



# TARTUFO 69

## Del hipócrita al ejecutivo

El mundo nunca ha sido para todo el mundo— mas hoy, al parecer, es de un señor— que en una escalerita de aeropuerto— cultiva un maletín, pero ninguna flor. Sonriente y afeltado para siempre— trajina para darnos la ilusión— de un cielo en technicolor— donde muy poquitos aprendan a jugar al golf. ¡Ay!, qué vivos son los ejecutivos —qué vivos que son— del sillón al avión— del avión al salón— del harén al edén— siempre tienen razón— y además tienen la sartén —la sartén por el mango — y el mango también.



Por **JOSE MONLEON**

Puede decirse, si nos tomamos el teatro en su doble dimensión de espectáculo cultural y de repercusión sobre el público, que la temporada madrileña empezó la otra noche en la Comedia, con el estreno por Marsillach de esta nueva versión del «Tartufo» de Molière.

Muchas razones se habían unido, en efecto, para hacer de este estreno uno de los acontecimientos más espera-

dos por el sector que sigue la vida de los teatros madrileños. Expectación, dicho sea por delante, que no debió sentirse defraudada a juzgar por los fuertes aplausos y la total concurrencia de los elementos que definen el «éxito». «Tartufo» consiguió, por lo tanto, estar a la altura de las difíciles circunstancias que la avidez del público habían determinado.



Analícemos ahora algunas de las causas de esta curiosidad inicial, así como los resultados concretos ofrecidos por la representación.

## Los dos teatros

Hay en España un teatro cuantitativamente dominante hecho al gusto de clientelas adormecidas. Un teatro que halaga al público habitual, que dobla el espinazo ante las indicaciones rutinarias de los empresarios, que sale de puntillas como pidiendo perdón no sé si por torpeza o por aquella única y horrible frase o situación inteligente que asoma en tal o cual momento. Un teatro que comparece enternecido por el milagro de su supervivencia. Y aun de su éxito económico.

Hay otro —no hablamos de un tercero, que quiere crecer y vivir «fuera de juego»— que acepta los lugares y horas de la cita, que tiende cortésmente la mano a las empresas, que se somete a los rigores laborales de las mil funciones por semana, que procura aceptar las reglas del sistema... para proponer una dramaturgia que en sus más hondas y claras raíces es una negación de ese sistema.

Es este segundo un teatro difícil, particularmente difícil en España, que puede, en un momento dado, aplastar sobre la pista del circo al arriesgado equilibrista. En todo caso, es un teatro necesario. Un teatro que ha determinado, poco a poco y en todas partes, la evolución dramática. Porque, como decía nuestro Larra, ¿quién va a romper el círculo vicioso del mal teatro a la medida de un público ineducado? Eduquen los gobiernos a las sociedades, generen las transformaciones políticas públicas instruidas, abiertas y nuevas. Pero, mientras, o al tiempo que esto suceda, ¿qué habrán de hacer los más inteligentes, los mejor dotados? ¿Esperar a que todo cambie para mostrar su ingenio y su talento? Y, ¿qué significa realmente «que todo cambie»? El teatro, por su dimensión reveladora, por su proposición de nuevos signos y conductas, tendrá siempre en contra a los sectores que puedan verse negativamente afectados por la evolución. El gran teatro es, por lo tanto, por definición, un empeño problemático y socialmente incómodo, que, contra las previsiones de los inmovilistas, interesa y apasiona en la misma medida que se arriesga a intervenir en los procesos sociales.

Todo este párrafo viene a cuento para decir que Adolfo Marsillach, tras una etapa en la que no faltaron los titubeos y hasta los grandes errores, es uno de los pocos —cabría, sin duda, citar algún otro nombre— que intenta, desde hace varias temporadas, realizar este segundo tipo de teatro. Cautelosamente, sin quemar jamás las naves, pero con resultados siempre vivos. Su Valle, su Miller, su Sartre —en colaboración con otro primerísimo nombre del teatro español: Nuria Espert—, su Weiss, fueron cosas importantes.

La expectación ante su «Tartufo» estaba, por este lado, plenamente justificada.

## Un nivel espectacular

Poco a poco el teatro español ha ido perdiendo su carácter de literatura escénicamente ilustrada. Poco a poco, la «odiosa» palabra «espectáculo» ha ido imponiéndose y cobrando su verdadera dimensión. Durante mucho tiempo, la idea de «espectáculo» se ligaba a la idea de «exceso», de soldados de infantería vestidos de romanos, de aparatosos decorados, de coros o de ilustraciones coreográficas. El esquema está, por fortuna, superado. Toda representación, en tanto que puesta en escena, es «espectáculo», y como tal, tiene derecho a manejar todos los medios expresivos a su alcance. El problema radica, exclusivamente, en la adecuación y la poética de esos medios.

Es justo señalar que Marsillach es, dentro del actual teatro espa-

ñol, uno de los que primero y más claramente ha manifestado este «sentido del espectáculo dramático». A veces habrá podido equivocarse o no profundizar en las significaciones ideológicas de una obra, pero siempre ha solido ganar o perder jugando la carta del teatro-espectáculo y no del teatro-literatura.

Marsillach es hoy para el público español la garantía de un «espectáculo». Como en los buenos tiempos —con las diferencias de personalidad e ideología que se quieren— de José Tamayo —¡qué lastima que su Bellas Artes no sea hoy un teatro a tono con la lucha juvenil de su director!— lo eran todos sus montajes.

Esta personalidad de Adolfo Marsillach, ampliamente confirmada en su «Tartufo», sería otra de las razones de la expectación y, después, del éxito, que acompañaron a su presentación en la Comedia.

Francisco Nieva sería —con sus generales aciertos y sus a veces parciales y discutibles excesos— la sombra, también creadora, de este Marsillach.

Tartufo (Adolfo Marsillach), el hipócrita;  
Orgón (José María Prada),  
el amo de la casa.



## Molière y la aproximación a los clásicos

Viejo tema éste de cómo hay que adaptar y representar a los clásicos. De un lado tendríamos la escuela «museística», a la que debemos, entre otras cosas, que después de dedicar el Español durante años a la representación de los clásicos, no sepamos ni cómo hacerlos accesibles al público ni cómo resolver artísticamente sus problemas puramente técnicos. Del otro estaría la teoría de la «adaptación», de la puesta al día, de la devolución al texto de sus significaciones, eliminando aquellas referencias sin valor o sustituyendo aquellas otras que poseen nuevas equivalencias.

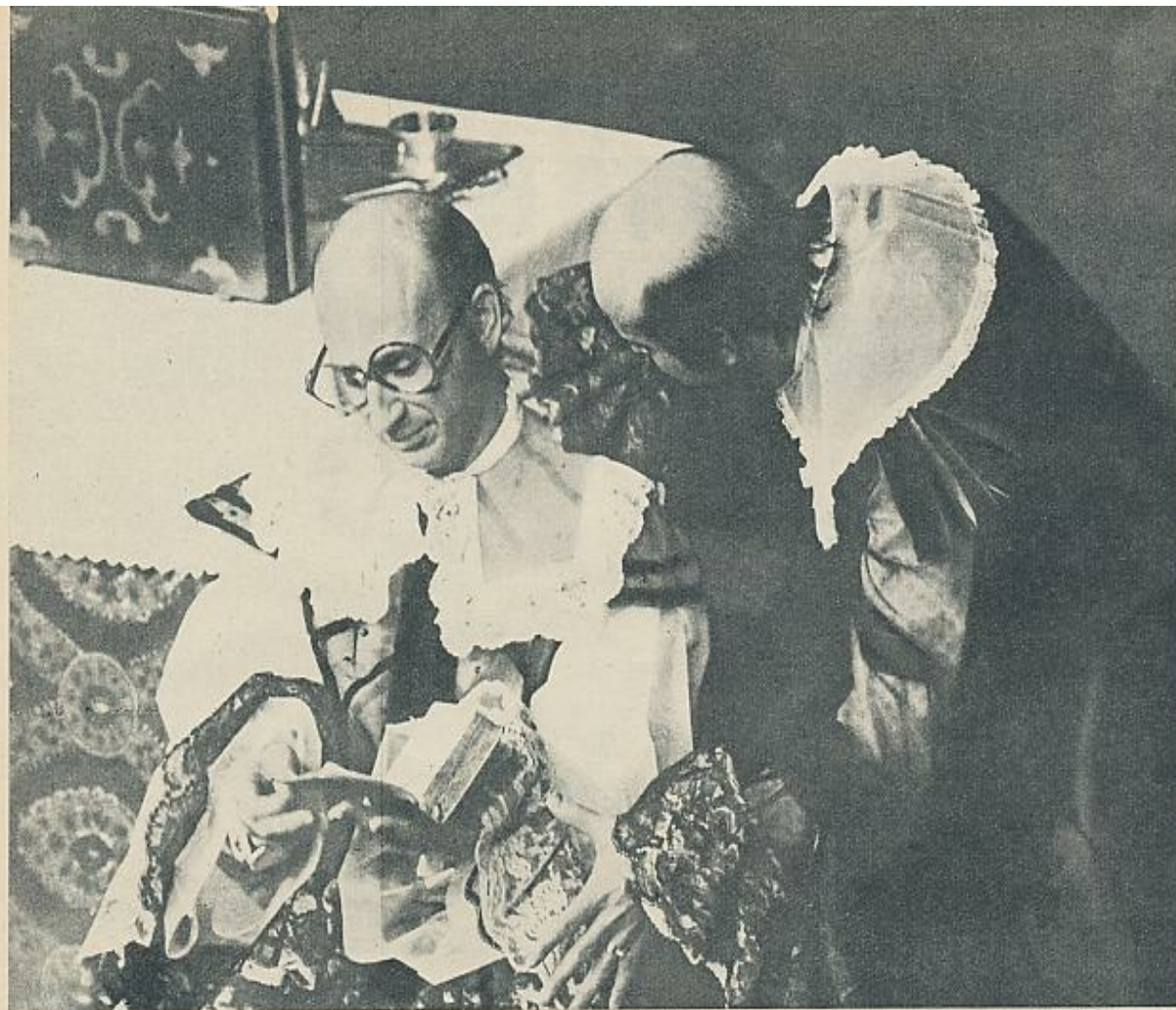
Llovet es decididamente partidario de la segunda tendencia, llevada a su límite. No se trata de olvidar el diccionario y reescribir la obra, sino de reescribirla teniendo a la vista la situación social sobre la que aquella va a incidir y procurando agudizar al máximo esta incidencia. Entra también dentro de este modo de trabajar el suprimir las escenas —en el caso concreto de «Tartufo», por ejemplo, el elogio final al Rey, servilísimo y hecho con los ojos puestos en la censura— puramente circunstanciales, que de buena gana ya no hubiera puesto el autor.

Ahora bien, un trabajo de este tipo presupone, ante todo, la existencia en el adaptador de unos determinados objetivos. Se utiliza al clásico para decir «algo distinto», aunque en el fondo pueda ser equivalente. Brecht, por ejemplo, utilizó el «Coriolano», de Shakespeare, para dar una serie de ideas suyas sobre el mundo moderno. ¿A dónde apunta Enrique Llovet con su reelaborado lenguaje? ¿Qué elementos del mundo de hoy le interesa poner en solfa? «Tartufo» es una obra satírica y, si el adaptador se propone «trasladarla» al mundo de hoy, es obvio que ello presupone la selección de un nuevo destinatario de esa sátira.

Llegamos por aquí a otra de las razones del «fenómeno» que, siguiendo una generalizada forma de titular en los periódicos, podríamos llamar «Tartufo 69».

## Un nuevo teatro político

Citemos por segunda vez a Larra, diciendo que ya él señalaba que el teatro y la literatura son siempre una expresión de la sociedad. Así, durante años, en España, el teatro se ha dividido, ideológicamente, en dos grandes bloques. A un lado, abrumadoramente mayoritario, estaba el teatro que, a través de sus formulaciones explícitas o sus resignaciones implícitas, glorificaba nuestra forma de vida y nuestra organización social. Era lo que suele llamarse un teatro de la derecha. Al otro lado se alzaba, minoritario, abrumado por



Tartufo,  
el extremo;  
Cleante  
(Antonio Iranzo),  
el  
justo medio.

los obstáculos, un teatro que ponía en cuestión esa forma de vida y esa organización social. Si en el otro no existía el concepto de «clases» y sólo aparecían gentes acomodadas o graciosos y felices criados, en este segundo el sentido de «clase» estaba siempre presente. Era un teatro a través del cual se pretendía decir que los de abajo no vivían tan bien como parecían indicar las imágenes dadas desde arriba. Antonio Buero Vallejo sería, a la cabeza de una serie de autores más jóvenes, el más claro exponente de este teatro crítico.

He aquí que ahora, en el 69, «Tartufo» destruye esta bipolaridad de las significaciones políticas de nuestro teatro. Igual que en el bloque un día unido del «teatro crítico» se han producido, en función de los nuevos procesos y situaciones, claras escisiones, también diríamos que existen en el otro sector, a la vista de este «Tartufo», importantes novedades. Porque sigue siendo una obra en la que no existe el sentido de clases, una obra sin proletariado, pero que, sin embargo, sugiere un juicio crítico sobre la vida social y política española.

Marsillach dice en su programa que no va él a contarnos las claves y los símbolos de la versión y de la puesta en escena. Tendremos que aceptar el juego. La «clave» está en el lenguaje tecnocrático del personaje «Tartufo», a través del cual Llovet quiere que reconozcamos —más allá del discurso moral de Molière— a un sector sociopolítico concreto de la actualidad española. ¿Ruptura de unos inte-

reses que siempre han aparecido ligados en los escenarios? Esa es la conclusión objetiva que se saca de este «Tartufo». No olvidemos que Molière censuraba los excesos de «Tartufo» desde la moderación del personaje Cleante, los dos operativamente situados en el mismo campo social e ideológico.

## Los problemas de la ambigüedad

En este arriesgadísimo trabajo de Llovet y de Marsillach tenían que producirse, necesariamente, muchas ambigüedades. No tomo en consideración a esos espectadores que les basta oír unas frases y se desentienden del discurso general de la obra. Con el teatro supuestamente revolucionario, esto ha ocurrido muchas veces; ha bastado que un personaje dijera cuatro pestes de los patronos para que ciertos espectadores, resbalando sobre el resto, creyeran que la obra era lo que no era. Recíprocamente, hay muchas obras reveladoras y serias, que son mal calificadas por no introducir el latiguillo.

En el caso del «Tartufo» existe el problema de la «adaptación» a medias, cosa que, curiosamente, ya sucede en el mismo original. Para que le permitieran burlarse de un hipócrita aparatoso —y, aun así, lo prohibieron durante varios años—, Molière tuvo que introducir una serie de elementos «compensatorios» de difícil valoración en la contemplación total de la

obra. ¿Hasta qué punto son compensatorios y debe prescindirse de ellos? ¿Hasta qué punto, por el contrario, no es lícito hacerlo y forman parte sustancial del drama?

Porque es el caso que en este «Tartufo» muy poca gente puede, seriamente, reconocerse. Es el «caso límite», la «parodia» de lo que realmente se satiriza. Y allí está Cleante —en el que si pueden reconocerse muchos espectadores— remachando hasta la saciedad que sólo el «caso límite» es peligroso. La misma felicidad final de Orgón, el despótico jefe de familia, entregado primero a Tartufo y luego liberado de él por la Policía, ¿no es la prueba de que Tartufo no forma parte del «status», sino que se ha introducido fraudulenta y temporalmente en él? ¿Es eso, exactamente eso, lo que quiere decirnos el «Tartufo 69»? ¿A quién representa ese policía? ¿Fue una imposición?

## Un paso adelante

Al margen de cualquier otra consideración, el «Tartufo 69» es una grata novedad sobre la escena española. Teatralmente, está bien resuelto, con algunos hallazgos estupendos —ejemplo, el comienzo—, apenas contradichos por la escena de los confesonarios, con cuya forzada movilidad ha querido Marsillach aligerar un diálogo que quizá debió sufrir un corte radical sobre el propio texto. Como actor, puede discutirse el tono demasiado paródico de su Tartufo —La

Bruyère ya censuró a Molière que su hipócrita no fuese capaz de engañar a los espectadores; que no fuese más discreto, con serlo en medida muy superior a la del Tartufo de Marsillach—; pero, aceptada esta visión, la sirve y resuelve con indiscutible gracia, talento y eficacia. El reparto se mueve con soltura, afrontando Prada el Orgón, y mereciendo Carmen de la Maza, Tere del Río y Gerardo Malla un aplauso del público por la brillante escena de la entrada de Valerio. Los decorados de Nieva son —salvo el recurso de los confesonarios— graciosos y muy acordes con la idea «no naturalista» de Adolfo Marsillach.

En el plano ideológico, de vitalidad social, el trabajo de Llovet es muy interesante. Sólo el discutirlo presupone ya la puesta en marcha de un tipo de argumentaciones adultas, desgraciadamente inexistentes en la mayor parte del aséptico teatro que se estrena. La lástima sería que todo hubiera de quedar en «claves» y que la voluntad crítica de adaptador y director no se explicitase lo bastante en los comentarios de la obra, quedándose sin cumplir su función polémica en la vida española.

Permitase siquiera que la ambigüedad de la crítica no exceda de la ambigüedad de la representación.

Bienvenida a la vida teatral madrileña esta obra política y polémica, de cuya representación y significación se intenta dar testimonio en estas líneas. ■ J. M. Reportaje gráfico: MARTINEZ PARRA.