El veneno del teatro

Posted on 20 de marzo de 2014 by Martín Schifino

Era casi inevitable que *El viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán-Gómez, llegara a las tablas, donde merece quedarse por justicia poética después de pasar por otros tres formatos distintos. Originalmente, allá por 1983, el autor concibió la historia como un radioteatro para Radio Nacional de España, luego la refundió en una novela y, al promediar la década, aceptó la propuesta del productor Julián Mateos para convertirla en una película, que al cabo él mismo escribió, dirigió e interpretó, en un despliegue de talento propio de Orson Welles. Por razones obvias, esta última versión será para muchos espectadores un punto de referencia obligado, pero vale la pena olvidarla por un momento. De hecho, Ignacio del Moral, el presente adaptador, no ha querido «hacer una versión teatral de la película», ni «heredar imágenes o soluciones dramáticas»; ha buscado más bien inspiración en la novela, que, como también señala, está «estructurada en escenas» casi teatrales. El resultado es una versión tan luminosa que la historia se diría expresamente imaginada para este medio.

No tiene mucho sentido, por eso mismo, hacer una comparación detallada entre versiones, aunque sí destacar un aspecto central del trabajo de Del Moral. Representado en apenas poco más de hora y media –frente a las dos horas y cuarto de la película o, para el caso, las trescientas páginas de la novela–, su texto es ágil, potente y efectivo, y no desaprovecha ni un minuto en su marcha hacia un final necesario. Y *El viaje a ninguna parte* es, en esencia, la historia de un final, o varios finales entrelazados. Estamos en la España profunda de los años cincuenta, donde la compañía de teatro itinerante Iniesta-Galván va de pueblo en pueblo representando un repertorio de comedias populares. Lo hacen, como dice un personaje, en «plazas, ayuntamientos, bares, escuelas», pero no en teatros. Pese a no conocer otro oficio, estos actores no han visto un telón en su vida. Últimos representantes de una tradición que se remonta a la comedia del arte, lo que en la práctica quiere decir poco más que vagabundos, no ganan sino lo que deja la taquilla, malviven en pensiones y comen cuando y lo que pueden. Pero no sólo ese estilo de vida es precario: su arte se ve cada vez más arrinconado por entretenimientos como el cine, la televisión y el fútbol. «Esto se acaba», dice el personaje principal, Carlos Galván (Antonio Gil). Y la obra le da sistemáticamente la razón.

El principio del fin ocurre cuando el hijo desconocido de Carlos, Carlitos (Tamar Novas), llega desde Galicia para que su padre se ocupe de él durante un par de años. El primer impulso de los cómicos es sumarlo a la compañía («Vaya pinta de galán joven que tienes»), pero

Carlitos, que desde el principio encuentra el teatro ridículo, no tiene madera ni de actor secundario; su sueño es ser contable. Si el rechazo de la nueva generación es el primer indicio de que la vida de cómico no casa con los tiempos, la irrupción del hijo cataliza problemas en toda la compañía, un clan de primos lejanos y parejas *ad hoc* que se las arreglan exactamente como una familia: a trompicones. La penuria tampoco ayuda. Quien primero tire la toalla será la mujer de Carlos, Juanita Plaza; pero al poco tiempo también los demás deberán partir por su lado para trabajar en papeles menores con otras compañías o como extras de cine. Hasta Carlitos, una vez puesta en marcha la disgregación, se despide de su padre para volver a Vigo, donde lo espera un humilde puesto de dependiente.

Todo lo anterior se cuenta, y esto es sin duda lo más logrado de la obra, desde la perspectiva de un Galván ya anciano, internado en un asilo, donde rememora los viejos tiempos con una mezcla de amargura, nostalgia y más de un punto de fabulación. Este último elemento es lo que distingue a la historia de una picaresca, pero también lo que da a la obra su centro emotivo: Galván, al cabo de toda una vida de comediante, se ha vuelto medio loco, hasta el punto de que representa para sí mismo la farsa de que, tras la dispersión de la compañía, alcanzó durante unos años el éxito como actor «serio». No se trata de una simple fantasía envuelta en éxito (aunque también), sino de la reivindicación de un oficio con el que Galván ha vivido una eterna historia de amor no correspondido. Con un recurso muy eficaz, sus falsas memorias, pobladas de hombres con esmoquin y mujeres engalanadas, se proyectan en blanco y negro sobre una enorme pantalla, a un lado de la escena. Sus otros recuerdos –los verdaderos, que componen los episodios que vemos– suceden en el espacio abstracto de un escenario integrado por algunos arbustos y suelo de tierra, que bien puede representar los polvorientos caminos manchegos por donde trajinaban los actores, o bien, de manera más simbólica, el hecho de que, al volver la vista atrás, Galván encuentra un páramo.

Cualquiera que sea el caso, la escenografía de Max Glaenzel constituye un gran acierto y se completa con poco más que imágenes proyectadas en un telón de fondo y algunos objetos: biombos, sillas o una cama, que entran y salen de escena empujados por los actores, con la rapidez con que destellan los recuerdos. Un acierto aún mayor es el modo en que los ocho se coordinan en el escenario, creando a menudo cuadros de una belleza dura, como cuando la compañía camina en filas cerradas con sus maletas en mano, o cuando se marcha Juanita, iluminada desde el fondo por dos focos que simulan los faros de un automóvil y hacen pensar, al mismo tiempo, en el encandilamiento que provoca el futuro, incluso al sabérselo negro. En la dosificación de estos efectos –como, por cierto, en todo lo demás–, la dirección de Carol López es impecable: calculada y fluida, atenta tanto a los detalles visuales como a la lógica emocional.

El mérito pertenece también al elenco, que no podría estar mejor elegido. Antonio Gil

compone un Galván con notas de amargura, animación y un punto de resentimiento, que se combinan perfectamente en el parlamento en que defiende los derechos de los actores, uno de los momentos de antología de la obra. Miguel Rellán, que interpreta a su padre, un viejo actor en decadencia, está estupendo, y se luce en el otro gran momento antológico, cuando le dan a su personaje dos líneas como extra en una película y no puede decirlas sin caer en un exagerado histrionismo («¡Señoriiiitooo!»). Comparando lo que no debería compararse: nada tiene que envidiarle Rellán al Fernán-Gómez que interpretó el mismo papel en la película. Destaca también como Rosa la actriz pizpireta de los Iniesta-Galván, Camila Viyuela, quien con una gestualidad muy expresiva y gran vivacidad se adueña de los necesarios momentos cómicos, sin dar una sola nota en falso en los demás. Quienes se aferren a la creencia recalcitrante, en estos tiempos de corrección política, de que un personaje atractivo debe ser interpretado por una actriz (o actor) que también lo sea, hallarán en la belleza de Olivia Molina una perfecta personificación de la de Juanita Plaza, a quien esa belleza le juega una mala pasada. Pero Molina hace mucho más. Son muy buenas sus escenas de teatro dentro del teatro; y son excelentes las que comparte con Gil, donde sólo con el tono de voz lo dice todo sobre una pareja a la que le queda poco que decirse. Los otros cuatro actores secundan a estos con un talento comparable, y hacen un admirable trabajo en una historia pequeña que se expande poco a poco hacia lo universal. El conjunto no es, como hubiera sido fácil que fuera, una épica del fracaso, sino una conmovedora sucesión de pérdidas: la de la infancia, el amor, la familia, el oficio y así hasta el final. Pero la obra es imperdible.

* * *

Un poco como Galván, Rosa (Alicia Hermida), la anciana situada en el centro de *El arte de la entrevista*, ve a través de una memoria nebulosa un pasado incierto. La obra gira en torno a la incertidumbre, y lo hace de manera más rica que la de Fernán-Gómez, aunque a la larga el mecanismo que lo suscita es menos persuasivo. Todo empieza cuando la nieta adolescente de Rosa, Cecilia (Elena Rivera), lleva a su casa, donde vive con su madre y su abuela, una cámara de vídeo para hacer una tarea que consiste en grabar y compaginar entrevistas. El encargo parte de un profesor de filosofía, con el propósito de hacer reflexionar a sus alumnos sobre el «arte» de la forma, su ética y la construcción de la verdad; según Cecilia, el profesor ha dicho que Sócrates fue el primer entrevistador (una de las muchas frases inteligentes del texto de Juan Mayorga). También les ha mostrado a sus alumnos la famosa entrevista de David Frost a Richard Nixon, en la que en un momento dado el entrevistador arranca una confesión al presidente.

Cecilia, que llama a ese momento «encontrar la grieta», comienza como en un juego a entrevistar a Rosa sin esperar más que historias sosas. Pero su abuela acaba revelando no una grieta, sino una falla entera, que provoca movimientos sísmicos en la familia: cuarenta

años atrás, Rosa habría abandonado durante unos meses a su esposo y a sus dos hijas pequeñas, a las que se les dijo que estaba muy enferma en el hospital, para vivir un romance en el extranjero. Nunca antes lo había contado. Y, como al cabo volviera con su marido, la huida habría quedado soterrada bajo la representación de su convalecencia. Claro que, como señalábamos, Rosa está perdiendo un poco la cabeza: ¿es su historia una confesión o una fantasía? ¿Y cuáles serían los efectos de saberlo? Lo que sigue es un diálogo cuasiplatónico entre madre, hija y abuela sobre, precisamente, la verdad de lo declarado ante la cámara, con apartes sobre la ética de mostrar o no las vidas ajenas. Mayorga es experto en este tipo de teatro de ideas, donde, antes de mover un dedo, los personajes debaten sobre movilidad (véase, por ejemplo, su reciente obra *El crítico*), pero aquí se lo diría enamorado de su propio concepto. Aun aceptando como verosímil que un buen día una anciana decida destapar la caja de Pandora que mantuvo cerrada toda la vida, hay algo forzado en el modo en que los personajes, conforme avanza la obra, empiezan a entrevistarse unos a otros y a permitirse abordar temas hasta entonces tabú sólo por obra de la cámara o, como la llama Rosa, «esta máquina del demonio».

La idea de fondo es impecablemente teatral: al adoptar una impostura, por delgada que sea, nos volvemos más propensos a revelar cosas ciertas, o, como dice uno de los personajes de *El viaje a ninguna parte*: «Las mentiras dicen la verdad». Y lo que pone en movimiento ese mecanismo es el tópico del elemento extraño que viene a alterar un equilibrio. Pero, ¿alcanza con una cámara? Resulta ilustrativa, creo, una comparación con la película *Sexo, mentiras y cintas de vídeo* (1989), de Steven Soderbergh, que parte de un postulado similar: una persona que, con una cámara, desbarata los secretos de una familia. Pero el guión hace sitio a una presencia humana verdaderamente inquietante, y Soderbergh saca de James Spader una interpretación hipnótica. En este sentido, deja bastante que desear la dirección de Juan José Alfonso, que pide a los actores un naturalismo sin matices (la adolescente es coqueta, la madre es sesuda, etc.). Ninguna de las interpretaciones me pareció muy inspirada, aunque no sé qué más hubieran podido hacer las actrices con los tiempos que se dilataban y los temas que se repetían. El problema es que uno se queda menos con un conflicto de personas específicas que con una blanda moraleja teórica: hasta nuestra memoria es víctima de la mirada ajena. Cosa que ya nos transmitía, y sin tanta mayéutica, el pobre de Galván. Sencillamente, la vida se le iba en ello.