

# El arte de la comedia

Martín Schifino  
23 mayo, 2014

---



Como dramaturgo, Molière parece haber sentido especial debilidad por las circunstancias en que la vida se impregna de teatro. En *Tartufo*, retrata a un vividor que se hace pasar por devoto; y, en *Las preciosas ridículas*, pinta a un criado que engaña a dos muchachas de provincias interpretando a un marqués. Esas impostaciones, de las que hay muchas más en su obra, no son meros casos de metateatro, sino que comportan una crítica social: si los personajes se desenvuelven como actores,

es porque la sociedad que reflejan se ampara en el fingimiento, la pretensión o la mentira. El mundo de la comedia, pues, condena la comedia del mundo. En *El misántropo*, la argamasa que mantiene unida la estructura social es la hipocresía. Y el conflicto surge cuando Alceste, el protagonista, se niega a refrendarla: Alceste quiere vivir en la verdad, o, en su defecto, en el desierto, lejos de los hombres. O lejos de los hombres, sí, pero cerca de una mujer, Celimena, cuya vida es un carnaval veneciano de imposturas.

Aunque el original está ambientado entre la nobleza parisiense del siglo XVII, Molière identificó sin duda una dinámica que puede repetirse de época en época. En su adaptación, Miguel del Arco ha trasladado la historia a la España de hoy, y el magnífico resultado no sólo es contemporáneo, sino sorprendentemente fiel al original. Puede que el secreto resida en las proporciones. Las puestas al día de los clásicos derrapan, en general, porque llevan al presente una trama X sin preocuparse por la lógica que guardan sus elementos argumentales con el contexto histórico (el ejemplo perfecto es *Los Máchez*, donde los asesinatos se tratan como en un régimen feudal). Del Arco, en cambio, ha ideado un contexto nuevo que conserva el peso específico de cada episodio y personaje. La corte es ahora el mundo de la política, y, más en particular, de un partido como el PP. Los tejemanejes cortesanos se homologan a la corrupción (es recurrente la frase «en un país como este»). Y a Celimena, que en Molière es una joven *salonnière*, se le ha dado un cargo de alto vuelo en algo así como relaciones públicas. Hay también inspirados detalles: en vez de un mal poeta, hay un aspirante a estrella del pop, que nos inflige su balada pegadiza. Gracias a estas inteligentes equivalencias, el mensaje es claro: *Plus ça change, plus c'est la même chose*.

El montaje nos ubica en un callejón oscuro, en la parte trasera de una discoteca en la que se celebra una fiesta llena de supuestas personalidades. Cada vez que se abre una puerta de incendios, por la que los personajes salen a fumar o a tomar el aire, se oye música a todo volumen. Y, mientras que el callejón es el lugar del conflicto, donde poco a poco van apareciendo los equívocos y las verdades desagradables, el efectivo contraste es que la fiesta sigue como si nada. Al principio, me pregunté si la acción no pasaría en algún momento al interior, con un cambio sorpresivo de escenografía, como sucede en otras puestas en escena ambientadas por detrás de un espacio dado (pensé en *Qué desastre de función*, de Michael Frayn, cuya primera mitad transcurre entre las bambalinas de una obra teatral). Pero lo más loable es que nos quedamos dos horas en el mismo sitio, al que la iluminación de Juanjo Llorens y la escenografía de Eduardo Moreno le sacan muchísimo jugo. Hay un diálogo fructífero entre el realismo de los materiales (puerta blindada, escalerillas de hierro, cubos de basura, etc.) y lo que podría llamarse la fantasía de los personajes. Cuando el protoestrella del pop improvisa su canción, da indicaciones de cómo imaginarla terminada, y el escenario se llena no sólo de instrumentos, sino de estupendas proyecciones luminosas a sus espaldas, que viene a ser el videoclip que el cantante lleva en la cabeza. Y, en los momentos de suma tensión psicológica, relampaguean unas luces estroboscópicas verdes, mientras los actores se ralentizan, como si viéramos todo a través de la mente atenazada de Alceste.

Efectos así ayudan a variar los ritmos de la representación, que por lo demás pasa sin fricciones de la comedia de ingenio a la reflexión o al debate, sin que falte siquiera un número de baile; pero lo que

nos mantiene en vilo son los actores, a cuál más afinado y, en cada caso, con un minuto de gloria (o, en los protagonistas, varios). Israel Elejalde compone un Alceste multifacético, al principio mesurado y algo sentencioso que, conforme lo pide el texto, gana ingenio, empaque y arranques de cólera. Se diría que ha trabajado el personaje con Del Arco para darle un realismo que se detiene justo al borde de la desmesura, o, lo que es lo mismo, de lo persuasivo; pero en todo momento persuade. Raúl Prieto, como Filinto, el amigo de Alceste, establece desde el primer diálogo con Elejalde un tono más uniforme, aunque igual de difícil de interpretar en su justo punto: el del amigo despreocupado, un poco tarambana, cuyo afecto y fidelidad recaen indefectiblemente donde deben. Es un placer verlo cruzar réplicas con Elejalde, entre las que figuran los mejores aforismos de la obra, pero además comparte excelentes momentos con Miriam Montilla, que hace de Eliante, la esposa de Filinto: entre ambos componen un sutil retrato de un matrimonio en crisis.

El matrimonio es invención de Del Arco, un cambio ligero en sentido estructural pero que, sumado a la matización del personaje de Eliante, ayuda a contrarrestar la inevitable misoginia que flota sobre el texto del siglo XVII. En el original, las mujeres son traicioneras (Celimena), sumisas (Eliante) o hipócritamente devotas (Arsinoé), que viene a ser una mezcla de las otras dos cosas. El papel de Celimena es quizás el más difícil de trasladar al presente, pues no funcionaría sin romper el estereotipo de la amante falsa. Bárbara Lennie, su intérprete, no tiene nada de estereotípica, y aporta una combinación de sensualidad, inteligencia y malicia que hace del personaje una mujer fuerte, demasiado aficionada al poder. Lennie está guapísima con un top escotado y unos amplios pantalones de seda (el vestuario de Ana López es impecable), lo que a mí me alcanza como explicación de por qué tantos personajes persiguen a Celimena; pero la mejor muestra caracterológica de su personaje aparece en sus diálogos con Arsinoé (una inspirada Manuela Paso), verdaderos duelos de cerebros, por robar una frase a Strindberg, en los que quieren anularse una a otra con la palabra. Manteniendo el texto de Molière, Del Arco trabaja con las actrices un registro que no desentonaría en los clásicos de Hollywood donde reinaban las *fast-talking dames*: piensen en Bárbara como una Joan Crawford ante la Bette Davies de Manuela.

Todo lo anterior logra llevar la comedia al terreno elevado, no de la tragedia, pero sí del drama propiamente dicho. Y eso cuadra muy bien con el espíritu renovador de Molière, que aspiraba a sumar los grandes temas del teatro a un género entonces considerado menor. Aquí se habla no sólo de la hipocresía pública en sus muchas formas, sino además de la dificultad de vivir a conciencia en privado, algo que padece especialmente Alceste, el honesto que, para amar a quien ama, tiene que engañarse a sí mismo. Se habla de celos y de amor. Y, de manera sobreentendida, se habla de poder, insinuando que las relaciones humanas son una perpetua teoría de juego, donde cada cual adopta una postura de acuerdo con los beneficios que pueda obtener del otro. Atrás quedan los estereotipos y engranajes de la *commedia dell'arte*, importantísimos en la formación del dramaturgo pero, a la larga, limitadores de su talento expansivo. Y adelante se vislumbraba, en pocas palabras, el teatro moderno.

\* \* \*

El napolitano Eduardo De Filippo (1900-1984) también abrevó en la *commedia dell'arte*, de la que estaba más cerca que Molière, si no en la historia, sí en la geografía. En Italia, eso quiere decir prestar atención a toda una tradición popular que, aunque menguada, sigue tomándose muy en serio (hay que ver las loas que le canta alguien como Dario Fo, dramaturgo nobelizado y Pantalón profesional). Toni Servillo, el director y protagonista de *Le voci di dentro*, llega a afirmar que De Filippo fue «el más extraordinario y, posiblemente, el último representante de la dramaturgia popular contemporánea». Lo segundo suena a exageración. Pero Servillo, actor fetiche de Paolo Sorrentino y protagonista de esa bellísima oda a Roma que es *La gran belleza*, sin duda reconoce lo «extraordinario». Dio muestras adicionales, si hacía falta, en el montaje que presentó la semana pasada en los Teatros del Canal, en el marco del Festival de Otoño a Primavera. Me apena decir que, a diferencia de *Misántropo*, a la que le queda un mes en cartel, *Le voci di dentro* ya no puede verse en Madrid, pero es razón de más para prestar atención a cualquier otra obra que llegue de la mano del director o sus magníficos comediantes.

Servillo vino al timón de una coproducción del Piccolo Teatro di Milano, Teatro d'Europa, Teatro di Roma y Teatri Uniti di Napoli, con un elenco numeroso, en el que incluso hay un actor asignado a un personaje que no habla y se pasa toda la obra detrás de una cortina. Aunque eso parezca un derroche de recursos, el montaje en sí es casi puritano: en el primer acto, sólo hay una mesa, dos sillas y un armario blancos sobre el escenario; en el segundo, se les agrega una puerta y unas torres de sillas con una función más decorativa que utilitaria (pero se quita el armario). En medio de esos pocos objetos, y más allá de alguna acción instrumental, los personajes hacen poco más que hablar, a menudo sentados, sin más aliño escénico que la entonación de la voz y la gestualidad. El resultado es mágico. De las palabras emana un universo riquísimo, donde la realidad se mezcla con la ficción y los deseos con la culpa. Partimos de una premisa disparatada: el protagonista, Alberto Saporito, acusa a sus vecinos ante la policía de haber matado a un hombre y ocultado el cadáver, para caer en la cuenta de que imaginó en un sueño las pruebas que le dictaron la acusación. Para entonces ya es tarde: los miembros de la familia sospechan unos de otros, intentan congraciarse con el acusador y, al cabo, ponen en marcha un plan para matarlo. Para colmo, Saporito debe vérselas con la policía, que empieza a sospechar de él, y con los planes de su hermano, que ve en su posible encarcelamiento una oportunidad de quedarse con el negocio familiar.

Escrita en 1948, la obra pone en evidencia un clima de recelo y escasez, y, sin que se cometa crimen alguno, cada uno de los personajes se convierte en juez y parte de una sociedad cuyos valores cardinales de antaño han quedado hechos trizas. Según Servillo, la trama desemboca en una «atomización de la conciencia culpable», lo que no es difícil leer en clave alegórica, teniendo en cuenta la fecha de composición. Como tema, no es chiste. Pero el entramado de *Le voci di dentro*, donde hay escenas desopilantes con personajes que se engañan unos a otros, o que sencillamente confunden la ilusión con los hechos, hace pensar que la comedia es un género ideal para lidiar con las ambigüedades del mundo moderno, y con las exigencias que ese mundo impone a la siempre precaria personalidad individual. De Filippo sabía, como Molière, que a menudo la vida es poco más que un sainete de deseos y temores encontrados. En este sentido, la fuerza de su teatro empieza por una actitud encomiable en un comediante: tomarse ese sainete muy en serio.