

# DE IBSEN A LORCA PASANDO POR SHAKESPEARE

De la última temporada teatral londinense vale la pena recordar el trabajo de algunas actrices, al menos en los espectáculos que yo he visto. Claire Bloom interpretando el personaje de Nora en «Casa de muñecas», de Ibsen, es el primero. El segundo, el de Diana Rigg en Lady Macbeth. Por último, el conjunto de «La casa de Bernarda Alba». Todos ellos han sobresalido por encima de la calidad media de los montajes en que intervenían.

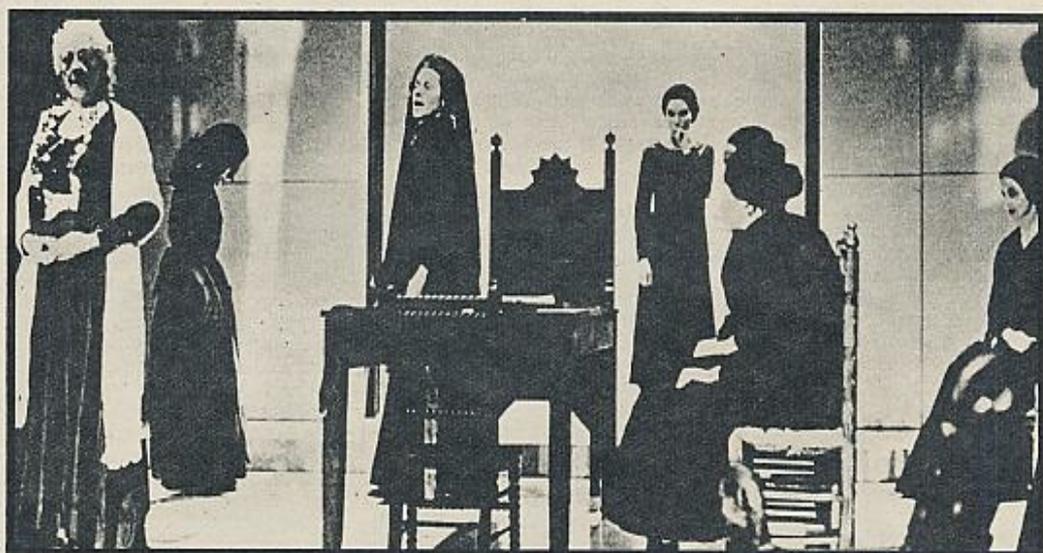
## Uno y dos

«Casa de muñecas» se estrenó en el teatro Criterion, en pleno Piccadilly Circus. El montaje no se apartaba un milímetro de los usos y costumbres del naturalismo de interior burgués, elevado a categoría de código teatral de la propia burguesía. La puesta en escena consistía en la cuidada ordenación de posiciones y desplazamientos, el ajuste de un par de efectos luminosos y la concepción de un espacio decorado perfectamente ilusorio y con pretensiones de verosimilitud.

De un montaje anodino sólo había que destacar el trabajo de los actores, esos viejos actores ingleses llenos de eficacia en sus composiciones. Sobre todos, Claire Bloom sobresalía por una interpretación controlada, escueta y antimelodramática —evitando al menos la tentación de lo trágico fácil—.

A Diana Rigg la vimos en España en aquella serie televisiva que llevó el título de «Los vengadores», quizá la mejor de las que se han emitido y, desde luego, la única que con cierto sentido humorista y democrático hacía que «los malos» del momento fueran organizaciones fascistas y de ultraderecha. Diana Rigg fue la primera de las tres heroínas que acompañaban al agente secreto del bombín y el paraguas.

El montaje del «Macbeth» shakespeariano de Michael Blakemore en el Old Vic intenta situar la representación de la obra en un teatro de arquitectura fija, como los de la Restauración, con trajes del siglo XVII. El punto de vista histórico se establece en este caso a partir del dramaturgo, y no de la fábula. El resultado, debido a una serie de incoherencias, es una especie de mezcla estilística que



Un excelente grupo de actrices se encargó de interpretar los distintos personajes femeninos en la versión de «La casa de Bernarda Alba», de Robin Phillips. Mis Farrow (al fondo) hizo el papel de Adela; June Jago (centro), el de Bernarda; Josephine Gordon (izquierda, de pie) interpretó a la abuela.

priva de unidad y sentido al espectáculo global.

Justamente en este medio teatral tan recubierto de polvo, el trabajo de Diana Rigg en su Lady Macbeth resalta poderosamente. Hallamos ante nosotros una actriz poseedora y dominadora de todos sus recursos. Su dicción, su gesto, tienen una precisión estrictamente contenida para comunicar una noción o un comportamiento determinado del personaje. Ello redanda en la economía de medios, en su empleo ajustado, en el antibarroquismo.

La actriz narra de este modo, sin estridencia alguna, con excelente y absoluta precisión racional, el comportamiento de su personaje en el conjunto de luchas y venganzas que caracterizan el feudalismo. En sus dos monólogos —esos espeluznantes monólogos de Shakespeare, tan difíciles por su sencillez—, la práctica de la actriz es más evidente. En el primero, Lady Macbeth toma la decisión de acabar con el Rey de Escocia y poner a su marido en el trono. Diana Rigg, huyendo de toda preteriorización, mostraba al espectador los rasgos duros y fríos de aquella mujer a la que la ambición del poder había enloquecido hasta hacerla una asesina.

El segundo ilustra el segundo nivel de degradación; el hundimiento de todas las ilusiones ha converti-

do a la orgullosa Lady Macbeth en un ser destruido, alienado hasta el límite de no reconocer ya el mundo que le rodea. En ambos casos la actriz muestra y contiene, evitando el grito —esa mitología del actor carpetovetónico que con frecuencia confunde con la emoción— y todo deslizamiento hacia el melodrama.

## Y tres

Pocos días antes de la llegada de la «Yerma» hispanoargentina a Londres, se estrenaba en el Greenwich Theatre «La casa de Bernarda Alba» en versión inglesa de Tom Stoppard, con una puesta en escena del joven director Robin Phillips. Un excelente grupo de actrices interpretaba los distintos personajes: June Jago, el de Bernarda; Mia Farrow, el de Adela; Ann Firbank, el de Angustias; Morag Hood, el de Martirio; Patient Collier (de la Royal Shakespeare Company), el de La Poncia, etcétera.

La puesta en escena de Robert Bryan es una estilización de la iconografía lorquiana. Una especie de espelón pentagonal avanza hacia el público que lo rodea por tres lados. Al fondo, un gran muro con el modulador de las piezas bien visible y definido. En el centro, una pesada puerta de doble hoja empotrada en un gran arco de medio

punto. Detrás, un pasillo, cuya pared sirve de pantalla de proyección y cobra con la luz un significado especial diferente. El suelo y el muro de fondo están contruidos en un material plástico duro pulido suavemente brillante. La luz rasba la sobre estas superficies como satinándolas.

Papel muy importante juegan el empleo y naturaleza de los objetos. La compañía inglesa ha superado muchas dificultades para conseguir las sillas de anea, la mesa rectangular de grueso tablero, las mecedoras, las piezas de sábana de hilo que chirrían secamente al desgarrarse, las canastillas, un mundo de cosas pequeñas en que los personajes viven su historia. Es imposible sustraerse a este mundo de objetos si se quiere ser mínimamente verosímil. Los objetos forman parte de la vida de los hombres en sociedad, son herramientas de trabajo, instrumentos de uso cotidiano, obras de arte de la imaginaria popular, etc. Negar los objetos es rechazar nuestra propia existencia social y rendirse a las quimeras e ilusiones de una ciencia especulativa que quiere imaginarse la sociedad como no es ni puede ser.

Brecht y Meyerhold concedían al objeto una enorme importancia, al objeto analizado, al situarlo en una discontinuidad escenográfica: su



Mia Farrow (Adela) y Morag Hood (Martirio), en otra escena de «La casa de Bernarda Alba». Gracias a la técnica ejemplar de las actrices, la obra adquirió el grado justo de verosimilitud convencional y realista.

teatro es una constante reflexión sobre el comportamiento del hombre en sociedad. Quienes hoy niegan la plaza al objeto en teatro, con Grotowsky a la cabeza, reducen la vida del hombre a la pura quimera e ilusión de su conciencia, a los pequeños dramas de su ser: son el teatro de la metafísica, del viejo idealismo o de la patología, aunque se desnude de los viejos ropajes y se calce otros para pasar por nuevo.

Robin Phillips ha intentado en su puesta en escena reproducir el medio social en que se producen los dramas individuales. Las formas de trabajo, los usos y costumbres, dan la forma exterior a la sociedad cerrada, supersticiosa, abotargada de mitos que es la familia de Bernarda, portadora a su vez de la ideología dominante —como los terratenientes, a los que pertenecen, son la clase dominante en el campo andaluz— en las zonas rurales de la España del Sur. Sus intenciones coinciden plenamente con las de Lorca, que había iniciado un nuevo derrotero de su obra, fatalmente truncado. Ya en el prólogo a «Yerma» (1934) escribía que «el teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sen-

timiento del hombre. Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro».

### La tragedia enfriada

En la puesta en escena del Greenwich Theatre, «La casa de Bernarda Alba» daba la impresión de una

tragedia deliberadamente enfriada. Durante toda la duración del espectáculo, una luz blanca envolvía a los personajes y contrastaba los volúmenes; sólo en un momento próximo al final, un cierto expresionismo daba a la luz un significado distinto. Si a esto unimos la interpretación precisa y mesurada, vemos que todo el trabajo estuvo presidido por la intención deliberada de enfriar los arrebatos, de impedir una representación «a la española», con la mitología de lo caliente desgarrado. Sin embargo, este enfriamiento no era resultado de un análisis de la propia relación y comportamientos de los personajes, de su vinculación sociológica a la realidad exterior; quedaba convertido en un recurso meramente accidental.

Aquí, una vez más, en este montaje correcto, escrupuloso, pero que, en definitiva, no añadía nada a la comprensión del propio texto y de las contradicciones de los personajes en esta sociedad feudal y fanática, lo mejor fueron las actrices. Gracias a la técnica ejemplar del actor inglés, de June Jago a Mia Farrow, la obra adquirió el grado justo de verosimilitud convencional y realista.

Otro aspecto interesante fue la clara noción de trabajo en equipo. No cabe duda que desde el punto de vista del mercado internacional, Mia Farrow era mucho más conocida que sus compañeras, y, sin embargo, en todo momento se amoldó a la colectividad. Quizá su único divismo radicaba en la propia comprensión del personaje, al que destacó violentamente del mundo de sus hermanas, igualmente obseso y reprimido. Ella, Adela, junto a algunos desplantes de rebeldía un poco a la moda, insistía en una demostración constante, aunque su-

til, de su hambre sexual como origen de sus obsesiones. También es verdad que lo que para la reprimida sociedad española de los treinta era un hecho evidente, haya posiblemente que evidenciarlo en la liberal Inglaterra con mayor nitidez.

De los espectáculos londinenses puede fácilmente deducirse que la relación teatro y sociedad es bastante pobre. Si las puestas en escena languidecen, no habiendo limitaciones ostensibles a la libertad de expresión, se debe ante todo a que los directores de escena trabajan desde la superestructura y no intentan hacer una lectura dramática de sus espectáculos teniendo en cuenta los intereses y aspiraciones de las masas inglesas. En el aspecto, más técnico en principio, del trabajo del actor, la situación es diferente. Aquí creo que los ejemplos que he enumerado son suficientes: la formación pasa a primer plano.

Muchos mitos se han derrumbado en Europa, y el primero de todos, el viejo divismo del camerino y el autobús —por no citar sino dos conductas delirantes—, que tan arraigado sigue en ciertos actores españoles, felizmente en franca decadencia. Una amiga mía, que nos acompañaba a Isabel García Lorca y a mí, comprendiendo muy bien la cuestión, me dijo al final del espectáculo: «¿Has visto qué joven es el director? ¿Crees que en España una actriz como Mia Farrow, consentiría en trabajar con él, de no traer diez premios y diez éxitos a sus costillas? Quieren que la gente los jóvenes, lleguen, para contar con ellos, pero no ponen nada de su parte. Así no puede cambiar el teatro español». Y yo, claro, por la cuenta que me tiene —humildemente lo confieso— y porque es verdad, dije rápidamente que sí. ■

Diversos gestos de Mia Farrow en su interpretación del personaje de Adela de la obra de Lorca.

