causa una serie de perjuicios, incluida la muerte de su único hijo, la supuesta muerte de su esposa (que reaparece al final como estatua viviente, aunque no parece—como el famoso Convidado de Piedra—regresar de la muerte, sino de la clandestinidad con la que su criada la protegió por muchos años), y el alejamiento de su querido hermano y su más fiel criado. Sin duda, desde una perspectiva psicoanalítica habría mucho que desenredar de la locura repentina de este rey que, con sospecha de celos, desafía incluso al oráculo de Delfos, condenando a todos, incluso a sí mismo, a la desdicha. El filicidio, como han notado algunos críticos, es lo que Shakespeare ha dejado sin justicia y velado por el final feliz de la obra. El rey recupera a su hija, llamada Perdita (significante que resume su desdichada vida), en un relato que asume los rasgos de un cuento infantil y también de un Edipo con protagonista femenino: mandada a matar por su padre, creyéndola una bastarda fruto de la relación entre la reina y su hermano, la pequeña es abandonada junto a una bolsa de oro y criada por unos

pastores. Perdita es recuperada al final por su padre, que en la segunda parte—llena de enredos y de travestizaciones que no impiden que Shakespeare insista, como en *Hamlet*, de hacer teatro dentro del teatro—no hace más que arrepentirse de sus actos, razón por la cual capitula su poder (nuevamente su impotencia) dejándolo en manos de la criada. Locura, pues, de un padre que no enfrenta su castración, su falta, su inconsistencia y produce una historia de desdicha para sus hijos, su consorte y su corte. La obra misma, como vimos, no hace justicia a la muerte de Mamillius, dejando abierta esa falta para todo espectador capaz de correr el velo de los múltiples semblantes del poder.

La puesta de Carlos Martínez-Abarca es muy ajustada; con ocho actores estupendos que representan una veintena de personajes, con poca escenografía, música adecuada y con una calibrada apelación a la participación del público, logra producir, en la primera parte, la indignación que instala toda injusticia de los poderosos, haciéndonos reír también con la buena voluntad de los pastores en la segunda. El público aplaudió con entusiasmo y celebró con alegría—y tal vez algunos con cierta amargura que la obra filtra por las injusticias que despliega—esa recuperación de la (sospechosa) armonía familiar, social y política que impone ese final feliz de reconciliaciones y retorno de su supuesta muerte de la reina y madre, cubriendo un manto de olvido bastante repugnante sobre los abusos del poder.

Escenario para *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega

Esa noche, después de Shakespeare, me deleité nuevamente, esta vez con *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, en una de las puestas en escenas más asistidas del Festival (creo que fue la que más representaciones

hizo), dirigida por el reconocido director Lluís Pascual, quien supo captar la fuerza trágica del destino, la dimensión tragicómica de la historia y sobre todo la importancia del coro y de la copla popular inspiradora de Lope:

*Que de noche le mataron
al Caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.*

Gala y flor, dos sustantivos femeninos para referirse a un varón enamorado que se enardece más aún en una competencia de sospechosos espejos homosexuales u homoeróticos con su doble, Don Rodrigo, un poco a la manera homoerótica que aparece velada en la competencia masculina en *Don Juan Tenorio*; Pascual parece no haber descuidado esto en la conformación del elenco, ya que los dos actores, estupendamente guapos aunque un poco planos en el uso de los recursos actorales (movimiento, gesto, voz), tenían bastante similitud física.

A diferencia de varias de las obras clásicas vistas en este Festival en el que aparecen tantos padres viudos (es notable la falta de madres en muchas historias, incluyendo el horror que siente por ella el rey en *Un cuento de invierno*), padres licenciosos y enloquecidos, autoritarios y hasta necios, Lope nos presenta aquí un padre comprensivo cuya generosidad—que personajes y público conocemos irónicamente al final—ha quedado velada por los convencionalismos del código del honor y otros estereotipos sociales. Doña Inés parte de suponer que su padre, como todo padre que ha comprometido su palabra con Don Rodrigo, se opondrá a su boda con Don Alonso y amenaza entrar a un convento. Pero su padre la quiere demasiado, no es como “todo” padre, sino una excepción determinada por el amor y el respeto a los deseos de su hija. Tal vez sea una experiencia que haya que cargar en la cuenta, no tanto de la declinación de la imago paterna en la modernidad, sino de la posibilidad de una excepción que ya no autorizaría hablar de “para todo padre”.

¿Tendremos, pues, como lo plantea el psicoanálisis, que atenernos al padre, caso por caso?

Sin escenografía, solo con sillas y algunos pequeños elementos de utilería (a la vieja manera de la versión fílmica que Saura hizo de algunas obras de García Lorca), Pascual hace que el espectador se focalice en la poesía de Lope, de belleza extrema en esta pieza; enfatiza algunas situaciones dramáticas por medio de la música flamenca y deleita más en los pasajes corales, muy bien afinados. Aunque todos los actores realizan un trabajo de calidad profesional, lo mejor de la noche, sin duda, fue la presencia de la gran actriz española Rosa María Sardà en el papel de Fabia, la vieja celestinesca, y la deslumbrante flexibilidad de Pol López como Tello, cuyo estupendo uso de la fonética andaluza es intencional, no es la suya propia, tal como pude comprobar en conversación fugaz con él luego de la función.

Presentación de *El caballero de Olmedo* por la actriz Rosa María Sardà

A diferencia de todos los otros espectáculos del Festival, que comienzan con una cinta grabada que anuncia el inminente comienzo del espectáculo e invita al público a apagar sus celulares y resistir a la tentación de realizar cualquier registro audiovisual, aquí, en esta puesta de Pascual, mientras los actores ensayan la copla, Fabia o la actriz que la representa (las dos posibilidades valen) va introduciendo a los espectadores como al pasar en la ficción. Su personaje, que media entre Don Alonso y Doña Inés (cortejada también por Don Rodrigo) es una versión de *La Celestina*, con su Calixto y Melibea, citados en la obra, que no tiene reservas en dar cuenta de sus hipotextos: la copla y la obra de Rojas. Desafortunadamente, no tengo a mano el texto de Lope, pero me quedó la curiosidad de cuál es el destino (premio o castigo) reservado para Fabia, ya que en general, al final de las obras no queda personaje sin su merecida justicia poética. ¿Quedará impune la

intermediación de la vieja, cubierta como en *Un cuento de invierno*, por los cómplices velos de la decencia?

Mientras Fabia se encarga de mediar entre los amantes, también media entre escenario y público, anunciado performativamente (en el sentido de J.L. Austin) cosas como “aquí termina el primer acto” (¿no jornada?), provocando una especie de distanciamiento brechtiano, que llega hasta al extremo de contar cómo entre jornada y jornada de la comedia se incorporaban entremeses o números de baile y canto para distender la tensión del espectador. Aquí se nos cuenta que el director tuvo, en un momento durante los ensayos, la ocurrencia de que ciertos versos de Lope podían funcionar muy bien como tango y allí mismo nos distanció (confieso que como argentino más bien me alejó a no sé dónde) con un tango argentino. Al público le encantó; a mí me pareció fuera de lugar y hasta incluso que rompía la magia del espectáculo, orientado a dar una atmósfera andaluza. Me quedé tan fuera de mí que, al salir, vi a uno de los músicos en el patio del teatro y me acerqué a preguntarle cómo les había ocurrido eso de meter un tango argentino (no tanguillo español) y él me respondió: “A Pascual le pareció que ese texto tenía que ser un tango y allí lo metió”. Mientras yo inquiría allí y allá sobre si tenían pensada una gira por Buenos Aires, mi amiga, andaluza, me hizo comprender que ese tango era un recurso que tenía todo el poder de exabrupto que seguramente también tenían los entremeses de la época de Lope. Acepté su comentario, me pareció lógico, pero aun así... Al público todo el espectáculo lo deleitó y correspondió con su aplauso sostenido, por cierto muy merecido.

Julio 24: *La banda de Lázaro*; *El sueño del perro*, de Luis Quiñones de Benavente y *La generosa paliza*, de Lope de Rueda

El jueves 24 tuvo lugar un solo espectáculo anunciado por el Festival: *La banda de Lázaro*, un evento gratuito, montado en la Plaza Mayor, basado en el *Lazarillo de Tormes*, con dramaturgia de Antonio Serrano y dirección de Antonio Laguna.





Corral de Almagro durante el Homenaje al Centro de Documentación Teatral

En medio de un clima de verbena con banda de música, un comediante encarna a Lázaro de Tormes y con una maestría narrativa admirable, nos va relatando las aventuras del pobre niño, aquel que nos da cuenta y testimonio de una España del Siglo de Oro arrasada por la pobreza, el hambre y el desempleo, tal como la actual. Con pocos recursos de utilería nos va introduciendo a esa historia desdichada, en la que el muchacho de orígenes muy bajos pasa de amo en amo—uno peor que otro: crueles, tacaños, pedófilos, fanfarrones—con toques de humor, y de cómo Lázaro—pionero de la pequeña burguesía—cambió su fortuna arrimándose a los buenos, a costa de cubrir un velo indigno sobre uno de los valores más preciados de la España del Siglo de Oro y, probablemente, también de la actual en sus pueblos pequeños: el honor. A pesar de algunos problemas con los micrófonos, el público siguió con atención la historia contada.

Una banda de jóvenes realizaba los efectos de sonido requeridos por la narración, acompañando al comediante en algunas canciones populares insertadas en el relato. Pasodobles, la famosa “Mi casita de papel” de Jorge Sepúlveda, el recordado cantante de los 40 y 50, y hasta un tango argentino con letra modificada a las necesidades de la narración, hicieron las delicias de un público popular bajo un cielo de estrellas y un considerable calor. El espectáculo, tal como lo menta el programa de mano, nos remontaba a “la

utilización del showman de los años 40", objetivo, al menos en lo que me toca, completamente logrado, porque en un momento vi la cara de mi amiga cubierta con lágrimas (todo esto le recordaba a su padre) y yo sentí como que estaba en una España de aquellas décadas de la dictadura franquista que solo conocía por el cine. Las miserias de Lázaro se sumaban a las miserias actuales de este país y el comediante, explícitamente (fue, de los vistos por mí, el único espectáculo del Festival que hizo explícita su relación con la situación social de la España contemporánea), al final, dedicó su trabajo a los españoles que emigraron, que están emigrando o piensan emigrar y también a los que no podrán hacerlo. El público agradeció con su aplauso sostenido, se repitió "Mi casita de papel", ahora cantada por todos y luego se retiró apaciblemente, llenado los bares y restaurantes de la preciosa Plaza Mayor de Almagro.







**Representación de los entremeses de
Luis Quiñones de Benavente y de Lope de Rueda**

Ese mismo 24 de julio, antes de *La banda de Lázaro*, asistí a dos entremeses presentados en El patio de los comediantes, un grupo local que no estaba incorporado al Festival. A pasos de la Plaza Mayor este grupo dispone de un patio con un tablado, unas pocas sillas y banquetas. Con un simple pero colorido vestuario, los actores deleitaron a su público sin más recurso que su talentosa actuación. Reviviendo, en todo lo arqueológico que se puede esperar de esto, la forma en que el público del XVI y XVII asistía a estas representaciones, me fasciné con *El sueño del perro*, de Luis Quiñones de Benavente y *La generosa paliza*, de Lope de Rueda. En el primer entremés, asistimos a las tretas de una mujer casada que, junto a su marido, travestido en criada, se las ingenia para robarles a sus pretendientes; haciéndoles creer que tiene poderes especiales, los convence de que, si el marido llegara, no habría problemas, porque ella lo convertiría en perro. La criada torna a la figura del marido y frente al pobre amante, marido y mujer lo convence de que se ve como perro; robándole una cadena valiosa, el marido se retira y retorna como criada, mientras la bruja supuestamente regresa al amante a su figura humana y hasta le dice cuál es la fórmula mágica. El amante, muy pícaro, se siente en el colmo de la felicidad, sabiendo que podrá usar esa fórmula en otras ocasiones y con otras casadas; así es como corre rápidamente a visitar a una,

le enseña su secreta fórmula, pero al llegar el marido el prodigio obviamente no funciona y, como es propio del género, el infeliz termina apaleado.

En el intermedio, uno de los actores y director del grupo hizo una hermosa parodia de la aproximación académica al teatro del Siglo de Oro, intentando fallidamente darnos algunos datos sobre Benavente y Lope de Rueda, que hicieron las delicias del público. Inmediatamente pasamos al segundo entremés anunciado, basado en un amo al que le han desaparecido unos turronec y entonces interroga a cada criado, uno por uno. Cada uno miente o cuenta la historia a su manera, delatando al otro, y así sucesivamente cada uno va sufriendo una paliza. Luego alguien recuerda que el amo había guardado esos turronec, de modo que éste se arrepiente, se disculpa y les promete repartirles turronec en recompensa; los criados se reúnen y deliberan, poniéndose de acuerdo en que nada les interesa de esos turronec, pero en cambio mucho les va en vengarse, propinándole de ese modo una reverenda paliza al amo. ¿Hay que leer aquí una posible matriz revolucionaria de los oprimidos, en los inicios de la Modernidad, que no se conforman con disculpas, discursitos o migajas de la clase dominante? Si fuera así, habrá que esperar a que no se conformen solo con la paliza a los amos.

La gracia y espontaneidad de los actores, la economía de recursos y el espacio del patio, hicieron de ese momento teatral algo para recordar. El público fue invitado a las representaciones del día siguiente (la compañía ofreció este mes unos ocho entremeses, incluyendo algunos de Cervantes y Quevedo). Lamentablemente, no pude asistir a los restantes, lo que me hubiera encantado hacer.

Julio 25: *Mendoza*, de Antonio Zúñiga y de Juan Carrillo, y *El burgués gentilhomme*, de Moliere

Asisto a dos obras y sigo asombrándome de la impecable organización del Festival, siempre listo y a punto, y de la avidez del público, siempre generoso, atento y respetuoso. Regreso al Teatro Municipal en el que se anuncia *Mendoza*, una pieza de Antonio Zúñiga y de Juan Carrillo, basada en Macbeth de Shakespeare. La pieza de los mexicanos había sido galardonada el día anterior con el premio del Festival para las obras denominadas OFF, que se habían representado, todas, en La Veleta. Pero una vez obtenido el premio, el grupo debía hacer una nueva presentación en el Teatro Municipal, que no era lo ideal para *Mendoza*. La obra, que ubicaba el argumento de Macbeth en tiempos de la Revolución Mexicana y que además se postulaba como una metáfora del México actual, requiere un trabajo muy cercano entre actores y público, este último dispuesto en formato circular. De modo que se agregaron sillas en el escenario y a mí me tocó justamente, con suerte, estar allí y hasta tener que sostener, como pude, la intensa mirada del actor que personificaba a Mendoza=Macbeth, y luego también hacerme cargo de cuidar algo de la utilería: un sombrero, un pañuelo, una botella y hasta un revólver. Allí mismito, como diría un mexicano, junto a mi silla, asesinaban al Duncan mexicano en un reguero de sangre que, también por fortuna, no encastró mi ropa. Sin lugar a dudas, esta puesta me emocionó hasta las lágrimas, por ser mexicana, por haber sido la galardonada y por representar a toda la región latinoamericana. Dejaron bien parado nuestro teatro. Aunque no vi todas las obras del circuito off, no me cabe la menor duda que el jurado hizo verdadera justicia, refrendada por una ovación, con un público de pie y enardecido, que duró casi diez minutos intensos sin desvanecerse.

Hay muchas cosas para decir de esta pieza y temo que se me escapen algunas. Pero lo fundamental fue, desde mi perspectiva, la estupenda flexibilidad del lenguaje, de ese español mexicano (porque no era el de

Castilla), que en todo su esplendor nacional y con toques muy directos tomados de Juan Rulfo (hay incluso citas directas de su obra) abordaba con alta poesía los más sutiles y escabrosos recovecos de la dimensión trágica. La violencia del lenguaje, pero también su calibrada poesía, convergieron felizmente para hacer de la tragedia del inglés un verdadero trágico mexicano y latinoamericano contemporáneo.

La actuación, muy exigida (y no solo por la presencia de una gallina viva que demostró estar a la altura de la calidad requerida por el director, Juan Castillo), mostró una calidad corporal y vocal que, con un progresivo aumento de la intensidad dramática—excelentemente calibrada—llega al clímax final, para involucrar a actores y público en un brindis siniestro, plagado de complicidades. En efecto, asesinado Mendoza y con su cuerpo ensangrentado bajo una mesa, los actores distribuyen cerveza Corona (parece ser que también Corona había provisto las sillas metálicas que asumieron varias funciones significativas durante la representación) a todo el público, bajo los ritmos de un corrido. El poder—al menos tal como lo percibe un mexicano—está configurado por una serie de crímenes y cadáveres sobre los que se brinda y se recomienza, como si todo lo anterior hubiera sido olvidado. Ambiciosos o no, la lucha por el poder hace de los sujetos, particularmente los líderes, un blanco de las envidias y las conspiraciones que, a su vez, dejan sembrados otros crímenes laterales, no menos repugnantes, especialmente cuando se trata de seres inocentes y particularmente de niños. Un niño es representado con un trapo ensangrentado y tiene de cabeza una manzana y de pronto termina brutalmente asesinado, con su cabeza reventada sobre el escenario y los pedazos de ese fruto fresco fragmentado, diseminado, condenado a pudrirse fuera de la historia.

Me llamó la atención que, mientras abrían las puertas del Teatro Municipal, pude reconocer a una de las actrices; tenía unos bellos rasgos mestizos y me pareció reconocerla de alguna otra parte. Se sentó luego en el escenario, a dos sillas de la mía, y no me sorprendí cuando la vi incorporarse a la representación. Era la criada de Rosario=Lady Macbeth; es ella la que le

permite a la puesta abordar un tono lírico, folklórico y popular, y hasta de cierto humor, de gran impacto en el público. Imagino que gran parte de los espectadores no habrían de tener en su haber la larga lista de mexicanismos que incorpora la pieza, ya que en ciertos momentos se usan palabras muy fuertes o muy especiales de la idiosincrasia mexicana y creo que yo, junto con algunos con un poco más de competencia lingüística, nos reíamos o nos impresionábamos. Sea como fuere, la obra logra un efecto visceral en el público; en mi caso, cuando Mendoza se sienta frente a mí y con unos ojos negros, encendidos como brasas, me clava su mirada para confesarme sus dudas sobre el futuro crimen al que su esposa lo incita, poniendo en juego la consistencia de su masculinidad, sentí un escalofrío, un cierto impulso de abrazarlo maternalmente, como si se tratara de ese hijo que Mendoza y Rosario nunca van a tener. La bruja y la Señora Mendoza, actuada por la misma actriz, tiene una fuerza tal que hay momentos en que parece que el escenario se va a partir (¿a rajarse?) con su ambición y un deseo desmedido por ese poder fálico que le resulta negado a su condición femenina. De ahí que el deseo de Lady Macbeth como el de la Señora Mendoza no dude en anhelar haber sido hombre; solo les cabe a ambas dedicarse a sostener en sus machos la a veces dubitativa, ambigua o sospechada masculinidad que ostentan.

Carrillo, el joven director, al final agradeció los aplausos y también solicitó al público escribir sus comentarios en unos papeles que circularon a ese propósito, ya que, dijo, la obra estaba viva y podía admitir cambios, transformaciones. Pensé en dos aspectos que podrían, a mi entender, mejorarse: el primero, el contraste entre una primera parte—digamos hasta antes del crimen del gobernador, el Duncan mexicano—en que los personajes se regodean en hermosos discursos llenos de poesía (la bruja, la criada, los soldados, Mendoza) y la rapidez con que se trabajan las escenas de la segunda parte, con intervenciones muy reducidas en extensión, lo que llevó, para mi sorpresa, a que el famoso monólogo de Lady Macbeth cuando quiere lavarse sus manos, estuviera limitado a un par de líneas; sobre todo pensando en quién en México o en Argentina, o cualquier otro país del mundo, por complicidad directa o la silenciada complicidad civil con los poderes de turno,

puede declararse con las manos limpias de sangre. Aunque esto haga peligrar la extensión de la pieza, tal vez pueda solucionarse reduciendo la escena inicial de los soldados, que alarga innecesariamente el comienzo de la acción y la presentación del conflicto. El segundo aspecto sería, nuevamente desde mi perspectiva, enganchar mejor con la primera parte la figura de Barraza, porque no me quedó claro cómo este personaje, un poco ninguneado en la primera parte, de pronto toma una dimensión enorme a partir del asesinato de su esposa y su hijo, hasta enfrentarse finalmente con Mendoza. Lateralmente, algo más personal, me hubiera gustado que se haya trabajado más la relación entre Mendoza y Aguirre desde tantos estudios sobre la homosocialidad y hasta el homoerotismo de los cuates mexicanos. El personaje de Aguirre=Banquo y el actor que lo encarna, no obstante su buena presencia, no aprovecha todas sus posibilidades.

El gran mérito de la pieza, además del que apunté al principio sobre la dimensión trágica del español mexicano, es haber logrado un balance, no siempre observable en este tipo de piezas del teatro off, entre lo verbal y las imágenes, especialmente cuando se trabaja con poquísimos elementos escenográficos o de utilería (en este caso, un trapo blanco que se va ensangrentando, unas pocas sillas, una mesa). De este modo, las imágenes no están allí para decorar, sino para hacer adelantar la acción y para incorporar al público: la escena de la fiesta, con las alucinaciones de Mendoza frente a la aparición/desaparición de Aguirre, frente a una mesa improvisada con el trapo y con los espectadores como comensales portando máscaras, me pareció algo memorable de esta versión.

La segunda pieza de este viernes fue *El burgués gentilhomme*, de Moliere, en versión y dirección de la directora cubana Liuba Cid con el grupo Mephisto, una compañía planteada como un proyecto internacional y formada por actores de España y Cuba. No hay dudas del talento de la directora, de la calidad de sus actores y sobre todo del fabuloso diseño de vestuario de Susana Moreno.

La puesta en escena involucra solamente actores varones que realizan varios personajes y en su mayor parte se travestizan a roles femeninos, con mucha gracia y solvencia. Vestuario, travestización, la mezcla musical (caribeña, pero también clásica de varios períodos) y también el acento cubano sumado a cierto tipo de gestualidad típica de los actores de la isla, en convergencia con un estilo clásico más estilizado de los actores españoles, le otorga a la puesta, casi concebida como *drag* y *queer* a la vez, un tono y una tensión típicas del barroco, muy en la tradición de exuberancia del teatro cubano más que del peninsular.

La pieza de Moliere, concebida por su autor como comedia-ballet, aborda el deseo de M. Jourdain que, en términos lacanianos, se define por un deseo no de objeto sino de semblante, o bien de poner al semblante como objeto de su deseo: aparentar ser lo que no se es. M. Jourdain—como un Hamlet ridículo—confía en la efectividad (teatral y a la vez social) del semblante como elemento indispensable para circular en la vida social y si eso le falla en el siglo de Moliere (de ahí la crítica del autor), no parece alejarlo de las veleidades contemporáneas de nuestra sociedad permisiva basada en poses y semblantes a las que cualquier consumidor puede acceder y ya sin mucha necesidad de contar con la riqueza de M. Jourdain. Más que estar obsesionados por ser o no ser, hoy estamos más preocupados por parecer que somos, es decir, por ser cualquier cosa que nos pongan como ícono de identificación. Parecen hoy más ridículas, sin dudas, las pretensiones supuestamente más realistas de la esposa e hija de M. Jourdain, todavía ambas empeñadas y confiadas en la fuerza del amor. Un arribista traidor y en decadencia, quebrado financieramente, tal como Dorante, es algo que hace puente entre el XVII y nuestro siglo XXI. Lo podemos encontrar a cada paso en la vida diaria de nuestra sociedad globalizada (como Scorsese la despliega en todo su furor gozante en *The Wolf of Wall Street*) donde la pertenencia a una clase social no está asegurada de por vida y poco valen los privilegios o veleidades de sangre. Una sirvienta como Nicolasa, con poderes domésticos—excelentemente actuada por Rey Montesinos—es algo muy conocido en el teatro de todos los tiempos, pero frente a la caída de la imago paterna en

nuestro mundo del Otro-que-no-existe, no dudo que tomaba aquí una dimensión inaudita a la cual, sin embargo, la versión ofrecida no logró redondear y sacarle más provecho.

Liuba Cid se orienta por una puesta de gran limpieza de movimiento y gestualidad, con marcaciones precisas que sin duda apuntan y se basan en la gran flexibilidad corporal y vocal de sus actores. Sin embargo, a pesar de todo ese despliegue, no logré divertirme. Me quedé pensando mucho a qué se debía mi progresivo aburrimiento. Al principio el público rio y parecía que iba a seguir haciéndolo, pero nada de eso ocurrió. Veía a algunos espectadores sonreír, pero ya avanzada la obra, ni siquiera eso. Me atrevería a decir que el humor molieresco quedó sofocado por la puesta; en efecto, desde mi perspectiva, la hilaridad que debería producir el argumento de la pieza y sus situaciones quedaron anuladas por la exuberancia de la puesta; la travestización, el drag y el queer se enfatizaron hasta tal punto que monopolizaron al principio el ojo y la atención del espectador, pero lo empalagaron rápidamente con sus despliegues histriónicos exagerados. En este sentido, a la puesta le pasó lo mismo que a M. Jourdain: apostó todo al semblante.

A eso, tal vez, haya que sumar la apelación a cierta estética televisiva y a la incongruencia que, por afán de hacer guiños sobre lo contemporáneo, introdujo un video con entrevistas a ciudadanos actuales de alguna gran ciudad como Madrid, que se quejaban de los desbordes y alardes de fortuna de M. Jourdain. Tanto exceso visual atentó contra la posibilidad de divertirse con lo molieresco: la máscara era tan potente que, a pesar de su fluidez escénica a cargo de los actores, endurecía al personaje y no dejaba ir más allá para abordar el conflicto de la pieza. El público, generoso, aplaudió, pero no tanto como en otras puestas del Festival; se lo notaba agobiado, casi aburrido. No descuento que el hecho de tanto juego con las máscaras y con el género sexual (Dorante como un varón muy afeminado y delicado, al estilo de los estereotipos que nos han llegado de la aristocracia francesa de la época de Moliere sumados a los personajes femeninos con distintos grados de fetichismo

y travestización) hayan provocado la fuga de algunos espectadores al mediar la representación.

La actualización de los clásicos es el gran peligro de este festival; indudablemente, cuando asistimos a una pieza nueva, muchas veces dirigida por su propio autor, que a veces también actúa en ella, o cuando es dirigida por un director diferente al autor en el estreno mundial, no podemos medir la consistencia de la lectura realizada y valorarla; pero cuando se trata de un clásico, hay un espesor enorme entre texto y puesta en escena, el de la tradición. La mano del director no puede desaparecer o invisibilizarse, como quiere Liuba Cid en una entrevista de hace unos años publicada por *Latin American Theater Review*. El riesgo del montaje y, por ende, de la interpretación o lectura del director no puede evitarse y eso es lo que, a mi entender, es lo que hace fascinante a este Festival de Almagro.

Julio 26: *El castigo sin venganza* y *El perro del hortelano*, ambas de Lope de Vega

Fue un día de intenso calor en Almagro. Tenía en mi agenda entradas para dos espectáculos, dos piezas de Lope de Vega, de tono muy diferente, a cargo de la compañía Fundación Siglo de Oro (Rakatá), que festeja este año sus diez años de tarea ininterrumpida. Ambas puestas se realizaron en el recinto de la Antigua Universidad Renacentista, por cierto muy imponente, en cuyo escenario ya había visto *Las relaciones peligrosas*; sin embargo, el calor intenso, sumado el hecho de dos obras seguidas—y largas—con sala colmada, sin aire acondicionado, hizo que tuviera que hacer un esfuerzo especial para poder llegar despejado al final del doble programa. Hubo apenas unos 50 minutos entre obra y obra; y aunque los claustros tan antiguos mantienen cierta frescura de la sala, esta vez las gruesas paredes del edificio no fueron suficientes para conservar una temperatura adecuada.

Es importante subrayar aquí que ambas obras se realizaron con casi el mismo elenco, lo cual si bien cancelaba un poco la novedad respecto a la presencia de los actores en la segunda puesta, no dejaba de sorprenderme el hecho que, con estupenda dicción y profesionalismo y una prodigiosa memoria, dichos actores podían pasar de una obra a la otra con soltura y buen rendimiento. Rodrigo Arribas, que tenía un protagónico en ambas piezas, supo pasar de un género a otro (de tragedia a comedia) con idoneidad y talento, memorizando además miles de versos. Me hubiera gustado entrevistarle, así como a otros actores y actrices del elenco, para hablar de su entrenamiento actoral y de su técnica de memorización. Pasar de una obra de Lope a otra con menos de 50 minutos de intermedio, es un desafío que, creo, pocos actores pueden realizar, un maratón del que pocos pueden salir vencedores. Y este elenco logró salir airoso y por eso fueron merecidos los aplausos de un público entusiasmado, a pesar del agobio de la temperatura.

El castigo sin venganza es una tragedia que Lope escribió ya al final de su vida y cuya historia se basa en un hecho real ocurrido en Italia que atrajo la atención de varios escritores. Se han señalado también algunas referencias bíblicas. Recuerdo haber leído esta obra cuando estudiaba en la Universidad de Buenos Aires, hace muchísimos años, y que me había interesado sobremanera, aunque jamás había podido verla representada. El montaje en Almagro estuvo dirigido por Ernesto Arias, aunque no es el mismo de la versión que él realizara en 2010. Con una escenografía básica de columnas y puertas (que serían más tarde utilizadas, con variantes, en *El perro del hortelano*, la segunda obra de Lope esa noche), con una buena iluminación y con un ritmo actoral bien llevado hasta el horrendo final, asistimos a una historia en la que nuevamente aparece un padre viudo (y otra vez la falta de madre), el Duque de Ferrara, que sale por las noches disfrazado a poseer cuanta mujer se le antoje; un poco a la manera del padre de la horda del *Tótem y tabú* freudiano, el Duque es un hombre llevado por el todo-goce, pero se salva del parricidio. Los criados no dejan de comentar la dimensión de los escándalos que dicha conducta del Duque está promoviendo. Federico, su hijo bastardo es, no obstante, el único amor del Duque; sin embargo, la bastardía pone a Federico en una situación difícil en cuanto a la herencia de los títulos y las posesiones de su padre. Por tal razón, el Duque busca un hijo legítimo y propone casarse con la joven Casandra, residente de Mantua, prometiendo que, una vez casado, renunciará a sus aventuras nocturnas. Manda a buscarla a Mantua y encarga dicha misión a Federico que, por casualidad, rescata a la dama de ahogarse en un río (sin saber quién es) y, obviamente, ambos se enamoran a primera vista. Enterados de quiénes son, la figura del incesto asoma y cancela toda posibilidad de llevar a cabo sus deseos; como una variación española de Fedra, madrastra e hijastro resistirán hasta último momento dar lugar a sus deseos; el casamiento de Casandra con el Duque incentiva, prohibición mediante, los anhelos amorosos de ambos.

Como en toda tragicomedia, amén del gracioso—Batín en esta obra—también hay amores cruzados, triángulos que ponen en juego emociones y valores socio-políticos: aquí, se trata de Aurora, la prima de Federico, siempre

enamorada del hijo bastardo, que ofrece al Duque—muy preocupado por la presencia de Casandra y la posibilidad de que Federico, al verse privado de su herencia, provoque situaciones desagradables—casarse con su primo y compartir su fortuna con él. No tiene sentido seguir paso a paso el argumento de la pieza: baste decir que el Duque solo ha consumado su matrimonio una sola vez y ha abandonado a su joven esposa, retomando así sus aventuras nocturnas por la ciudad. El matrimonio no parece ser el lugar apropiado para las apetencias del Duque que, al no cumplir con su rol de marido y al anunciar un viaje, dejando a su hijo a cargo del gobierno, deja a la vez abiertas las puertas para que las pasiones (amor, celos, odio, con todos los matices especulares y malentendidos típicos) crezcan y se desborden en la casa, entre Casandra y Federico, entre Casandra y Aurora, entre Aurora y Federico y entre Aurora y su enamorado el Marqués Gonzaga, al que ésta utiliza para provocar los celos de su primo. Casandra cree que Federico está triste por la pérdida de su herencia, pero finalmente, en el arrebato que preludia su confesión amorosa, le declara a éste que no tendrá hijos debido a la falta a los deberes conyugales del Duque. A continuación ambos se entregan a su pasión y consuman su amor. Al retornar el Duque, enterado por una carta anónima de la situación y después de corroborarla al sorprender a los amantes in fraganti sin que éstos lo vean, siente la furia por la tradición de su esposa e hijo y, meditando sobre lo impuesto por los códigos del honor, evalúa políticamente su situación. Se da cuenta de que proceder a lo que dichos códigos establecen (vengarse, matando a los amantes) lo pondría en una situación de mayor deshonor, tratándose de su esposa y también de su hijo. Elabora así un castigo, pero sin venganza, ya que ésta significaría anunciar públicamente su humillación. Procede entonces a maniatar a Casandra y cubrirla con unos lienzos; se declara ser objeto de una conspiración y le pide a Federico que dé cuenta de su amor y lealtad, matando al enemigo pero refrenándose de descubrirlo; Federico duda pero finalmente obedece. En ese instante, el Duque llama a sus soldados y les pide que maten a Federico, quien ha matado a su esposa envidioso del hijo legítimo que ésta iba a darle. Los soldados proceden consumando el crimen, pergeñado—aunque secreto—por el Duque. Después

de esta escena muy calibrada en su efectividad teatral, Aurora se casa con el Marqués y ambos parten, dejando al Duque ¿solo? con su íntimo delito.

Arias, el director, siguió el texto de Lope en su factura clásica, respetando su objetivo, tal como lo manifiesta en el programa de mano, buscando que “el espectador reciba, disfrute, y viva la historia que plantea Lope de una manera más íntegra y profunda”; obviamente, la pieza convoca situaciones y conflictos que parecieran estar pidiendo a gritos una puesta un poco más arriesgada que dejara visualizar—a partir de una lectura realizada desde los discursos contemporáneos, no necesariamente un montaje ‘vanguardista’, pero al menos con algunos guiños al espectador desde el texto espectacular—esos componentes atroces que marcan la diferencia entre la sociedad represiva, fundada sobre la ley paterna, y la sociedad permisiva actual comandada hoy por el superyó obscuro y feroz. La obra de Lope deja mucho para pensar hoy: los excesos y goce del poder paterno, la insuficiencia de las amarras de la ley, la estigmatización de la maternidad, la victimización de los hijos bajo los abusos, crímenes y furores de los goces incontrolados de los adultos o progenitores, entre otros.

La segunda pieza de Lope, *El perro del hortelano*—el que no come ni deja comer—es una comedia palatina, que en esta ocasión fuera dirigida por Laurence Boswell. Nuevamente, nos enfrentamos a una escenografía básica de puertas cubiertas por reproducciones de pintura clásica, con cuerpos desnudos y desbordados, que harán contraste con las represiones de Diana, la condesa de Belflor que—como la Diana mitológica que guarda su más íntima flor—conserva su virginidad y no quiere ceder a sus deseos. Espantada por la presencia nocturna de un hombre en su casa, que escapa embozado, finalmente descubre, por la confesión de Marcela, una de sus criadas, que se había tratado de Teodoro, criado de Diana, quien la corteja y le ha prometido matrimonio. Obviamente, la figura de “la otra mujer” dispara el deseo de la condesa, quien se descubre enamorada de Teodoro a la vez que reconoce la imposibilidad de ese amor debido a la diferencia de rango social. Autorizando y desautorizando el matrimonio de Teodoro y Marcela a lo largo de la pieza, la condesa difiere la realización del su deseo y el de todos los personajes. La

virginidad de la dama es, más que un voto de castidad, el velo de su respeto por las convenciones sociales de una sociedad patriarcal, fuertemente estamental. Solicitada por el Marqués Ricardo y el Conde Federico—representados como dos petimetres con tendencias criminales—la dama duda y genera múltiples situaciones de malentendidos, a través de cartas de amor que hace escribir a Teodoro simulando que son para una amiga; finalmente la pasión la sobrepasa y termina reconociendo su amor por Teodoro, que aprovecha la situación para imaginar su ascenso en la escala social. Sin embargo, la dama está indecisa y entonces el conflicto entre amor y convenciones de clase social se resuelven de una manera asombrosa para la época de Lope: mediante un juego teatral inventado por el gracioso Tristán. La indecisión de la dama la llena de angustia y hasta llega a exclamar y repetir la famosa frase “Qué me quiere”, que se anticipa al famoso “Che voui?” que Lacan toma de “El diablo enamorado” de Jacques Cazotte, autor del siglo XVIII. Como sabemos, Lacan utiliza esa frase para dar cuenta del deseo como deseo del Otro: ¿qué me quiere el Otro? Diana dirige su pregunta directamente al dios Amor. Tristán, como un Biondetta menos diabólico y con mejor destino, se hará cargo de levantar los obstáculos que impiden a Diana acceder a Teodoro y gozarlo.

En conocimiento de que los nobles Ricardo y Federico quieren matar a Teodoro porque se han enterado de los deseos de la condesa, y sabiendo que el Conde Ludovico ha perdido en un naufragio a un hijo, llamado también Teodoro, arma un ‘teatro dentro del teatro’ para hacer pasar a su amigo como hijo del conde, permitiéndole así a éste y a la condesa acceder al matrimonio. El recurso teatral—otra vez el triunfo del semblante—resulta exitoso: el Conde reconoce a Teodoro como su hijo justo antes de que éste parta con Marcela para España para salvar su vida amenazada; la condesa y Teodoro se casan, después que éste le confiese el engaño tramado por Tristán. La condesa casa a sus criadas con otros y todos deciden irse a vivir a España, junto con el viejo Ludovico, no sin hacerle prometer a Tristán que guardará el secreto.

Sin duda, la obra pone en juego no solamente las formas en que amos y criados se las arreglan para transgredir los contratos sociales, sino además la

capitalización que los criados hacen de cuotas de poder desde los comienzos de la Modernidad (sea por medio del matrimonio con alguien de un estrato superior, de la astucia que ejercen y el secreto que guardan respecto a las transgresiones de sus amos o de la simple satisfacción que brinda la venganza, como vimos en Lope de Rueda). Porque así como Tristán no deja de convertirse en el guardador de la alianza espuria entre Diana y Teodoro, hay alguien que escribió la carta al Duque en *El castigo sin venganza* denunciando la traición de su esposa e hijo, alguien quien desde el anonimato 'sabe' lo que el Duque se empeña en ocultar. Comienza a diseñarse así una movilidad social que corre pareja a la instalación de un componente panóptico y ambos irán signando la cultura y la sociedad capitalista en la que vivimos. Sin duda, esta sociedad del espectáculo no deja de producirse y reproducirse en su inherente teatralidad, al punto que una no puede darse sin la otra; es en este sentido que me hubiera gustado que estas puestas, un poco tradicionales aunque sin duda llevadas con corrección y profesionalismo, hubieran agregado, como un condimento que nunca viene mal a los clásicos, un indicio de lecturas un poco más arriesgadas en cuanto a la potencia actual de estos textos.

Julio 27: *El pretendiente al revés*, de Tirso de Molina

El domingo 27 de julio se cerró el Festival. Almagro volverá a su tranquilidad pueblerina después que los grupos regresen a sus ciudades, después que se desmonten algunos escenarios. El Festival es un momento de esplendor del arte y de la vida en la que la comunidad participa, sea con sus bares y restaurantes, sea con sus hoteles, sus apartamentos para renta, sus paseos. Y este entusiasmo, después de una latencia de meses llenas de organización y proyectos, volverá el próximo año con toda su potencia. Me despedí de amigos que hice durante mi estadía, con los que compartí copas y charlas, de la gente de la radio que tan gentilmente me entrevistó, de los meseros (todos me conocían y me saludaban amablemente) y de las señoras que atendían en Casa Resekas.

La última noche se anunciaba una versión del *Misántropo*, de Moliere, muy recomendada, a la que no pude asistir, porque deseaba ver al menos un espectáculo en el famoso Corral de Comedias de Almagro. Así que después de conversar con amigos y tomar unas cañas, fui a ver *El pretendiente al revés*, de Tirso de Molina, en una versión "muy versionada" (valga la redundancia) de su director José Maya. Es una pieza que no ha sido muy representada. El original pone en escena 20 personajes, que Maya redujo a cinco (actores y personajes). Cotejando rápidamente el texto original, se ve que Mayo eligió centrar su atención en el conflicto principal de las dos parejas (la duquesa y el duque de Bretaña por un lado y por otro Sirena y Carlos), asignando al criado Niso (un pastor en el original) muchos versos atribuidos a otros personajes de la obra, incluso aquellos que están en boca de los protagonistas. Se eliminaron muchas situaciones laterales y se redujo la fatigosa obra de Tirso a unos 70 minutos, para beneficio del público. Dicho beneficio es al menos doble: el primero, acortó sufrir el calor que hacía en el Corral, aunque era a cielo abierto; el segundo, que el verso de Tirso es de alta complejidad y a veces de difícil comprensión. Es por esto que hay que aplaudir a los actores que, en todo momento, lograron dar tonos y matices que ayudaban a la captación rápida por

parte del público de aquello a lo que se apuntaba. Niso tenía a su cargo incluso recitar las didascalias y un músico comentaba desde un costado de la escena y con pocos instrumentos, algunas frases o momentos de la pieza. El director intentó aggiornar la obra, llevándola a los años 50, acomodando el vestuario y recurriendo a algunos recursos “absurdistas”, como presentar a sus personajes como muñecos articulados que, desde el comienzo mismo de la representación y nuevamente al final, gesticulan y retuercen sus cuerpos exasperados por la pasión, generando, si apelamos al psicoanálisis, una tensión entre muñeco articulado (hablado por el Otro, mortificado por el significante) y el cuerpo pulsional insaciable. Esto permitió dar un mayor impacto visual a una obra que, incluso dentro de los parámetros del teatro del Siglo de Oro, hay que representar en un escenario como el del Corral, que solo admite algún juego de luz y poquísimos elementos de utilería. Justamente ahí percibí lo que debieron haber sido aquellas representaciones de antaño, basadas sobre todo en el lenguaje, en la poesía (ya que ni siquiera se podía apelar a la iluminación), y la competencia que tendría el público para captar los matices más sutiles del verso, de las referencias mitológicas, de los juegos retóricos.

Confieso—y no me voy a escudar en el calor—que seguí con mucha dificultad el texto de la obra. Puse mi atención a su mayor nivel, pero aun así me costaba descifrar los matices del argumento. Básicamente, la obra plantea un juego de triángulos amorosos entre los personajes de las dos parejas. Por un lado, el duque quiere seducir y gozar a Sirena que se ha casado en secreto con Carlos y cuyo amor es mutuo. La duquesa, terriblemente dolida y celosa, siente transformar su amor por el duque en odio cuando éste le pide que lo ayude a conseguir los favores de Sirena, ya que espera satisfacer momentáneamente sus deseos para después retornar a su esposa. La duquesa accede pero, bajo el velo de su comprensión y del pacto fingido, trama su venganza, intentando conseguir los favores sexuales de Carlos, víctima y victimario de todos, que de escena en escena, con actitudes y pasiones tan contradictorias, no sale de su confusión. Así hay varios triángulos: duque-Sirena-duquesa; Sirena-duque-Carlos, duquesa-Carlos-Sirena, que van haciendo un juego de espejos en los cuales amor, deseo y pulsión hacen de

las suyas. Al final parece que todos quieren escapar de la corte, a la que Niso califica de “hospital”, porque nadie “sano della escapa” y de “ramera” (calificativo que usa Carlos en el texto original). Hay un tema de corte vs. aldea, de vicio de aristocracia vs. virtudes pastoriles, que son típicos de la visión irreverente de Tirso en su crítica a la sociedad de su época. La acción se precipita al momento en que van a salir para el campo y se anuncia la llegada del padre del duque. Es decir, se ha sacado casi por completo el acto tercero. En ese momento los actores forman un conjunto en que los cuerpos se abrazan y se entremezclan, dando cuenta de ese modo de un estado de intercambios sexuales múltiples, entre hombre y hombre, entre mujer y mujer, entre hombre y mujer, entre esposos y amantes, etc. Niso pide “oscuro” y allí termina la representación.

Es una obra de la que habría mucho que decir si uno tuviera el texto a la vista y, a la vez, pudiera ir cotejándolo con su montaje, lo que no es nunca el caso en el teatro. Sin embargo, hay un mérito de José Maya en traerle al público esta pieza y a su manera hacer un puente entre la época de Tirso y la nuestra; es una pieza en la cual, más que de los deseos “carnavalizados” (como el director afirma en una entrevista a propósito del estreno en Madrid y tal como menta el programa de mano), y sutilmente velados por los juegos de celos que siempre encubren deseos homosexuales latentes, pareciera estar signada por el goce, por el exceso anhelado del todo-goce o del goce-todo, la recusación subjetiva de que, en términos de Lacan, no hay relación sexual, y cuyo correlato, para la perspectiva de Tirso y nuestra actualidad, resulta en la anarquía pulsional de lo social y lo político. No es casual que Tirso desarrolle la acción de la pieza durante las fiestas de San Juan, con todos los “permisos”, excesos y prodigios admitidos para ese día.

La obra fue bien representada, con actores idóneos y una dirección ajustada, con buen aprovechamiento del espacio escénico del Corral, especialmente en esas escenas contrapuntísticas de las mujeres en los balcones y los hombres debajo. Tal vez la necesidad de aggiornarla visualmente para facilitar su recepción—como la idea feliz de hacer de los actores, muñecos—llevó en otros momentos al recurso de la farsa (las

repetidas entradas de Niso cada vez que el duque compensa a Carlos por los favores prestados en su intermediación mediante títulos de jerarquía y nobleza) que me parece que, incluso bajo la idea de carnavalización, no contribuyeron en mucho puesto que desvalorizaban el tono general de la propuesta.

Mi experiencia en Almagro fue sumamente placentera y sobre todo enriquecedora para mí. Además de disfrutar de la ciudad, con su hermoso Museo del Teatro, sus calles, su gente, los platillos castellanos, pude disfrutar de textos clásicos—algunos conocidos, otros nuevos para mí—dirigidos por directores que, con mayor o menor acierto, ofrecieron generosamente sus lecturas escénicas, acompañados por actores entrenados en la disciplina que impone el teatro en verso y en las convenciones de la época. Una mención especial merecen los organizadores del festival y todos aquellos—asistentes, técnicos, acomodadores, muchos de ellos voluntarios—que con gran amabilidad y entusiasmo aportaban lo suyo para que todo se llevara a cabo como estaba planeado. Regresaré a otras ediciones del festival y, sin duda, volveré a sentirme integrado a la magia de la ciudad.

© **Gustavo Geirola**