

TEATRO
 COMPAÑIA NACIONAL
 CLASICO



1991
 Mayo-Agosto

Director:
 Rafael Pérez Sierra

Varias son las reflexiones que pueden hacerse en torno a este proyecto común emprendido por dos teatros públicos, la Compañía Nacional de Teatro Clásico y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas. La primera, la oportunidad de seguir indagando en el concepto de coproducción, entendido éste no sólo como un hecho económico, sino también como espacio filosófico y estético en el que desarrollar temas como la integración de lenguajes, el intercambio de experiencias, el mayor aprovechamiento de recursos comunes, una mayor proyección del servicio público y cultural desde las instituciones, una amplitud del circuito de exhibición y, por tanto, la posibilidad de llegar a un mayor número de ciudadanos y, en suma, un esfuerzo conjunto de trabajar por mantener la actividad teatral como un hecho vivo y actual. Desde el C.N.N.T.E. hemos intentado, desde su creación, que el discurso escénico de la coproducción fuera un hecho fundamental de nuestra actividad y por ello hemos acogido la iniciativa propuesta por la Compañía Nacional de Teatro Clásico con gran ilusión dado que nos permite ampliar nuestra colaboración en un tema tan apasionante como es la investigación en nuestros clásicos del siglo de oro, al igual que ya lo hemos hecho en otros territorios

22

*A propósito
 de un
 proyecto
 común*

Guillermo Heras

de las artes escénicas con otros Centros Públicos o compañías privadas, tales como los estrenos de autores españoles actuales o la danza y la ópera contemporáneas.

Este nuevo reto creemos que está cargado de sentido ya que un centro que defiende el atravesar cualquier frontera escénica, aunque su actividad fundamental vaya a seguir siendo la dramaturgia contemporánea, no por ello debe descuidar nuevas alternativas y experiencias.

A partir de estas premisas y de la generosidad y el riesgo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico al encomendarme la dirección de escena de esta primera

experiencia conjunta para estrenar un clásico de nuestro repertorio con el joven elenco surgido de la Escuela de la propia Compañía, me gustaría «a modo de justificación» señalar algunas cuestiones del por qué de la elección de «El jardín de Falerina» de Calderón de la Barca y algunos principios esenciales del desarrollo de la propuesta:

A) Tan importante como la incorporación de nuevos autores, directores, coreógrafos, bailarines o técnicos, es la de una nueva generación de actores que necesitan oportunidades para acceder a nuestros escenarios y demostrar su valía y profesionalidad.

B) Trabajar con los clásicos implica una relación de amor, en la que la ambivalencia de este sentimiento te lleva a estar continuamente en el dilema entre la convicción y la necesidad. Convicción del respeto, necesidad de su transgresión.

C) Para un equipo actoral en formación, con una propuesta que tiene que ver con la búsqueda y la indagación, tanto personal como del sentido ético/estético que tiene representar a los clásicos en la actualidad, me parecía que había que elegir un texto abierto, olvidado, no habitual en los repertorios, fuera de los géneros dominantes (capa y espada, tragedia, auto sacramental...) para aportar también la otra imagen de nuestros autores del siglo de Oro.

D) «El jardín de Falerina» es una obra inundada de pasión juvenil, fuera del arquetipo, tantas veces proyectado de un Calderón severo y conceptuoso, presentándonos un hombre de su tiempo —el barroco— pero también interesado en la literatura de su época y en el género de aventuras.

E) El «Orlando Furioso» o «La Jerusalén liberada», mezclada con referencias artúricas o personajes fabulosos de Africa y Asia, las mujeres guerreras, las batallas desatadas, la magia y la alquimia, los recursos operísticos —no en vano fue escrita como una zarzuela para representarse en los jardines de palacio— y el inverosímil de toda aventura que se precie, aparece en este Calderón.

F) Por todo ello me ha parecido que respetando el texto y a su autor, deberíamos hacer una propuesta que uniera tradición y actualidad, pero trabajando siempre desde el motor esencial de cualquier experiencia teatral: el actor. De ahí que este montaje sea un camino a recorrer en equipo entre la compañía, los profesores de la Escuela y los creadores de los diferentes ámbitos que nos van a acompañar hasta su estreno en el Corral de Almagro. No tenemos ninguna intención de controversia o confrontación, sólo de búsqueda, de huida de cualquier sentimiento de embalsamar a Calderón entre las vendas del prestigio cultural. Por ello, en nuestro horizonte la admiración por un autor que aún hoy nos hace vibrar con sus historias y su poesía; y en la práctica un homenaje a tres maestros del teatro contemporáneo: Brook, Ronconi, Mnouchkine, que con su lección sobre la esencialidad escénica nos marcan una guía, que seguramente no alcanzaremos, pero que por lo menos intentaremos seguir como Edipos apasionados.

O al menos así me gustaría que fuese ahora que ando enredado en hacer un espectáculo a partir de los versos de uno de nuestros poetas dramáticos del siglo XVII, porque a estos clásicos me estoy refiriendo: a los Lope, Tirso, Moreto, Calderón, y un largo etc. de autores que, con su deslumbrante lenguaje aplicado a dramas, autos sacramentales y comedias, llenaron corrales y plazas con el auditorio más apasionado que ha disfrutado el teatro español a lo largo de los siglos.

Sorprende recordar hoy, que durante el tiempo de nuestra última dictadura el Teatro del Siglo de Oro o, lo que es lo mismo, una de las muestras más ricas de poesía dramática de todos los tiempos, fue en general rechazado desde posiciones progresistas dejándolo torpemente en manos de quienes después de haber visto la puesta de sol en Flandes caminaban por el imperio hacia Dios o,

«El Jardín de Falerina», de Calderón de la Barca, coproducción de la Compañía Nacional de Teatro Clásico con el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, se estrenará en el Corral de Comedias de Almagro en el marco de su XIV Festival, para presentarse en Madrid, en la Sala Olimpia, después de una gira por España, a finales del mes de agosto. Los actores integrantes del elenco pertenecen a la Escuela de Teatro Clásico.

Corren buenos

por decirlo de otro modo, de quienes contaban la historia, una vez más, del lado de los vencedores. Inocente error de los vencidos sólo disculpable si se revive la miseria y dureza de unos años propicios a las ingenuidades y dogmatismos. Es cierto que había que defender muchas cosas que eran atacadas, entre otras el nuevo teatro que venía de Europa, más inmediatamente crítico, más combativo, pero nunca debió hacerse perdiendo de vista nuestra tradición y el potencial expresivo de un teatro eminentemente popular al que sí prestaron su entusiasmo los poetas de la llamada generación del 27, quienes recrearon desde su propia poesía y sus teatros populares las desventuras de los condenados por desconfiados y las andanzas de las bellas malmaridadas. Claro que los poetas suelen reconocer a los poetas y los tiempos de los que hablamos fueron poco proclives a los reconocimientos y a la poesía.

Hoy vivimos tiempos que quiero creer buenos para los clásicos... y apunto esta posibilidad llevado por mi redescubrimiento de ellos y como forma de explicar la atención creciente de un público cada vez más numeroso, más atento y más disfrutador. El porqué de este nuevo interés hacia formas de lenguaje que parecerían ancladas en el tiempo sería cuestión a responder por historiadores, sociólogos y eruditos y yo sólo pretendo aventurar aquí, en este comentario necesariamente breve, una posible interpretación de algo que si no es cierto merecería serlo.

Suelen coincidir los poetas en la opinión de que la poesía sirve —además— para expresar aquello que no puede ser dicho de otra

tiempos para los Clásicos...

Gerardo Malla

manera. Así le estaría reservada la honrosa misión de adentrarse y profundizar en lo que de más recóndito tiene la naturaleza, el ser humano; su condición de último baluarte, de revelación última, explicaría su renacimiento en tiempos de pérdidas memorables, de torpezas y de suficiencia.

Parece claro que vivimos tiempos dominados por la información, por la avalancha de mensajes, por la eclosión de la imagen y por los descubrimientos tecnológicos, y que estos indudables avances han producido a su vez en la conciencia colectiva una cierta sensación de suficiencia —apenas la persistencia de algunas enfermedades mortales o la aparición de otras nuevas, atenúan ésa pudiéramos llamar prepoten-

nuestros días, y, aún más, centrandó la mirada en el hombre de nuestro país, no parecerá exagerado afirmar que su acumulación de nuevos conocimientos y avances se ha producido paralela a un empobrecimiento alarmante del lenguaje que en opinión de insignes filósofos y pensadores llevaría aparejado un empobrecimiento de la idea. Pero esto tal vez sea ir demasiado lejos...

Yo quiero creer que cuando en nuestros días un teatro se llena para ver un clásico, que por definición y al margen de inventos escenográficos basa su poder y su atractivo en la enriquecedora presencia de la palabra poética, ese público está llamando a la poesía en explicación de algo que no puede ser expresado de otra forma. Porque si esto es así seguirá teniendo sentido para las gentes del teatro contribuir a que nuestros contemporáneos puedan «ver» las mil imágenes que se contienen en un soneto de Lope, Moreto, Calderón o Tirso... cuya vida guarde Dios muchos años.

Yo tendría que haber escrito aquí del empeño en que me hallo, de Moreto y su «El desdén, con el desdén», de como afronto desde la dirección este asunto de los clásicos, de mi trabajo con los actores, de cómo concibo el espectáculo, etc. Sepan quienes vean el espectáculo que mi trabajo está influido por el acuerdo con lo que llevo dicho hasta aquí y por el convencimiento, nada objetivo desde luego, de que más que nunca es necesario reconquistar el valor de la poesía escrita, dramatizada, su riqueza de imágenes y su poder como elemento de comunicación y conocimiento. Por último expresar una vez más mi creencia en la necesidad del teatro. Porque, si no, ¿a qué estamos jugando?



cia del hombre moderno, claro que por moderno me estoy refiriendo al hombre de las sociedades avanzadas que es el único que en puridad merece ser llamado así ya que los del tercer y cuarto mundo viven etapas más atrasadas e incluso algunos habitan todavía la prehistoria—. Pero retomando esa especie de irónico «retrato-robot» del hombre civilizado de

Si desea recibir nuestro Boletín...

NOMBRE

DIRECCION

CIUDAD C.P.

Por favor, escriba a máquina o con mayúsculas y envíelo a: Príncipe, 14, 3ª izq. 28012 Madrid

BOLETÍN DE LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO

Publicación bimestral
Director: Rafael Pérez Sierra
Coordinación: Juan Carlos Mestre
Promoción e imagen: Julia Arroyo

Diseño: Emilio Torné
Imprime: A. G. Luis Pérez, S. A.
Dep. Legal: M-29.568-1987
NIPO - 302-91-001-3

«Venid los galanes
a elegir las damas
que en Carnestolendas
Amor se disfraz
Falarala, etc.»

Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*

En el siglo XVII el teatro se especifica como teatro y la fiesta, con el desbordamiento barroco, consigue por otra parte su máximo esplendor. Pero las fronteras son permeables. Lo ritual se asocia a la fiesta, la mimesis al teatro. Aunque cada vez más tendemos a considerar el ritual como una forma participativa de teatro y cada vez más hoy el teatro busca una ritualidad que le aproxime a sus orígenes. También en el Barroco, fiesta y teatro, aún teniendo autonomía, se funden a menudo. El disfraz sería por supuesto elemento común y unificador. El auto sacramental y las mascaradas serían ejemplos dispares —vinculado al rito el primero, desvinculadas las segundas— ejemplos paradigmáticos de esta permeabilidad de fiesta y teatro. Pero la fiesta barroca ya no suele ser rito sino entretenimiento, es más fiesta de contemplación y asombro que de participación aunque una cosa sea fiesta y otra teatro y el teatro también se desvincula progresivamente de la religión para completar en Moreto la culminación del proceso de secularización. La fiesta se define por el canto, la danza, la comida, la bebida. La representación teatral del XVII incluye la música, el canto, la danza y el baile como formas populares para atraer —y entretener al público— y es conocida la costumbre del espectador del siglo XVII de comer y beber continuamente a lo largo de la representación. No es lo mismo fiesta y

teatro en el Barroco pero tiene texto y escenarios la fiesta y tiene elementos festivos el teatro.

En *El desdén, con el desdén* la fiesta no sólo acompaña la representación teatral, sino que se inserta como metalenguaje dentro del mismo texto. La música, que es fiesta, es decisiva. Las piezas de Corte se acompañaban a menudo de «mascaradas» en las que los espectadores bailaban y se convertían en actores. *El desdén, con el desdén* incluye en sí mismo esta participación de un público cortesano en su segundo acto, en los versos en boca de los Músicos: «Venid los galanes/ a elegir las damas/ que en Carnestolendas/ Amor se disfraz/ Falarala, etc.» (1399-1403). Y se danza una mudanza y se ponen mascarillas. Y pervive el rito, pervive la fiesta, pervive el mito, pervive el teatro.



La Fiesta es lugar adecuado para el Rito y el Teatro que narran el pasado como presente. Nuevos mitos se crean y representan en ella para satisfacer las apetencias y angustias del hombre. Y pervive el mito, verbalización del rito, y nuestro siglo de oro se llenará de Dianas como la de *El desdén, con el desdén*... La diosa de la castidad es la protagonista de *El desdén, con el desdén*, «La principessa filosofa» de Gozzi, la que conoce fábulas de la mitología, sabe de mujeres y de amor y de cómo el amor es causa de las calamidades de la humanidad. Más dura que el mármol a las quejas de Carlos —reflejo de Acteón— es una da-

Fiesta y mito en *El desdén, con el desdén*

Hay en el hombre una voluntad primigenia de producir efectos por medios no ordinarios de habilidad, esfuerzo o técnica. Es la Magia creadora de arte. El gusto por el espectáculo dominó a Felipe IV y a su Corte y el significado de escenografía y tramoyas, de plástica y de música se unió al texto y la interpretación en la teatralidad barroca. El teatro nacido para gloria de los dioses, crecerá para regocijo de los hombres. El paso del rito al teatro o el del teatro ritual al teatro como entretenimiento se dará con claridad en el siglo XVII. El teatro y la fiesta poseen, en el barroco, unas características bien definidas que permiten, quizá por primera vez, separar netamente el espacio lúdico de la fiesta del espacio lúdico de la representación.

María José Ragué



ma inusual en quien la Razón predomina, una intelectual que contempla en su habitación pinturas de Artemisa. Sus damas son Cintia, evocación del monte Cinto en Delos, donde Artemisa es venerada, Laura, laurel en que se transforma Dafne, huyendo de Apolo. Quizá «vengadora de las mujeres», Diana plasma el tema de la libre voluntad y nos pregunta: ¿puede una mujer rechazar a su marido? Tanto el teatro como la fiesta, en nuestro Barroco, tienen una función de manipulación ideológica. Diana, como mujer, está socialmente obligada a aceptar el matrimonio. La obra se basa en la parábola que hace Polilla: por más alto que esté el fruto, caerá cuando esté maduro. En el debate con la Razón, Moreto mostrará su escepticismo respecto al amor y a la libre voluntad. El desdén de Diana conquistará a Carlos y con su desdén, Carlos conquistará a Diana.

Mito, fiesta, rito..., los ditirambos, las danzas y cantos fálicos tienen como elemento básico el enfrentamiento del «agon». Las distintas organizaciones del coro crean los distintos tipos de fiesta. La fiesta es la suspensión del orden del mundo, el tiempo de la transgresión que sustituye al de la regla, explosión colectiva intermitente frente a la cotidianeidad de la sociedad. Es la necesidad de tensar y aflojar la cuerda del arco de la que hablaba Confucio. Hoy, las fiestas tradicionales son todavía testimonio de esta necesidad de transgresión y de exceso paroxístico colectivo. Es el lugar adecuado para el dolor y la risa. Las distintas fiestas crean también los distintos géneros teatrales. Inspiradas por el vino fueron inventadas la comedia y la tragedia en una aldea del Atica, en la época de la vendimia, nos dice Simónides. El Teatro ha antropomorfizado y



mimetizado los comos. El agon encarna el proceso de lucha que tiene lugar al morir y al renovarse la Naturaleza que también expresa las situaciones cruciales de la vida humana y acaba en el Teatro haciendo que se pase de rituales de fecundidad a representaciones sobre el gran tema de la Vida humana, el teatro nacido de los rituales agrarios continúa combinando lo trágico y lo cómico (Rodríguez Adrados, F.: *Fiesta, comedia, tragedia*. Madrid, 1983, pág. 481).

Tragedia y comedia, teatro sacro y teatro profano, Pasiones y Festes de Bojos, auto sacramental junto a teatro de corrales y de corte, rito, fiesta, mito, teatro. El mito de Diana, la fiesta de Carnaval, *El desdén, con el desdén*, de Agustín Moreto. Fiesta, mito y teatro en nuestro Barroco.



ENRIC MAJÓ

FOTO: COLITA

Majó está considerado como uno de los grandes profesionales del teatro en Cataluña. Figura indiscutible de la escuela Adriá Gual, ha sido protagonista de las mejores producciones dramáticas recientes en el idioma de Verdaguer, como «Terra Baixa»; «Hamlet» o «La dama de las Camelias». Ahora le toca ser Carlos, Conde de Urgel, el galán que Moreto imaginó para esta comedia prevernallesca y que, casualmente, es un personaje catalán, porque la acción transcurre en Barcelona. Moreto, al igual que la práctica totalidad de los dramaturgos clásicos y por cuestiones fundamentalmente de ortodoxia estructural, no «localizaba» a sus personajes. A Majó se le puede identificar quizá con la procedencia del personaje que le ha tocado en suerte por algún deje de palatalidad típicamente catalán, aunque él asegura que ha realizado un enorme esfuerzo y se ha sometido a una gran disciplina para superar posibles dificultades ortofónicas. El bilingüismo propicia estas circunstancias.

«Ya me ocurrió cuando hice la serie de televisión «Goya» —recuerda Majó—. Después de

estar residiendo más de un año en Madrid, al reincorporarme al teatro catalán, tuve que someterme a una reconversión, pero recuperar, o mantener, la fluidez idiomática es algo que forma parte de nuestro trabajo. Mientras ensayaba «El desdén, con el desdén», hice una inmersión total en la función, llegando a cortar casi totalmente con mi mundo familiar barcelonés. Incluso cambié el lugar adonde tenía pensado en principio acudir de vacaciones. Estuve únicamente en sitios castellanohablantes».

Y es que Majó —y de ahí se percibe un poco lo catalán que es se considera un «obseso del trabajo», más ahora que ha abordado su primera experiencia con un clásico castellano. Es tan riguroso que no entiende cómo un actor puede estar haciendo dos cosas al mismo tiempo. Para él, las necesidades quedan cubiertas de sobra con el teatro.

Josep Plá decía que la pronunciación del castellano le recordaba las formas de un pez, con cabeza y cola incluidas. El escritor evidenciaba así la diferencia cadencial entre el catalán y la lengua de Cervantes. A Majó le fascina «esa cola de pez que imaginaba Plá» a

Enric Majó y Manuel Galiana, dos primeros actores debutantes en la Compañía Nacional de Teatro Clásico

Enric Majó y Manuel Galiana son dos primeros actores que debutan en la Compañía Nacional de Teatro Clásico con «El desdén, con el desdén», de Agustín Moreto. Junto a ellos se integra a la Compañía un nuevo elenco de actores: Laura Cepeda, Cristina Juan, Natalia Menéndez, Juan Sala y Francisco Xavier Monteiro, quienes junto a Adriana Ozores, Miguel Palenzuela y Rafael Ramos de Castro, que ya han participado en anteriores montajes, darán vida, bajo la dirección de Gerardo Malla, a los personajes de la célebre comedia de Moreto.

Javier Parra

la hora de pronunciar el verso y le ha enamorado esta comedia morretiana de relaciones sofisticadas y novedosas: «Los personajes empiezan a enamorarse a partir del desdén, lo que le da un matiz diferenciador con respecto a otras concepciones del amor».

Es también «El desdén...» para Majó una comedia diáfana, con una acción que transcurre en una corte muy culta y humanista. Una prueba de ello es que el padre de

la joven protagonista no se impone a su hija en materia de costumbres, sólo sugiere.

Ha quedado tan contento Majó de esta experiencia que le gustaría volver a tener nuevas experiencias en el futuro con dramas o comedias del Siglo de Oro, un tipo de teatro que se echa mucho de menos en Cataluña.

«La CNTC tiene tanto éxito cada vez que va a Barcelona porque allí se puede ver teatro clásico en muy



MANUEL GALIANA

FOTO: PILAR CEMBRERO

pocas ocasiones. Aunque nuestra formación sea catalana, todos hemos leído en la escuela a Calderón y sabemos de qué va el Quijote. Tener la suerte de poseer una doble cultura, nos hace echar de menos el buen teatro castellano, tanto clásico como moderno».

«POLILLA»: UN CULTO SERVIDOR

Manuel Galiana ha tenido, en cambio, muchas y notables experiencias en teatro clásico. En el Aula de Teatro del Instituto San Isidro, que dirigía el profesor D. Antonio Ayora y donde el joven Galiana veló sus primeras armas interpretativas, intervino en «La dama duende», «El gran teatro del mundo», «Numancia» y «El sueño de una noche de verano».

A lo largo de su excelente carrera, ha intervenido en los montajes de otras piezas clásicas, como «Casa con dos puertas mala es de guardar» y «Tríptico de los Pizarro», entre otras.

«Este es un género que me gusta y entiendo, aunque hubo unos años críticos para el teatro clásico, a raíz sobre todo de la desaparición de aquellos actores de escue-

la que sabían decir el verso. Creo que unos cuantos hemos mantenido la tradición y sabemos decirlo. Desde luego, también hay que tener algo de suerte y encontrar en tu camino directores —Alberto González Vergel y Gerardo Malla son dos de ellos— que te enseñen a decir bien el verso.

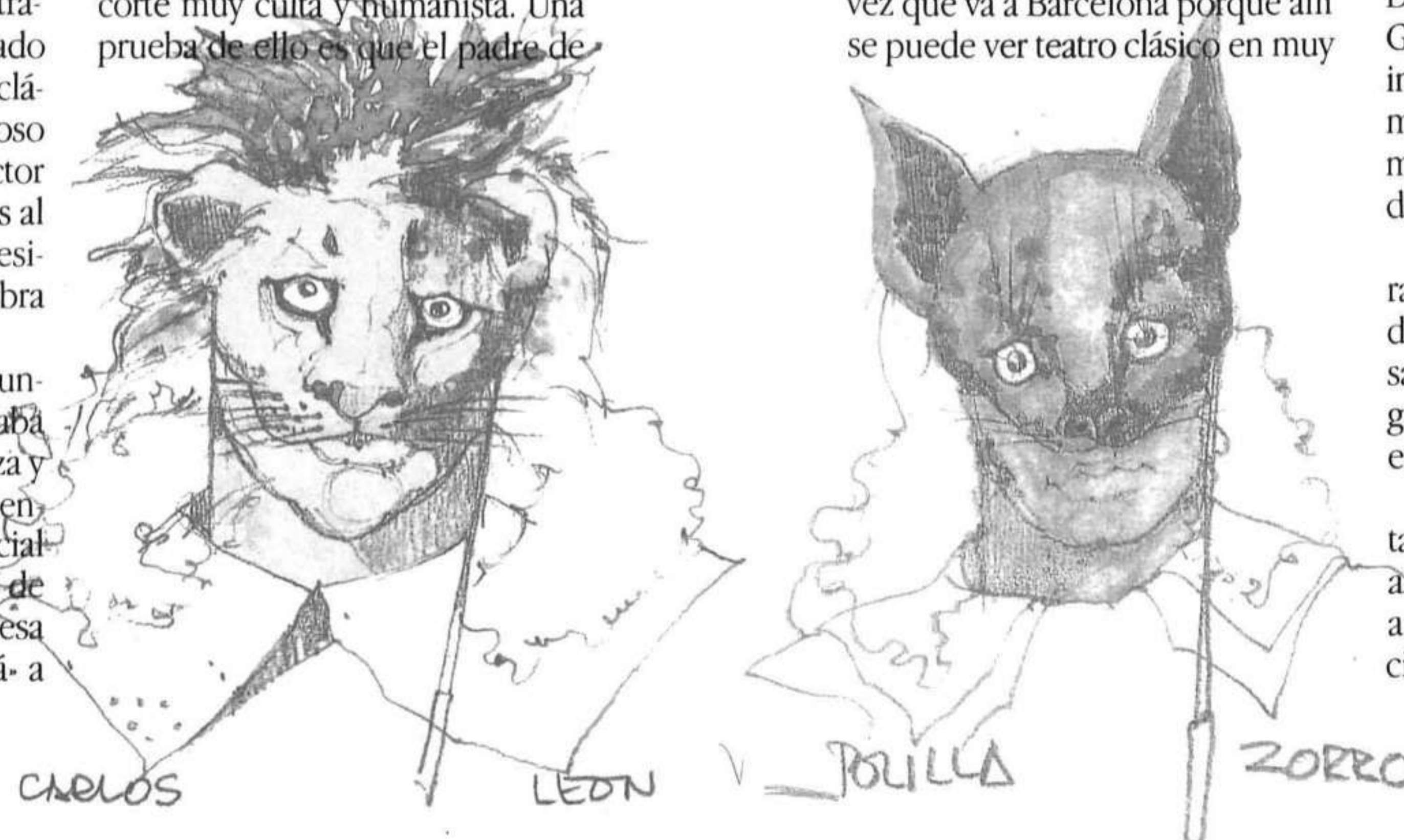
A mí me parecía terrible en aquellos años de incertidumbre que no existiera una compañía de teatro clásico. Fue un fallo imperdonable para un país como éste donde tenemos un patrimonio dramático tan extraordinario. Ahora que existe, y después de enterarte de las cifras de espectadores que acuden cada día, es cuando te das cuenta de la necesidad de una compañía como ésta que recupere textos conocidos, y también menos conocidos».

El personaje que le ha correspondido para debutar en la CNTC es el del criado «Polilla», un servidor intrigante aunque ilustrado del Conde de Urgel.

«Polilla es un personaje palaciego —anticipa Galiana—. No es un criado paleta ni maleducado como Sancho Panza, sino un hombre que tiene una visión muy pragmática de la vida, del amor y de los sentimientos».

Galiana está convencido de que «El desdén...» va a gustar y divertir, aunque no provocará la risa estruendosa, porque «no es una comedia de carcajada, sino de sutilezas sobre el amor».

«En esta función los espectadores podrán comprobar el aire de opereta —la música abunda en el montaje— y de película que encierra. Los clásicos parece que intuyeron mejor que nadie la llegada del cine. Los ritmos trepidantes de las acciones y los cambios constantes de escena son un anticipo de eso que se llama Séptimo Arte».



El bombón afrodisíaco de *El desdén*,...

Francisco Nieva

Tengo la mala tendencia —muchos, en España— a mirar la comedia clásica con cierta indiferencia, como cosa sabida y venero original de nuestro teatro. ¡He tenido que leer tantas! Pero, la verdad, si reflexionamos y pensamos en el público, en el de entonces y en el de ahora, tenemos que convenir que si salvamos la distancia que nos separa y vencemos la pequeña dificultad del verso, al que estamos desacostumbrados —son casi todas muy divertidas, más que cualquier comedia de hoy.

Cuando me hicieron el encargo de «versionar» esta de «El desdén, con el desdén», su relectura me conmovió bastante. Me apoyé en la edición anotada y en los comentarios de mi sabio colega Francisco Rico, con el que estoy muy de acuerdo en cuanto al valor y significación de la obra. No es de las comedias más originales o más perfectas de nuestro teatro y es posible que su nombradía venga de ese misterio específicamente teatral de que existen comedias que, al ponerlas en pie, ganan muchísimo sin saber por qué razón. Son extremadamente «resultonas».

De original poco tiene, porque es una de las obras más lopescas de Moreto. Entonces, la idea de originalidad absoluta no desazonaba a ningún autor. El verdadero público no tiene memoria y, en segundo lugar, ama la repetición. Nuestra «industria» teatral de entonces tenía un parecido con la cinematografía de Holliwood. El cine americano está nutrido de «remakes».


Algo de esto nos pasa con el teatro del siglo de oro. Si juzgamos muchas obras de un tirón, todas nos parecen iguales. Muy

recientemente la TV nos ofrece ejemplos que nos producen el mismo sentimiento. El de «la comedia americana» de los años 40 o 50, con Cary Grant de «leño incombustible», vestido siempre como una enseña de sastrería. Se trata, pues, de una sola y larga película, sobre los mismos temas y los mismos juegos. Pero hay «remakes» muy acertados, que superan la primer versión y hasta consiguen que se la olvide. Moreto no supera, ni con mucho, a Lope; pero «El desdén...» resulta ser un producto por demás conseguido, que adquiere un punto de ironía, de riqueza y de profusión, característico de las brillantes decadencias. Moreto «está de vuelta», conoce el tópico, se burla un poco de él, organiza un banquete de desechos, recicla un material profuso y, finalmente, consigue mostrarnos casi un paradigma de la frivolidad lopesca en el terreno erótico. Toda la obra es una recreación en ello, una verdadera antología del erotismo barroco, estilizado y perverso.

«El desdén, con el desdén» es un «remake» irónico llevado hasta los límites del disparate. Y es una muestra de erotismo cerebral originado por los tabúes sexuales de la época. La diferencia entre el

gracioso y los nobles protagonistas se establece por el realismo y la salud mental de aquel —que buscará su satisfacción de un modo pronto y directo—, y la sofisticación que preside la vida amorosa de estos, que es «toda la vida». No queda espacio para otra preocupación. Todas esas cortesías, miramientos, recatos y racionalizaciones van encaminados a retrasar perversamente el himeneo. Todo ello está expuesto por Moreto con claridad meridiana, yo diría incluso que con violencia y cinismo sádicos y con obscenidad de subproducto moral envuelto en papel de plata. La cosa peca por exceso, pero es un exceso hilarante.

¿En qué se puede comparar «El desdén, con el desdén» a una comedia muy moderna? En su radicalidad. Es monotemática, abusiva y distorsionadora de una realidad y se acerca a una especie de liquidación y agotamiento del género a que pertenece, dejando tras de sí la nada, la desolación. Sólo una risa. El tono justo de Moreto es éste. Y lo comprobaríamos y estimaríamos de ver con más frecuencia comedias suyas. Un fondo de parodia de «lo anterior» y un exceso cómico destructor, una forma de insidia social... Esta comedia se caricaturiza a sí misma, se sabe concebida como un artefacto para agradar y entretener al público de su tiempo y, en el fondo, es un trabajo de superación inteligente arteramente disimulado. Sí, es un producto de decadencia, pero literaria y teatralmente, un bombón.



ILUSTRACIONES DE ESTE NUMERO: Figurines para el vestuario de *El desdén, con el desdén*, realizados por Mario Bernedo.

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música