

damentalmente sensorial, centrado en la imagen, la articulación y la música del lenguaje", explica José Luis Alonso. "No hay nada funcional en las palabras de los personajes, siempre hablan en un lenguaje despegado del suelo".

Se ha dicho que esta obra había cobrado actualidad con el tiempo, en virtud de sus preocupaciones ecológicas. En este sentido, José Luis Alonso destaca las numerosas alusiones a la suciedad de la tierra, la muerte de los árboles, la contaminación de un aire tan viciado que cuando el malabarista tira sus antorchas un poco altas, se le apagan. "Había además unos personajes que suprimimos en los dos montajes, llamados 'los amigos de las plantas', y 'los amigos de los animales'. Y en un momento de la obra los amigos de los animales llegaban con un huevo que habían salvado de un agua pantanosa llena de nafta y de petróleo, una escena que ahora nos resulta familiar, pero que fue sorprendentemente escrita hace más de cuarenta años".

Antes de que se produzca el desenlace final, la eliminación de los explotadores, la loca sufre una alucinación. Cuatro hombres de chistera negra con un melón en la mano giran a su alrededor, cuatro Adolfos Bertaut que le ofrecen un melón y le prometen: "Nunca más volveremos a huir de lo que amamos". Aunque desaparezcan los malvados, el dolor íntimo permanece, pero hay una salida. La loca, consciente de su tragedia, no sólo opta por defender el amor de los dos jóvenes, sino que advierte a los personajes con terrible cordura: "Si vosotros hubierais estado aquí hace treinta años (si alguien hubiera protegido mi amor) yo no sería lo que soy".

La obra termina con el desfile de los poderosos, engañados por la loca hacia el sótano, símbolo del infierno. José Luis Alonso afirma que, si bien ha dirigido los dos montajes (el de 1962 y el de 1989), según las mismas pautas, hoy la obra le parece más irreal, más ingenua: "Tal vez porque hoy, al no tener que decir las cosas de forma aludida e indirecta, al no existir la presión de la censura, todo cobra una dimensión más de fábula". De ahí que ahora vea esa especie de matanza final como la mera expresión de un deseo de que desaparezcan los explotadores, los que compran armas, una ceremonia mucho más fantástica de lo que le parecía entonces.

Encerrados ya los poderosos, clausurada para siempre la trampilla que expulsa del mundo la incompreensión y la maldad, la loca exclama con rotundidad: "¡Ahora, subamos y ocupémonos un poco de los seres que valen la pena!". Es pues, una imagen ascendente la que pone fina a la obra: entre focos plateados a la manera de halos de irrealidad, las buenas gentes irán ascendiendo por la escalera del sótano de la loca de Chaillot hacia una imaginaria luz del día. ■

A

Sartre-Facio

PUERTA CERRADA: EL INFIERNO SON LOS OTROS



La habitación de un hotel es el infierno donde tres personajes se ven condenados a vivir eternamente.

Pedro Valiente

El demonio no se suele dejar ver fácilmente. Bien instalado en el infierno, apenas se dedica a remover con disimulo el caldero. Igual no se le reconoce porque está disfrazado. Será que estamos siempre muy ocupados, sin tiempo para pensar y tratar de encontrarlo, al menos, para fastidiarlo con algún que otro maleficio.

Jean Paul Sartre si tuvo tiempo de pensar. Y colocó en el infierno, situado en una habitación del hotel, a tres desconocidos procedentes de mundos sociales y geográficos distintos obligados a convivir eternamente.

Ángel Facio regresa con su Teatro del Aire, "que había perecido por asfixia" según nos cuenta, para montar *A puerta cerrada*, una obra de tesis sartriana que ha tenido que transformar, actualizar y como él mismo dice "carnalizar encarnizadamente".

Al representar la realidad, Sartre —como Weiss, Dürrenmant y otros muchos parabrechtianos—, construye una dramaturgia no mimética,

Con un "vodevil metafísico" de J. P. Sartre pletórico de existencialismo, vuelve a dirigir Ángel Facio. El fundador de los míticos Goliardos —que ha gastado muchas suelas por los pasillos de la Administración Pública en los últimos tres años— ha montado "A puerta cerrada", estrenada en Alcalá de Henares dentro del marco del Festival de Otoño de Madrid. Vuelve la polémica.

transformando la propia realidad. En este controvertido filósofo francés la situación dramática está especialmente vinculada al subtexto, invitando al espectador a utilizar más su reflexión que sus emociones. En *A puerta cerrada* las claves del discurso aparecen explícitamente a través de los personajes o la puesta en escena, con lo que la obra gana en claridad y pierde en sugestión.

No obstante, hay un juego escénico muy rico en sutiles detalles como en símbolos evidentes. Un cuadro que representa la expulsión del paraíso de Adán y Eva; cigarrillos, chicle y barra de labios que se agotan poco a poco; el teléfono por el que sólo consigue comunicar el camarero, la escalera modernista en la que Estelle y Beltrán

harán el amor; la puerta terrible, infranqueable... En un marco de acusada verticalidad, con elementos escenográficos alargados exageradamente y una iluminación cenital proyectada desde muy alto. Está bien claro que las calderas de Pedro Bote-ro quedan "abajo".

■ El silencio eterno

Facio considera que hay que manejar la propuesta teatral como un ceramista. Y así ha trabajado con esta obra: comedia de ideas/drama analítica. Nos confiesa el director: "No sabíamos si estábamos haciendo una comedia o una tragedia". Lo cierto es que se ha potenciado el humor (para debatir un sistema ideológico y filosófico sobre la existencia humana), y el pú-

bien lo que estábamos haciendo. Con el estreno hemos descubierto que es una comedia. El público se divierte mucho".

—Has declarado estar comprometido generacionalmente y has hablado, en comparación, del teatro actual hecho por jóvenes.

—“Efectivamente, mi visión de la obra pertenece a una forma de entender el teatro y el contenido de la obra teatral. No es sólo formalidad y cosa bonita lo que interesa. No corresponde a nuestra generación esa forma de concebir el teatro”.

—¿Cuál es el teatro/los autores que admiras, entonces?

—“De este siglo: Valle Inclán, Lope, Calderón..., sin duda: *La Celestina*, es la obra que más admiro. Actualmente no existen dramaturgos importantes. En Europa tampoco. Desde Müller y Genet no hay ninguno destacado. Con los actores pasa algo parecido. Tienen menos cultura, menos medios y menos preparación. Las escuelas de teatro son una mierda. ¡Como es posible que en la era de la imagen la Escuela de Arte Dramático de Madrid no tenga un vídeo! Con lo útil que sería para los actores...”.

—¿Y qué opinas de las nuevas tendencias que surgen dentro del teatro?

—“No puedo juzgar si son buenas o malas. Lo cierto es que evoluciona por formas como la danza, el circo y demás, que destruyen la palabra, la esencia. Habría que volver a las catacumbas del teatro. Esos caminos conducen a espectáculos que no son teatrales. Así, la gente va a ver esa otra cosa que no es teatro”.

¿No es el teatro un vehículo para acercar al público textos de contenido, de pensamiento?

—“La función del teatro no es ésta. Quien quiera leer esa literatura que lo haga. El teatro no debe ser un engaño, una vía indirecta para que el espectador llegue a otras artes. La función del teatro es entretener, que la gente se lo pase bien, que ría o que lllore, que se enrolle con la obra”.

Y, en fin, en relación con cualquier cosa: los inagotables ataques de Facio contra la política teatral española. “Una buena gestión de las subvenciones consistiría en favorecer la existencia de grupos estables. Esto se ha llevado a cabo mucho mejor en Cataluña. Una institución de teatro no es un centro de caridad: es más positivo que un grupo pueda realizar un buen montaje con el presupuesto adecuado que repartir dinero indiscriminadamente”. Y reconoce: “Haría un Valle o un Shakespeare, pero no tengo los medios necesarios. Por eso tengo que montar una obra en función del presupuesto y con pocos actores”.

Aun así, *A puerta cerrada* no es moco de pavo. Como se ha dicho de Sartre, “lo propio de él es dejar tras de sí un silencio grave, razones para reflexionar, así como decepciones imprevisibles sobre los valores preestablecidos”. Nunca mejor dicho: es una idea. ■

GASTEIZ VUELVE CON DARÍO FO Y FRANCA RAME



Un montaje sencillo con el aura de lo que fue el nuevo teatro.

P. B.

Convertidos ya en verdaderos especialistas de la obra de Darío Fo y Franca Rame, el grupo Gasteiz, de Vitoria, acaba de estrenar “Todas tenemos la misma historia”, cuatro monólogos autónomos con la mujer como eje común.

En la obra de Darío Fo está presente la pasión del narrador, la recuperación del gusto por contarnos historias. También, el viejo estilo del hombre de teatro que ha sido combatiente civil en las luchas de su tiempo. Al servicio de lo primero, Fo pone en sus textos todas las malicias de los géneros dramáticos populares —el cabaret, el vodevil, la farsa o lo que en España se llamó el “astracán”, y hasta el circo—, de comprobada inmediatez y eficacia. En cuanto a lo segundo, los temas de Darío Fo son candentes, las luchas obreras, el terrorismo de Estado, la represión policial o política, el paro, el feminismo, las páginas de sucesos..., escritos muchas veces con su mujer Franca Rame, y con añadidos de creación colectiva como espectáculos de ocasión para su grupo La Comuna, de Milán, enlazados con acontecimientos reales y cercanos, y como un instrumento más de la lucha popular radical a la que se unió después de su crisis frente al PC italiano y el

movimiento de los sindicatos convencionales. Flotando siempre al fin el Darío Fo vitalista en el que siempre bulle el humor amargo, una especie de acracia feliz desde la que es posible fulminar privilegiadamente todo lo que huele a podredumbre del “sistema”.

El grupo Gasteiz de Vitoria se ha convertido en un especialista en la obra de Darío Fo. Así lo proclama en la presentación, incluso, otra especialista en Fo tan caracterizada como Carla Matteini. Grupo de repertorio, el Gasteiz ha ido ofreciendo por orden de escritura: *Aquí no paga nadie* (1979), *Pareja abierta casi de par en par* (1983), y *Todas tenemos la misma historia* (1989). Esta última la acaban prácticamente de estrenar. Todas ellas son más o menos conocidas y se unen al recentísimo “boom”, en la España democrática, del autor/actor ita-

liano: *Misterio bufo*, *Muerte accidental de un anarquista* (con varias versiones, y que tuvo también en cartel con enorme éxito el grupo vasco Geroa), *La mueca del miedo*, y el resto de los frecuentados “monólogos” breves que son piezas obligadas en cualquier teatro de ambición y espíritu feministas...

Hay respecto a la obra del dramaturgo italiano Darío Fo ideas preconcebidas. Las de quienes creen que es la esencia del teatro político, pancarta y grito de combate, y las de quienes le consideran un dramaturgo menor y maniqueo o, como mucho, un intérprete propagandista. Unos piensan, desconfiando de los otros, que sus detractores son unos redomados reaccionarios, o unos analfabetos que han caído en la trampa del “foísmo” sin ser Fo, según.

Hay que convenir que los autores, el tándem Fo/Rame, tie-

blico desveló, finalmente, que resulta cómica. "Ante la veracidad de la situación, los espectadores responden con risas", continúa el director. No hay optimismo ante la adversidad: la condena es irrevocable. Pero se explotan las acciones insólitas y ridículas.

Por otra parte, el resultado del conflicto se conoce de antemano (drama analítico). De manera que, eliminada la tensión dramática y el suspense, se prodigan los elementos épicos: los personajes ven en la TV fragmentos de su pasado (flashback), al tiempo que tratan de acercarse a los demás para sobrellevar mejor su fatal destino (exposición de la situación).

El teatro, en definitiva, prototipo de la comunicación humana ("El teatro comunica acerca de la comunicación a través de la comunicación": I. Osolsobe), sirve al autor para hablar de la incomunicación humana y la soledad cósmica. El sentido del mundo, el destino del hombre..., siempre flotando en el mundo sartriano, también interviene en el conflicto, que se desarrolla en un ambiente opresivo, asfixiante, totalmente hermético. Así, la conciencia de la cuarta pared adquiere un valor dramático muy especial. Si hay alguna posibilidad de salvación debe estar "arriba". Lo malo es que el "Deus ex machina" precisamente ahora más que nunca —en el infierno— no bajará.

Los obstáculos exteriores abren la llave del conflicto interior. El oscuro pasado de los personajes se desvela y Estelle pretende seducir a Beltrán, Inés a Estelle, Beltrán se desespera... Fracasan todos los intentos. Se trata de imponer el silencio (eterno). Imposible. Tienen que hablar. El hombre tiene la necesidad congénita de comunicarse.

La preeminencia del contenido hace que se adolezca la teatralidad del texto, cuya débil visión escénica provoca, a su vez, que los diálogos sean menos ágiles. "El texto es muy poco dinámico", explica Facio. Por lo que director y actores imprimieron ritmo a lo que ellos llaman "vodevil metafísico".

■ En pleno bulevar

Después de la Segunda Guerra Mundial, los jóvenes intelectuales franceses se reunían en el café de Flora, en pleno Bulevar Saint Germain, en torno al "maestro": Jean Paul Sartre. Hasta cinco años después permaneció crispada la llama del existencialismo. Es una época de mucho trasiego en la que Sartre vierte su ideología y su filosofía en la creación narrativa y teatral. En ese momento aparece *A puerta cerrada* (1947), año en el que comienza a escribir su poética teatral: "Un théâtre de situation". Algo después llegará la crisis espiritual más fuerte que sacudió al filósofo, y los ataques vehementes de la *nouveaux roman*.

Junto a obras de Ibsen o B. Shaw, se coloca *A puerta cerrada* como ejemplo típico de tea-



Un ejemplo del teatro de tesis donde prima la controversia.

tro de tesis. Y algunos investigadores añaden "ésta para niños filosóficamente muy avanzados". Formalmente clásico, el máximo interés del teatro sartriano es la ideología, el comportamiento moral, por lo que el valor dramático se encuentra en la controversia filosófica, política, existencial..., rasgo básico en la propuesta del Teatro del Aire.

Cuando A. Marsillach montó *A puerta cerrada*, hace más de una década, produjo una impresión de vejez formal. Entonces se respetó la primacía del discurso literario y la correcta ordenación escénica del texto. Es algo intrínseco a la obra: mantiene una enorme temporalidad a la vez que propone reflexiones generales sobre la condición humana.

"No está hecha para actores" llega a decirnos Carlos Rivas. De ahí que Ángel Facio haya potenciado la interpretación,

para trascender la ilustración corporal del texto y crear una nueva realidad expresiva a partir de las sugerencias de Sartre —"que hemos aprovechado al máximo"—, comenta Facio—, una adaptación muy libre, y cambios circunstanciales (por ejemplo: la traslación de Argentina por Brasil).

■ Carne a las ideas

Maite Brik, muy conocida por sus trabajos con Víctor García, es Inés. "No me parezco a mi personaje", declara la actriz. "Es una mujer muy seca, demasiado fuerte. Ella es quien lleva a la realidad a los otros dos. Sabe por qué están allí. Han sido malos; y no por casualidad". Maite quería cambiar el estilo de su carrera, "ya le tenía ganas a Ángel Facio", no estaba dispuesta a hacer un papel "sin nada" y, por si fuera poco, se di-

vierte "calentando" a un personaje en escena.

Mario Bedoya es de nacionalidad argentina. Incorpora a Beltrán, un peronista de la época de Videla (en el original: Garcin, traidor brasileño). Impotente, será asediado por Inés —lesbiana—, y Estelle —ninfómana—. Mario señala que "los personajes tienen un proceso interno cíclico", y nos habla de la clara evolución que experimenta Beltrán, "un hipócrita, un individuo que trata de negar la realidad". Destaca también el hecho de que han mantenido el acento propio del país de origen de cada actor.

Nacida en Pobiance (Polonia), Zywila Pieatraz-Wach cuenta con numerosos premios de interpretación. Vive en Madrid desde hace dos años y es la primera vez que actúa en España. "Estoy muy satisfecha de haber conseguido participar en una obra hablando español". Nos cuenta que ella vio a su personaje, Estelle, menos frívolo; pero que Facio le mostró que "las chicas de Serrano son así". Y trata de defender a su personaje: "No es culpable, es una muchacha indefensa e ingenua". La verdad es que ella lo hace creíble. Y continúa: "En Polonia esta obra sería muy fuerte. Se emplearían símbolos teatrales", refiriéndose sobre todo, a la escena en que Beltrán y Estelle hacen el amor.

El venezolano Carlos Rivas, recientemente más conocido por su papel de Frankenstein en la película *Remando al viento*, interpreta al camarero. "¡Parece ser que últimamente me dan este tipo de papeles de gente extraña!" Atraído por la idea de que Facio era el director, confiesa que le sedujo el personaje porque "no es humano y no puedes humanizarlo con esos recursos que nos gusta utilizar a los actores". Así es el misterioso camarero con "flema del típico mayordomo de la aristocracia inglesa". Se pregunta el actor: "¿Será el demonio?"

■ Volver a las catacumbas del teatro

Ángel Facio, que ha contado con nueve millones de pesetas para montar el espectáculo, sigue tan combativo como siempre. Se explaya en hablar de la necesidad de aplicar criterios artísticos serios a la hora de producir y subvencionar obras de teatro, mientras que no se entusiasma con *A puerta cerrada*.

—¿Por qué se ha estrenado la obra en Alcalá y no en Madrid?

—"Es una coproducción con el Festival Tardor de Barcelona. En principio iba a ser estrenada allí. Pero finalmente se eligió Alcalá. No había posibilidad de hacer temporada en Madrid, entonces, era más interesante actuar en la periferia que realizar sólo unas pocas funciones en la capital. En Madrid estaremos el año próximo".

—¿Cómo ha sido la experiencia del estreno?

—"Bueno, es un texto muy raro. Ensayando no sabíamos