

APARTA TUS SUCIAS MANOS DE LOS CLÁSICOS¹

Empecé escribiendo este texto a principios de marzo del 2020 con varios proyectos entre manos destinados a teatros públicos, una perspectiva de intensa actividad—gira y producciones—con mi compañía Noviembre² y mi grado habitual de espíritu crítico y peleón dispuesto a redactar. Ahora, mientras termino el artículo a mediados de noviembre, el mundo del teatro vive un momento de incertidumbre en el que estas reflexiones parecen un poco anacrónicas; ya no parece tan importante el tema de si hacemos de una u otra manera el teatro del Siglo de Oro, o cómo valoramos su difusión, su producción etc. Ahora solo me preocupa si volveremos a hacer teatro de la manera que considerábamos normal hace unos meses, si mis compañeros podrán salir adelante en esta situación desesperante o si tendrán sentido alguno los proyectos que tenía en la cabeza antes de todo esto. De esta manera voy a plantear el artículo como si fuera posible, en un periodo no demasiado lejano, reactivar la vida escénica tal y como la conocimos antes de febrero del 2020. No veo otra manera. Quizás así me pueda centrar en el tema propuesto y por otro lado encontrar ánimo para continuar escribiendo, cosa que, en este momento, les aseguro que necesitamos todos los que nos dedicamos al teatro.

¹ Entregado 22 de noviembre de 2020. Aceptado: 2 de diciembre de 2020

² www.noviembreteatro.es



Cartel de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, de Lope de Vega.
Noviembre compañía de teatro, 2021.

A estas alturas me puedo considerar alguien que ha convivido mucho con los clásicos. No sé si me he especializado o acomodado o si, sencillamente, he cultivado de manera continuada esta parte de mi cultura que, desde niño, consideré como algo esencial y bello. Parece que lo he hecho a conciencia: fundé una compañía con la que hago mayoritariamente teatro clásico, he dirigido una institución pública durante siete años que se dedica de manera monográfica a los clásicos y me he formado, he investigado y publicado sobre los clásicos y el verso. Sí, es evidente que tengo el currículum³ adecuado para opinar. Concreto más

³ <https://academiadelasartesescenicas.es/eduardo-vasco/>

y cuando hago recuento del algo más de medio centenar de espectáculos que he dirigido hasta el momento puedo comprobar que, para cuando esto se publique, habré llevado a escena bastantes clásicos áureos: diez obras de Lope de Vega o atribuidas a él (*La bella Aurora*, *No son todos ruiseñores*, *La fuerza lastimosa*, *El castigo sin venganza*, *Las bizarrías de Belisa*, *La estrella de Sevilla*, *La moza de cántaro*, *El perro del hortelano*, *El caballero de Olmedo*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*), cinco obras de Calderón de la Barca (*Dar tiempo al tiempo*, *Amar después de la muerte*, *El pintor de su deshonra*, *Las manos blancas no ofenden* y *El alcalde de Zalamea*); una obra de Tirso de Molina (*Don Gil de las calzas verdes*); una de Cervantes (*El viaje del Parnaso*); y una de Rojas Zorrilla (*Entre bobos anda el juego*). Y a esto añadido, si hablamos de clásicos universales, cinco títulos de Shakespeare (*Hamlet*, *Noche de Reyes*, *El mercader de Venecia*; *Otelo* y *Ricardo III*). Podríamos decir que toda esta experiencia me sitúa en un lugar desde el que puedo reflexionar con cierta perspectiva, aunque, también, desde cierto lugar privilegiado o desde cierto hábito, y eso es algo que tú, lector, debes tener en cuenta; no soy completamente objetivo en muchas cosas.

Eran mediados-finales de los ochenta cuando comencé a dar mis primeros pasos en el mundo teatral madrileño y la sensación de vértigo era inevitable; había poco que entender y mucho que hacer. El panorama del futuro desde el punto de vista de un recién llegado era—supongo que también es así en la actualidad—como observar una gran montaña a la que se quiere acceder desde la base siendo consciente de que su acceso está restringido por múltiples dificultades. Y es que en aquel momento todo parecía, además de inalcanzable, confuso y lleno de ciertos misterios que sólo poseían unos pocos. A veces todavía bromeo con mis compañeros de generación sobre algunas gentes que conocimos aquellos días—todavía las hay, supongo—que te hablaban como si el teatro fuese un objeto que ellos guardaban en una cajita cerrada con llave y escondida en algún lugar al que tú jamás podrías acercarte sin su ayuda, y cuyo acceso iba acompañado del pertinente desembolso o de la inevitable pleitesía.

Si nos referimos al mundo del actor, la mirada entonces de un recién llegado era de asombro ante la cantidad ingente de peajes que había que abonar antes de poder siquiera asomarse al maravilloso mundo de la escena. Estaban, además, los clanes, las familias —¡Ay de ti si caías en la equivocada!— de los maestros de turno, y los géneros y las escuelas y lo público y lo privado y, desde luego, había que olvidarse de intentar tener una voz propia. El teatro, desde aquella mirada atónita de neófito, no era

un lugar para quedarse. El teatro era un sitio de paso porque no ofrecía posibilidades alternativas de desarrollo profesional como incorporarse a una cultura de compañía, ni había lugar fuera de los circuitos profesionales donde mostrar un trabajo propio. No tenías posibilidad de sacar la cabeza o de poder dirigirte al público si tenías menos de cierta edad. La recomendación general se reducía, si eras actor, a formarte lo mejor posible, tratar de pertenecer a algún lugar y, si podías, hacer figuraciones y contentarte con lo que tenías mientras mirabas hacia la televisión o al cine, que eran lugares donde uno, sí, podía conseguir ser «alguien» rápidamente.

Pero hablando de teatro, y ya desde el punto de vista de un director en ciernes, los lugares comunes, misteriosos e inaccesibles de aquel momento estaban todos relacionados con técnicas interpretativas concretas y, evidentemente, con el reto principal: cómo llevar a escena el gran repertorio. No hay que olvidar que eran los tiempos de los directores estrella, herederos en su mayoría de la manera brechtiana de concebir el teatro; todo se traducía en máximas. Era habitual ver un montaje, por ejemplo, de *Divinas palabras* y escuchar a la salida frases airadas del tipo «esto no es Valle-Inclán» o «así no se interpreta el esperpento». De nuevo lo inalcanzable, lo vetado. Uno se preguntaba la razón por la cual las gentes que emitían ese tipo de aspavientos nunca habían montado una obra de Valle-Inclán o lo habían hecho en los tiempos de Maricastaña, cosa que imposibilitaba contrastar la representación recién estrenada con aquella anterior función aparentemente modélica de la que presumían en su airada fuga del coliseo de turno.

Parecía, en general, que abordar cualquier proyecto que no fuese, digamos, de perfil medio o bajo—personajes los actores o textos los directores—era poco más o menos considerado como un gesto de arrogancia desmedida. Recuerdo que cuando estaba a punto de terminar mis estudios de dirección y de estrenar *Final de partida*, de Becket—sí, muy jovencito—un director veterano que había montado en muchas ocasiones al autor irlandés me dijo sin ninguna acritud: es el mejor momento; o lo montas cuando eres un director ya maduro o cuando no tienes ni idea de lo que haces. Creo que a mí me situaba claramente en el segundo caso, claro, y era una manera de decirme que me estaba precipitando; que podía montar aquel maravilloso texto, si me empeñaba, pero que no me lo creyese demasiado. A la salida del estreno, sin embargo, me susurró algo bonito: «Por momentos casi lo tuviste».



Fotografía de *Final de Partida*
de Samuel Beckett.
Noviembre compañía de teatro, 1996.

Y aquello me pareció suficiente y delicado, ya que provenía de un hombre de teatro que había dedicado muchas horas a Beckett; tenía mi respeto. También me quedó grabado algo que escuché muchos años antes—yo estaba en el primer año de mis estudios de interpretación—a un grupo de gentes que discutían en La Avispa—librería de referencia en el mundo teatral de aquellos años—sobre el *Hamlet* que iba a estrenar mi querido y admirado amigo Ignacio García May en el teatro de aquella Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD) que tenía su sede, entonces, en las últimas plantas del edificio del Teatro Real. El debate que mantenían mientras yo rebuscaba entre las estanterías no versaba sobre la legitimidad de Ignacio o su capacidad para abordar el proyecto, sino sobre su edad y sobre todo sobre la velocidad de su carrera irremediabilmente precipitada ya que no se resignaba con paciencia a «esperar su turno». Desgraciadamente son actitudes que nunca pasan de moda. Hace poco escuché en boca de un compañero una frase semejante y me pareció triste; comprensible ante la frustración que genera la caprichosa dinámica de lo artístico, sí, pero triste. Años después—bastantes, año 2004—yo estrené *Hamlet* en el Festival de Almagro, y escuché algún comentario similar; a pesar de mi experiencia y la de mi equipo parecía que nadie estaba a la

altura de jugar con el príncipe danés. Pero esto también ha ocurrido desde siempre...



Cartel de *Hamlet*
de William Shakespeare,
Noviembre compañía de teatro, 2004.

Tiene que ver con esa tendencia a sacralizar que padecemos en el teatro español; esa manía de convertir el oficio en algo cuyo riesgo se debe calcular y que está completamente alejado de lo lúdico o de lo intuitivo. Al hilo de esto uno de los grandes directores de escena de nuestro país me dijo un día: «Yo nunca me he sentido capacitado para abordar el montaje de un Shakespeare». Yo, entonces, no salía de mi asombro; no lo podía comprender. ¿De verdad un amante del teatro, un profesional apasionado, es capaz de estar toda su vida ante algunas de las mejores obras de todos los tiempos y reprimir el deseo de llevarlas a escena? Aquello era inexplicable si considerabas que la equivocación es un derecho y casi una obligación en cualquier ámbito artístico. ¿Cuál era la lógica de un razonamiento así desde el punto de vista de un artista? ¿Podía renunciar a algo tan esencial que, seguro, tenía que ver con el origen de su vocación por un prurito conceptual de ese tipo? En aquel tiempo casi me parecía un escándalo.

Pero afortunadamente la experiencia y la madurez sirven para algo, y aunque en aquellos tiempos reaccioné, seguro, también de manera enfática y no dudé en polemizar airadamente con mi reputado colega, con el tiempo ya no me parece para tanto. Ahora, cosas del paso del tiempo, tiendo a asumir o vadear elegantemente aquello que no llego a entender. Después lo alojo con esa triste tendencia hacia el orden, tan académica, en el apartado de aquellos asuntos que pertenecen a la mitología de las gentes

del teatro, siempre tan especiales; tan peculiares en sus razonamientos. Y yo, que soy muy aficionado a valorar lo peculiar—adoro las rarezas, sí—en la profesión considero estos contradictorios asuntos como parte de los atractivos esenciales e insustituibles de mi entorno. ¡Con lo complicado—pienso—que es dedicarse a esto! ¡Con la cantidad de inseguridades y dificultades que uno tiene que gestionar para levantar un telón! Hace mucho que no pierdo el tiempo juzgando lo apropiado o inapropiado de estos asuntos. Ahora pienso que no pasa nada por limitarse o asegurarse o construirse defensas o justificaciones; es algo humano, y hasta bello siempre que no perjudique a los demás.

En el campo del teatro áureo—sigo hablando de mis primeros años en la profesión—también existían tabúes y máximas que convertían aquella parte del repertorio en algo a lo que uno no debía acercarse sin una acumulación de experiencias y conocimientos contrastados. La paradoja estribaba en que no había apenas dónde ni con quien adquirirlos, ya que era, de nuevo, otro campo minado al que no merecía la pena acercarse; otra zona de la profesión delicada, misteriosa e inaccesible. En este caso particular había dos cuestiones realmente peliagudas, dos asuntos ciertamente importantes, dos escollos complejos para iniciar la travesía de un joven profesional en el mar de los clásicos barrocos españoles: la puesta en escena—cómo montarlos—y la correcta declamación—cómo decir el verso—a finales del siglo XX. En aquel momento la aventura de Almagro y la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) habían convertido aquellos debates en algo realmente intenso y afortunadamente uno podía, si prestaba cierta atención, sacar algunas conclusiones sin precipitarse.

La cuestión de la puesta en escena de los clásicos, tan traída y llevada entonces, oscilaba entre la férrea posición de quien reivindicaba una presunta ortodoxia y la atrevida osadía de quien abogaba por la deconstrucción total. Pero la realidad era bien distinta; había, en general, cierta moderación, cierta timidez. Si uno echa un vistazo a los montajes de aquel momento parece evidente que la característica común entre ellos era la desconfianza. Desconfianza, ¿de qué?, se preguntarán ustedes. Muy fácil: desconfianza de la capacidad que tenían nuestros dramaturgos áureos de llegar al espectador contemporáneo sin revisarlos y, sobre todo, simplificarlos. Este es el motivo por el que la mayor parte de las adaptaciones textuales de aquella época—salvo excepciones—tienden a reducir la complejidad léxica y estructural de los textos originales, y por eso la reescritura coloquial es una de las opciones más habituales,

sacrificando incluso el verso. También es la razón por la que se tendía a camuflar las comedias bajo estructuras —argumentos paralelos, escenografías espectaculares, etc.— que las amparasen y «modernizasen»; el caramelo necesitaba un buen envoltorio. Parecían pensar los adaptadores: nuestro iletrado espectador no va a entender tanta palabreja obsoleta, tanto argumento codificado en normas sociales barrocas, así que vamos a facilitar el camino hacia el argumento sin ornamentos. Ni que decir tiene que por el camino se quedaron maravillosos términos, preciosas expresiones y situaciones de gran belleza, pero era el signo de los tiempos; había que disimular los clásicos. Y supongo que aquello tuvo que pasar para que muchos teatreros después encontrasen aquel camino como algo ya probado y, quizás, equivocado, aunque debemos reconocer que esta tampoco es una opción que haya desaparecido del todo.

No era algo nuevo. Los clásicos distorsionados, acomodados, han sido una tradición española desde la decadencia de nuestra época áurea. Es sabido que la puesta en escena de nuestros clásicos hereda desde el siglo XVIII las maneras que la apisonadora cultural francesa impuso y que condujeron a nuestro repertorio a una inevitable adaptación a los valores ilustrados y sus maneras escénicas. También conocemos que posteriormente se «arreglaron» las comedias implacablemente al gusto imperante hasta que comienza el siglo XX y Ricardo Calvo—aquí hablo de mi libro, claro (Vasco San Miguel: 2017)—genera una especie de «ortodoxia» en la escena y, sobre todo, hasta que en el año 1930, es Rivas Cherif quien vuelve a partir del texto original para plantearse la escenificación de una comedia de Lope, concretamente *La moza de cántaro*, cuando dirige la compañía de Isabel Barrón (Vasco San Miguel: 2016: 525). Estos dos, para mí, son los puntos de partida de muchas cosas que han ocurrido más tarde, aunque después, ya lo sabemos, llegó la Guerra Civil, la posguerra y una reconstrucción de nuestra escena casi desde cero, a tientos, con las limitaciones que podemos imaginar y sobre todo con muy poca información sobre lo que se había conseguido anteriormente y menos sobre los orígenes escénicos de nuestro teatro barroco.

Fue la solvencia de José Luis Alonso Mañes—y algún otro—durante toda su carrera la que mantuvo cierta digna presencia esporádica que cristalizó para mi generación en joyas como *El alcalde de Zalamea* (1988) que pudimos disfrutar en la CNTC. Y es en esta compañía pública empujada por la osadía de Adolfo Marsillach y la sabiduría de Rafael Pérez Sierra cuando lo que se denomina «puesta en escena contemporánea» gana

terreno en el mundo de los clásicos y las comedias áureas se empiezan a tratar, ya con asiduidad, como cualquier otro texto de valor universal. Ciertamente la llegada a esta situación tiene que ver también con el conocimiento ordenado y difundido por algunos investigadores indispensables que logran conectar los textos que ya conocíamos con su vida escénica original. De esta manera se consiguió aportar a los teatreros un contexto histórico de lo escénico que enriqueció sobremanera su manera de entender el barroco; podemos decir que comenzamos a entender nuestras comedias áureas cuando empezamos a saber cómo se representaban originalmente.

Y las cosas empezaron a normalizarse con un público que demandaba cada vez más este tipo de teatro y acudía con creciente asiduidad a las representaciones. En ese contexto los debates sobre cómo se debían llevar a escena los clásicos, que parecían eternos, se fueron diluyendo y la variedad ganó terreno pisando un terreno infinitamente más firme y apartado de entelequias. Si miramos el panorama de nuestra escena observamos como ahora, además de la cantidad, reina también la diversidad de puntos de vista y se llevan a escena los clásicos de muchas maneras distintas. Es un hecho que hay suficientes montajes cada década como para contrastar, incluso, varias puestas en escena de los mismos textos capitales, así que no es tan fácil idealizar y utilizar como freno modelos anteriores para tratar de obstaculizar las nuevas ideas.

Con el verso ocurrió algo parecido. Pasamos de escuchar los lamentos por la tradición perdida o las exigencias de una declamación casi cantada, a simplemente tratar de ser suficientemente veraces sin perder la belleza y la musicalidad de la composición original. Fue una evolución natural, aunque no partió de la nada. Sobre las distintas maneras de declamación en el primer tercio del siglo XX ya demostré en mi tesis (Vasco San Miguel: 2016), a través de las grabaciones en discos de pizarra de los actores más especializados del momento, cómo no había una norma común y cómo Ricardo Calvo desarrolla en su tiempo lo más parecido a una manera referencial, aunque en constante evolución, que sus discípulos—Marín, Ulloa, etc.—difunden y perfeccionan durante los años 40 y 50. Nosotros somos hijos de estas maneras de recitar que fueron sometidas a distintas tensiones como la radio, el cine, etc. También hay que tener en cuenta que, por ejemplo, a finales de los años 80 casi estaba mal visto hablar bien sobre un escenario y que eso afectaba al verso, que a veces se prosificaba o se entonaba de manera ridícula. Pues todo se fue

superando y en esta materia, aunque pudiera parecer imposible en aquellos años 80, también hemos llegado a una especie de normalidad del «decir», con sus variantes más o menos enriquecedoras y, como no, discutibles. La labor la han realizado a conciencia maestros como Vicente Fuentes desde las escuelas y las compañías especializadas—fundamentalmente desde la CNTC—y seguirá evolucionando, ya de manera irremediable, de la mano de la escena viva.

Pero hasta llegar hasta aquí el camino no ha sido fácil. Eso también hay que decirlo, porque parece, en cómo afrontamos ahora la situación, que esto ha sido así siempre y no hay nada más lejos de la realidad. Nos topamos con obstáculos como la intransigencia y la apropiación de algunas gentes. Porque los clásicos no eran de todos entonces; eran de unos pocos que los consideraban tan sagrados como rígidos. Y tampoco debemos olvidar que toda una generación de teatreros los desdeñaba al asociarlos a una cultura apoyada por la dictadura franquista. Los clásicos no lo han tenido fácil.

¡Qué no ponga sus sucias manos sobre los clásicos! Se lo escuché un día a un tipo que discutía con su mujer—de nuevo a la salida del teatro, esta vez en Almagro—sobre una puesta en escena de Marsillach; creo recordar que *El médico de su honra* (1994). El espectador abrumaba a su mujer y al matrimonio que les acompañaba con un discurso sobre la poca legitimidad que tenía Marsillach para abordar los clásicos barrocos españoles, y daba la sensación de que el daño infringido a Calderón era irreparable. No era un caso extraño; aquello pasaba continuamente.

Aquel mismo año nosotros—éramos pequeños, sí—nos encontrábamos en el teatro Galileo de Madrid representando nuestra primera versión de la comedia mitológica *La bella Aurora* de Lope de Vega—años más tarde, en el 2003, la retomamos de nuevo—cuando un espectador a los 20 minutos se levantó y salió al vestíbulo exigiendo la devolución del precio de su entrada porque «aquello no era Lope». El tipo pensaba que todo aquel trajín de ninfas y faunos era ajeno al bardo, al que le atribuía pocos argumentos más allá de los enredos habituales de las capas y las espadas; ese era el nivel. El Lope que había estudiado, su Lope, no era aquel, y él quería un Lope con golas, tahalís y miriñaques. También tuvimos que sufrir en muchas ocasiones el desprecio de nuestros compañeros «más modernos» que consideraban que hacer un clásico era algo vetusto y casi una pérdida de tiempo además de una tendencia sospechosamente reaccionaria. Son muchas las anécdotas que podría citar

al respecto y las nuestras son, seguramente, las menos importantes porque éramos muy jóvenes e irrelevantes, pero he escuchado de boca de muchos de los profesionales que realmente marcaron la diferencia en aquellos años desgranar gran cantidad de historias de este tipo, y todas son testimonios de una lucha agotadora contra ideas preconcebidas y alimentadas por el desconocimiento y los lugares comunes. ¿Han desaparecido estas actitudes en nuestro momento actual? Yo creo que se ha transformado, y me voy a tratar de explicar.



Fotografías de
La bella Aurora de
Lope de Vega,
Noviembre
compañía de
teatro, 2003.
Fotografía Chicho

El panorama ahora es, como he dicho, muy variado; y muy cómodo también en algunos aspectos. Una mirada rápida nos evidencia que estamos lejos de la situación casi «de abandono» en la que el teatro clásico se encontraba en aquellos años 80 porque existen más vías de formación, de producción y de exhibición. También he señalado que hay una mayor posibilidad de contraste ya que, además, se producen más espectáculos de o a partir de textos clásicos que indudablemente cumplen una función tanto cultural como comercial. Pero aunque algunas estructuras—festivales, universidades, teatros, pequeñas salas—parecen facilitar mucho más la difusión de nuestros clásicos, la realidad nos evidencia algo muy distinto. Me explicaré como mejor pueda; lo digo porque no sé si este estado de cosas es algo completamente malo o si es la evolución natural que estos tiempos imponen y me encuentra algo

escéptico, así que voy a tratar de exponerlo sin juzgarlo demasiado. O juzgándolo, qué más da, tampoco creo que tenga gran importancia.

Realmente es sencillo de entender: las grandes aspiraciones que plantearon nuestros mayores a finales de los 80 parece que se van alejando sin remedio. El modelo al que se quiso llegar se ha desdibujado y ha perdido, en cierto modo, su sentido; lo que se buscaba entonces o, por mejor decir, lo que se quería crear desde el punto de vista teatral partía de un espacio ideal que combinara un riguroso trabajo de compañía (entendido desde el concepto de un ensamble estable y especializado) con la definición de un estilo propio (interpretativo, declamatorio e incluso de puesta en escena) y la exploración del repertorio áureo para ampliar el número de títulos que se escenificaban desde hacía décadas, y cuya selección estaba restringida a los «cuarenta principales» de siempre. Y si con esos mimbres se lograba la atención de los espectadores y se generaba un clima de demanda en los teatros y se creaban más festivales, etc. pues miel sobre hojuelas. Los clásicos volverían a estar vivos en escena.

Con altibajos llegó un momento en el que todo parecía haber florecido y celebramos una especie de «fiesta de los clásicos» que yo, que entonces dirigía la CNTC, traté de describir en un artículo en *El País* (Vasco San Miguel: 2008) y, a mi modo de ver, reflejaba un punto de la situación que hoy parece que ha decaído de forma notable. ¿Qué es lo que ha ocurrido? Es verdad que hay que tener en cuenta los reveses económicos que la crisis que comenzó en 2008 provocó y que redujeron de manera drástica los presupuestos en las áreas pertinentes, pero también ha sido determinante la falta de criterio político o, mejor dicho, la imposición de un criterio fácil, mercantilista, neoliberal y atiborrado de la osadía que aporta la ignorancia por parte de los que han accedido a los puestos de decisión política desde entonces. En general ha predominado un rasgo común: falta de gusto por los clásicos cuando deberían haberse considerado una cuestión de estado.

También tenemos cierta responsabilidad los que nos dedicamos a esto con nuestra inevitable necesidad de supervivencia, no cabe duda, y el habitual «más vale pájaro en mano» que suele gobernar nuestras decisiones. Pero de aquellas aspiraciones de los 80 que estaban encaminadas a sentar unas bases a largo plazo para la construcción de los, digamos, cimientos nacionales en la materia que nos ocupa hemos pasado a la necesidad política de dar resultados casi de inmediato—mucho

público, mucha repercusión y poco coste, por favor—perdiendo por el camino gran parte de lo andado.

Partiendo del concepto que aquellos años orientaba el trabajo teatral como una investigación y que era estructurado de una manera escalonada hacia la consecución de unas calidades mínimas, hemos acabado en el mero espectáculo como producto, si es posible mediático, casi necesariamente con caras conocidas y arreglado a lo que deben ser los mecanismos ideológicos de consumo biempensantes del momento. Nos hemos entregado a la cultura de la atención masiva y el beneficio obligado. Y comenzando en la conquista soñada entonces y que partía de los textos originales—enfrentarse a las comedias—para, desde la perspectiva de cada uno, tratar de llevar a escena algo cercano a lo que el poeta trató de significar aunque siempre desde la perspectiva de nuestro tiempo, terminamos en una claudicación donde lo de menos es el mundo áureo o la dramaturgia original y donde parece que debe primar la personalidad del «artista» de turno por encima de un título o un autor que—¡oh paradoja!—es habitualmente el anzuelo para pescar al público. Porque lo que ahora es indispensable para dirigir no es el punto de vista, sino que el director o el adaptador o el actor, o quien sea, se consideren y evidencien que son holgadamente superiores a Lope o a Calderón. La vieja cantinela del texto como pretexto. La literatura, la historia o la poesía son lo de menos; lo que prima es el genial artista vivo y sus ocurrencias.

No hace falta que el oficiante conozca/ame al autor y ni siquiera que se lea la obra—a veces uno lo duda—ya que lo importante es su «creación»—me da la risa floja cuando escucho esa expresión—escénica. Y el vivo, ya saben, al bollo, con ese proceder tan castellano; el muerto solo sirve para hacer caja, y además no se va a quejar. El término medio, el diálogo con la obra en el que un artista parte de un material que ama y da su punto de vista a ese espectador con el que tiene en común el amor por la literatura se ha sustituido por la necesidad del protagonismo inmediato. Onanismo. Esto nos lleva a la eterna pregunta—y delicada—sobre los límites de la libertad artística y cuya respuesta tiene que ver con el gusto estético y los principios éticos de cada uno. ¿De verdad todos tenemos que ser tan artistas? ¿Lo somos? ¿Qué quedó del concepto artesanal del trabajo teatral? ¿Tan importante es nuestro ego que nos hace pensar que somos—todos—genios universales? Claro que hay genios, pero ¿tantos? Me temo que no hay una respuesta correcta para todos, excepto para los mercados.

Porque, seamos claros: artistas y egos aparte lo que prima es el interés comercial. De ahí nacen los infinitos engendros que hoy en día justifican muchas programaciones festivaleras donde, salvo excepciones, priman los inventos comerciales. Me refiero a los numerosos remiendos escénicos sobre los clásicos que suelen estar hechos sin excepción con los mismos mimbres: pocos actores, poca escenografía, referencias más o menos directas a un texto, autor o temática clásica, desparpajo, verso—si lo hay—descuidado, vínculos con nuestra realidad inmediata para que el público reaccione y pachanga, porque los clásicos han de ser populacheros. Es cierto que algunos de estos artefactos escénicos tienen sentido y gusto—lo comercial no está reñido con la calidad—, y que están hechos por artistas que ciertamente adoran la materia que moldean, pero la gran mayoría son operaciones comerciales de gentes a las que los vates barrocos les importan muy poco, y lo que valoran sobre todo son los bolos, los *cachets* o las taquillas finales. Los clásicos son para ellos ya una coartada, un marco económico y una jaulita de oro de la que difícilmente pueden escapar; manda la ecuación de la rentabilidad: pocos actores y algo clásico. Otra pregunta es pertinente aquí: ¿Hay alternativa? ¿Tienen las compañías margen para ofrecer otra cosa? ¿Se puede montar un clásico—una comedia—sin arruinarse? Pues actualmente es complicado, ya que hay que invertir y vender funciones para recuperar. No es un asunto sencillo.

En este sentido es notable también la apropiación, en los nombres de las compañías o de los espectáculos, de obras, autores, títulos o incluso épocas para dar pedigrí a muchas aventuras, a menudo desatinadas, de profesionales con una mentalidad comercial artera y un sentido de lo artístico que raya en la desfachatez. Pero no hay que exagerar; tendríamos que estar acostumbrados ya que esto ha pasado siempre y el teatro afortunadamente es, o debe ser, el reino de una expresión libre que casi nunca ha estado desligada del beneficio económico. Pero no arremetamos contra el oficio. Todo esto no es responsabilidad de los comediantes, aunque bastante nos toque. Lo que ocurre, quizás ahora de manera más acentuada, no es exactamente un cambio en las maneras o en las tendencias del mercado; lo que tenemos encima es un concepto que ya nos acompañaba desde hace tiempo en el mundo de la cultura pero que está calando ahora en las instituciones y que está basado en el consumo rápido y masivo del teatro. Se puede ver fácilmente cómo en el mundo de la escena clásica la perspectiva puramente comercial va ganando terreno en la mentalidad de muchos gestores y está siendo apoyada, en distintos

momentos, por los que ocupan los mismos puestos desde los que antaño se impulsaba otra manera de abordar las producciones del Siglo de Oro. Parece que nos hemos acostumbrado a tener una compañía estatal, festivales y producciones pero que deben tender a tener más repercusión, más seguidores en las redes y vender entradas por encima de todo. Esto obliga a decir adiós a cualquier planteamiento minoritario que requiera tiempos de ensayo prolongados, formación, investigación o continuidad. Todo aquel proyecto que no quepa bajo el paraguas de la actualidad vertiginosa tiene difícil la supervivencia, y pese a los esfuerzos de algunos, ni el estado, ni las comunidades, ni los ayuntamientos están por la labor de mirar a largo plazo. Esos tiempos pasaron.

¿Qué es lo que yo, desde mi humilde perspectiva, echo en falta para salir de esta perniciosa situación y conseguir que nuestro repertorio áureo brille con solvencia? Algo muy sencillo: que haya recursos para que se trabaje sin la dependencia absoluta del mercado, que se pueda investigar en líneas más ligadas a los objetivos iniciales de nuestros mayores: estabilidad, estilo y ampliación de repertorio. Pero sobre todo que se monten títulos del Siglo de Oro—más allá de los teatros nacionales, que ya se dedican, o se deberían dedicar, a eso—con objetivos menos inmediatos. Eso se debe traducir en ayudar a consolidar proyectos serios en continuidad e impulsar nuevas iniciativas, y no primar el interés comercial—que puede ser legítimo—como base del diseño de producción de los espectáculos. Sí, hablo de una selección de agrupaciones y profesionales de contrastada solidez o prometedor futuro. Claro que esto va en contra del café para todos que marca la flacidez de los criterios políticos imperantes en materia de cultura. No olvidemos que las últimas decisiones valientes de nuestra política al respecto fueron en 1982—Rafael Pérez Sierra se inventa Almagro—y en 1986—José Manuel Garrido Guzmán decide crear la CNTC—, y que desde entonces hemos tenido altibajos pero ninguna apuesta significativa. A día de hoy el Festival de Almagro carece todavía de capacidad para generar producciones—va celebrando ediciones con lo mínimo—y la CNTC ha sufrido en los últimos años una bajada en su presupuesto que diluye notablemente su papel como buque insignia en la difusión del teatro clásico pasando a ser, parece que de manera definitiva—sin giras, sin elenco estable—, un centro de producción de teatro clásico madrileño, cada vez menos «nacional» y cada vez menos «compañía» sin que esto haya generado demasiado alboroto ni entre los profesionales, académicos o público en general. ¿No

habría, como sugirió Marsillach, que replantearse el nombre de la institución?

Pero lo público no es real, es un espejismo, es una actividad puramente testimonial. Si echamos cuentas y analizamos las cifras son las iniciativas privadas las que de verdad ofrecen difusión y marcan el paso de cara al espectador de todo el territorio nacional, las que realmente «hacen» teatro clásico. Y para una compañía privada montar en estos tiempos un título barroco con un elenco suficiente es una tarea muy complicada—les aseguro que lo sé por experiencia—de la que puede tardar en recuperarse años, a poco mal que se dé la amortización de la inversión inicial que requiere el espectáculo. Y si para los que llevamos años es complejo ¿cómo le vamos a pedir a un grupo de reciente creación que se arriesgue a tal empresa? Y si no facilitamos esto a las nuevas generaciones ¿quién va a montar clásicos cuando las compañías que todavía lo hacen queden vencidas por la fatiga espantosa de no saber qué va a pasar cada dos o tres meses? Sabemos, los que estamos, que el teatro es un oficio en el que se nace cada temporada, pero por mucho que lo sepamos no es algo que se lleve bien, la verdad.

Pero esto es lo menos que puede ocurrir en un país en el que se pensó—hablo del año Shakespeare-Cervantes 2016—que el amor por la obra del alcalaíno crecía en nuestro país como el cardillo y que no hacía falta, por ejemplo, abordar un proyecto de estado para la ocasión. ¿Cuál, por ejemplo? Montar sus comedias. Eso sí que hubiera sido algo histórico: investigar e intentar entender cómo podemos hacer funcionar el corpus cervantino en escena, cosa que ocurre raras veces. Pero, claro, eso necesitaba una intención—tampoco una muy grande—y una inversión—tampoco una gran inversión—pero sobre todo amor por la obra del ilustre manco complutense. Y no hubo ninguna institución interesada en algo así porque ninguno de los responsables entendió lo importante que podía haber sido aquello. Dudo incluso que conocieran las andanzas de Don Quijote más allá de postales o citas apócrifas, o como mucho de oídas, así que ¡imaginen lo que podían conocer o apreciar su teatro! El resultado ya lo conocen: todo fueron chistes y variedades escénicas sin poso sazonadas por algunos congresos y toneladas de absurdas publicaciones académicas llenas de lugares comunes que, afortunadamente, no lograron ensombrecer algunas excepciones realmente extraordinarias de gentes entusiasmadas por la palabra de Cervantes. Y todo aquel esfuerzo fue casi en vano porque, en su dispersión, la mayor parte de las iniciativas

quedaron revueltas en ese cenagal que alentó el estado con múltiples cositas escénicas sobre Cervantes, el ¡publique quien pueda! que gobierna la universidad española y la inane intervención de los medios en el asunto. Desolador, ¿verdad? Y ahí quedó la cosa. ¿Cuándo nos dedicaremos a Cervantes en España? ¿Y al Siglo de Oro? ¿Serán alguna vez un asunto de estado en vez de una amalgama de anécdotas para el reclamo turístico? Permítanme que lo dude.

Ante este panorama surge la pregunta: ¿realmente merece la pena seguir montando los clásicos? Creo que asumiendo que siempre habrá divergencias sobre cómo abordarlos, contando con opciones más o menos comerciales, con proyectos de gran valor para unos y absurdos para otros nuestro único camino es apostar por aunar esfuerzos a largo plazo. ¿Hacia dónde? Para mí no existe más vía que generar o avivar el interés de las nuevas generaciones por los poetas áureos, dignificar la posibilidad de estrenarlos, apostar por el trabajo en continuidad, convertir el rigor en la norma y distinguir con claridad cuando un proyecto está hecho para su legítima explotación mercantil o cuando forma parte de otro mundo, un mundo que tiene más que ver con el progreso artístico de todos y la pervivencia de los clásicos en escena. Si no hacemos esto ¿cuánto tiempo le queda a la CNTC para desaparecer? ¿Y a Almagro para ser un parque temático? ¿Le interesarán los clásicos a esta gente que decide y no lee más allá de la extensión de un titular o un *tweet*?

Pero miremos hacia delante con optimismo, aunque sea moderado. Mucha gente lleva preocupada y ocupada por esto desde hace tiempo, y esa es la razón, por ejemplo, de la inclusión en los planes de estudio de las Escuelas Superiores de Arte Dramático de asignaturas específicas sobre teatro del Siglo de Oro, sobre verso o puesta en escena. Algunas iniciativas han dado frutos extraordinarios. En mi caso, no es algo que piense ahora como resultado de esta opinión sobre la situación actual; ese fue el motivo por el que hice de la Joven Compañía el proyecto estrella de mi gestión en la CNTC, rescatando el experimento de escuela que planteó de manera fugaz Marsillach en los primeros años de la Compañía. Afortunadamente parece que los directores que recogieron el testigo entendieron que era una apuesta valiosa pues, cada uno con su idea, han continuado con la iniciativa. Y este planteamiento se ha ido consolidando y ha dado un resultado muy alentador: han aparecido actores con un estupendo grado de especialización que a buen seguro continuarán deleitándose de los clásicos y nos harán disfrutar de solventes y buenas

representaciones. Esta es la mejor parte. Por eso es importante que iniciativas del tipo Almagro Off que suman también a los equipos y que incluyen otros profesionales como directores, escenógrafos, dramaturgos, etc., se mantengan, evolucionen y ganen peso en los planteamientos de las instituciones relacionadas con los clásicos.

También la academia, lentamente, ha ido dirigiendo su mirada hacia la escena con un paso firme hacia el estudio del pasado de las representaciones y sus profesionales, e incluso hacia el presente de la cuestión. Y aunque aquí topamos con la dificultad de estudiar un fenómeno tan fugaz como el teatro—a veces uno se queda perplejo cuando lee ciertas cosas sobre proyectos en los que ha participado o que ha estudiado en profundidad—es un privilegio que alguien dedique tiempo a tratar de entender un arte tan frágil y que deja una huella minúscula. Incluso la participación, cada vez más habitual, de profesionales de la escena en congresos o seminarios sobre la materia también ayuda y, créanme, revitaliza no solo el mundo de la escena, sino también el de los clásicos y nuestra manera de entenderlos.

Sí. Hay que mirar hacia delante. Y estaría bien no caer en demagogias absurdas. Algunas se han leído en este artículo, claro. Disculpen. Pero otro de los errores comunes que se cometen cuando se piensa en nuestro teatro clásico, y que es muy del gusto de los teatreros, es la comparación con el estado de la cuestión en Francia o en Inglaterra por cuestiones obvias y sobre todo la posterior autocritica enfática y la autoflagelación al respecto. Creo que, si bien conviene observar y aprender de las iniciativas interesantes que surgen en cualquier parte, no me parece relevante comparar realidades tan distantes, dramaturgias y patrimonios tan distintos; no hablemos de presupuestos ni de cultura institucional. El caso español es suficientemente particular como para definir estrategias propias que solventen sus deficiencias y potencien sus virtudes. Es cierto que en muchos casos está todo inventado, pero nuestra cimentación es la que manda, no nos equivoquemos, si queremos levantar este edificio; lo nuestro es algo endémico, y no se trata de montar un escaparate.

También tengo que decir que me parto de la risa cuando escucho tanta sabiduría sobre Shakespeare y las bondades de los modelos de producción ingleses o franceses, ya que cualquiera que conozca a profesionales de aquellos países conoce que para toda institución o sistema hay etapas mejores y peores, y que en todas partes cuecen habas aunque, efectivamente, en algunos lugares lleven más tiempo metidos en harina y

cuenten con más dinero para la lista de la compra. Pero lo peor de esta tendencia a castigarnos es que habitualmente el intercambio de información, si es que realmente es veraz, se reduce a conversaciones de cafés o bares nocturnos y no genera iniciativas. ¿Qué has hecho tú por los clásicos?, habría que preguntar. ¿Cuáles han sido tus propuestas, tus aportaciones? No hay más que conocer a gente y viajar para dejar de decir estupideces y distinguir entre el que está a la tarea y el que marea la perdiz.



Fotografías de *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla (2018) y *Carsi, una comedia de cómicos clásicos* (2019). Noviembre compañía de teatro. Fotógrafo: Asís G. Ayerbe.
Don Duardos Teatro 1994 y Noviembre compañía de teatro, 2003.



Así que ¡actívate! Pero sobre todo no apartes tus sucias manos de los clásicos, joven oficiante, sumérgete a fondo en ellos y opina. Dedícales tiempo, equivócate, disfruta y aprende a amarlos a tu modo. Te espera una fantástica travesía que espero contemplar, feliz, desde la butaca de un teatro.

Terminando estas palabras no sé si en unos días, con mi compañía Noviembre, levantaremos telón en Calahorra con *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla, si empezaremos siquiera los ensayos de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* de Lope o si lograremos hacer la temporada que tenemos prevista en el Teatro de la Abadía dentro de unos meses con *Carsi, una comedia de cómicos clásicos*, obra en la que en cierto modo hablamos de todo esto de lo que estoy escribiendo. Es curioso. Parece que la realidad que vivimos subraya de manera sorprendente la fragilidad que constituye la esencia del teatro, donde hacer una función parece, siempre, algo extraordinario. Así es como lo vivimos nosotros. Cuando se apaga la luz de sala uno cierra los ojos, ve salir a los actores, escucha los primeros versos y piensa en la gran suerte que tiene el dedicarse a esto.

EDUARDO VASCO
DIRECTOR

Bibliografía

VASCO SAN MIGUEL, Eduardo. (2008). «Tribuna: La cuarta página. El renacer de los clásicos». 15-08 *Diario El País*.

----- (2016). «Para una historia de la voz escénica en España». UCM. <https://eprints.ucm.es/44223/>

----- (2017). *Ricardo Calvo. El actor y los clásicos*. Madrid. Fundamentos.