

Don Carlos, de Schiller

¿POR QUE Y PARA QUE?

FRANCISCO RUIZ RAMON

DESPUES del montaje de dos dramas tan distintos entre sí como *Así que pasen cinco años*, de Lorca, y *Tío Vania*, de Chejov, pertenecientes a dos sistemas estéticos diferentes, el Teatro Estable Castellano nos ofrece ahora el *Don Carlos* de Schiller. El estreno de este drama, igualmente equidistante estéticamente de los dos anteriores, además de suscitar la natural curiosidad y la lógica expectación, dada la belleza de los dos citados montajes del TEC (todavía puede disfrutarse de la exquisita perfección de *Tío Vania*), obligaba casi —cara al estreno— a preguntarse: ¿por qué esta vez un drama "romántico" alemán?, ¿por qué un drama sobre *Don Carlos*?, ¿por qué, de entre los varios *Don Carlos* que ofrece la historia del teatro europeo, incluidos en los extremos cronológicos de la cadena el español de Diego Ximénez de Enciso, nunca representado, y el también español de Carlos Muñoz, nunca estrenado, este *Don Carlos* de Schiller? La decisión de elegir precisamente esta obra no podemos pensar que pueda ser fruto ni de la casualidad ni del capricho ni del simple gusto, sino fruto de madura reflexión, como resultado que es, o debiera ser, de una política tanto cultural como teatral, por no hablar del compromiso implícito —consciente o no— de carácter ideológico y estético que, especialmente en nuestra hora, funciona en la raíz misma del acto de seleccionar esta y no aquella obra. En nuestra hora, en efecto, de crisis económica, de enormes gastos de montaje, de predilección —al parecer— por un teatro "rico" (frente al "pobre" predicado por Grotowski), pero también de imperati-

va necesidad de lucidez y de responsabilidad en el momento de elegir las obras y el tipo de montaje cara a los problemas graves del teatro en la España de hoy, montar un drama de Schiller, *Don Carlos* precisamente, tiene que ser, *debe ser* la consecuencia de un plan, de un proyecto, meditado en función de los problemas, las necesidades, las aspiraciones de la sociedad española, además, claro está, de responder a una especie de "educación estética del hombre", para no salirnos de Schiller.

Con esta expectación y esta firme esperanza en mente, he asistido a la representación del *Don Carlos, infante de España*, de Schiller, en el teatro de la Comedia.

Los primeros instantes de la representación, incluido el solemne levantarse el telón

sobre un escenario a oscuras, antes de que una sola palabra sea dicha, antes de que ningún personaje pueda ser identificado e individualizado, son realmente bellos, impresionantes incluso. A esa belleza inicial contribuyen la luz, las figuras inmóviles de los actores perdidos en un espacio que parece inmenso, los vestidos magníficos de las damas y de los caballeros, sobrios y ricos a un tiempo, la música, clásica o extraña y alucinante, que parece descender de lo alto, como un chorro de sonidos, y, sobre todo, la monumentalidad, misteriosa y amenazante, del espacio escénico. Espacio, luz, sonido, color se confabulan armónicamente para crear, antes de la palabra y antes del juego del actor, un valioso universo escénico. El problema empieza cuando

aquella y éste —palabra y juego del actor— ponen en marcha sobre ese universo escénico la acción del drama. Problema que es necesario considerar descomponiéndolo en dos de sus factores:

1. **Discordancia entre palabra y situación dramática y gestos, ademanes y movimientos de los actores.** Estos, en efecto, exceptuados el Rey Felipe y sus grandes, mientras hablan mueven sus brazos o contorsionan sus cuerpos, brincan, se encogen o se arrastran, sin que ninguno de sus movimientos o sus "poses" guarde relación alguna, al menos aparentemente, con lo que están diciendo. Esa falta de relación entre palabra y situación dramáticas y movimiento corporal crea no poca confusión, por una parte, mientras que, por otra, causa



Vestidos con sus pesadas armaduras, dos de los actores.

cierta hilaridad, dada la gratuidad y la monótona e inabarcable repetición de los mismos movimientos. Es indudable que tal discordancia, dado su carácter sistemático, responde a una intención y debe querer, sin duda, significar algo. Pero lo que me importa aquí es señalar que lo que perdura es la impresión de gratuidad, impresión que, unida a otras, lleva a pensar en una especie de falta de articulación del espectáculo teatral, como si se hubieran reunido artificialmente elementos inconexos.

Concentrados los actores en lo que semeja un ejercicio corporal gratuito, la expresión y matización de la voz, descuidada o exagerada, cae en el cliché melodramático, como si en lugar de representar sus papeles estuvieran entregados a un ejercicio de retórica. Los escasos momentos de autenticidad expresiva —en el marqués de Poza (Miguel Ángel Egasa) o en el Rey (José Luis Pellicena)— son obnubilados por la falta de profundidad y de verdad del juego —voz y ademán— de los actores y actrices durante toda la representación. No puede decirse de ninguno de ellos que haya asumido creadoramente su papel. Tal vez porque a ninguno se le haya dejado.

Hablen o callen, actores y actrices deambulan por el escenario, cruzando en todas direcciones, apareciendo y desapareciendo, reuniéndose en artificiales grupos, aspañando los brazos u ondulándolos como cisnes moribundos o como poseídos de un desconocido mal que les fuerza a no estarse quietos. Esa presencia casi continua, en incesante movimiento, de los actores sobre el espacio escénico distrae sobre ellos la atención que debería concentrarse en los personajes que hablan. Los cuales nunca parecen estar solos, nunca concentrados en la situación dramática, moviéndose a su vez, cuando, por la lógica de esa misma situación dramática, deberían estar solos, inmóviles y tensos.



Victoria Vera, durante un ensayo.

2. Elementalidad de algunos signos escénicos. El más elemental de todos ellos es, sin duda, el presentar y hacer actuar al duque de Alba montado en un caballo, hecho estatua ecuestre de sí mismo. El efecto plástico (y el sentido simbólico) que, al principio, cuando todos los personajes están inmóviles, produce el caballero en su caballo de cartón-bronce, queda destruido cuando el personaje debe representar, hablar, callar, vociferar encaramado en su caballo, y, aún más, cuando, jinete en su inmóvil bruto, es arrastrado a lo largo y a lo ancho del escenario, como un general que jugara a ser general sobre su caballo de ruedas. Desde lo alto de él, como Napoleón desde sus pirámides, el duque es contemplado y contempla, como un sangriento Marte, de cartón-piedra también, la acción, secreta o pública, que ante su mirada se desarrolla. Ese juego escénico del caballo y de su duque, llega al colmo de lo ridículo,

si no de lo grotesco, cuando, despedido por el Rey en una escena, el buen duque se encarama a su caballo como el niño enfadado se enfurruña en su rincón.

Menos elemental, y sin el grotesco de la estatua ecuestre, es vestir a los personajes con modas de siglos distintos, marcando así por el traje la pertenencia moral e intelectual, "ideal", a dos visiones distintas, "ideales" también, del mundo: la castellana de la España de Felipe II (la de Schiller, claro), inquisitorial y fanática, formalista e inhumana, cuyos representantes son todos, menos los tres héroes-víctimas (don Carlos, el marqués de Poza y la Reina Isabel de Valois), los cuales, a diferencia de los demás, vestidos a la moda de la España austera y grave, color tñiñbla o color sangre, vistan de colores claros a la moda del siglo "ilustrado", representantes de un mundo más alegre y luminoso, entonces por venir, adelantados de un siglo que se profesó amante de la Humanidad y de la li-

bertad, y de una visión del hombre y de la Historia (la propia de Schiller) idealmente encarnada en los tres citados personajes. La diferencia en el vestir materializada así, físicamente, esa diferencia de concepción del mundo y de la vida. Por si el espectador no se enterase bien.

Estos dos aspectos del problema —discordancia y elementalidad— quizá no son sino síntomas, entre otros, del problema básico: el de la lectura del texto de Schiller. Lectura, en mi opinión y según lo que vi, insuficiente y superficial por desconectada del presente español en el que es montada la obra y del pasado de la Europa de Schiller en que fue escrita. En lugar de establecer un necesario compromiso dialéctico entre el significado pasado del texto y su sentido presente, el director, responsable de la lectura dramática del texto, y —según el programa— de su elección, se ha contentado con montar sólo un espectáculo sonoro-visual (nuevo avatar del evasiónismo en el teatro contemporáneo), moviendo a los actores como marionetas de un ballet de hombres pájaros, sin profundizar demasiado en un texto al que, por momentos, parece parodiar y, por momentos, leer demasiado literalmente, sin tomar suficiente distancia.

¿Por qué, pues, el Don Carlos de Schiller? La elección de este drama histórico romántico —de tan problemática vigencia si no se hace una lectura adecuada cara al hoy— exige, como trabajo previo inexcusable, fundamentar sobre premisas muy claras el porqué y el para qué de esa elección. Yo, a riesgo de equivocarme —lo cual es posible, pero no seguro—, debo decir que no he visto en la representación de este Don Carlos ni su porqué ni su para qué. Lo que sí he visto es, para utilizar la expresión de Roland Barthes, una "máquina cibernética" cuyos mecanismos no parecen encajar bien unos con otros. Una máquina desarticulada en sí y desconectada de su circunstancia, la de ayer y la de hoy. ■