

www.elboomeran.com

Marcos Ordóñez

Telón de fondo

Algunas cosas que aprendí en el teatro



El Aleph Editores

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© Marcos Ordóñez, 2011

Primera edición: mayo de 2011

© de esta edición: Grup Editorial 62, S. L. U.,

El Aleph Editores,

Peu de la Creu, 4, 08001 Barcelona

correu@grup62.com

www.grup62.com

Fotocompuesto en Víctor Igual, S. L.

Impreso en

Depósito legal: B. -2011

ISBN: 978-84-7669-

«Mientras haya una brizna de hierba sobre la tierra,
habrá otra brizna fingida sobre el escenario.»

EDUARDO DE FILIPPO

Pepita Forever

Y

*Para Nuria Espert, Armando Moreno
y la Yaya Bienvenida,
ex aequo.*

ÍNDICE

1. Un poco de prehistoria	11
2. Comerciales y catacúmbicos (un paseo por los setenta)	20
3. La crítica en los tiempos del hambre	37
4. ¡Paren las máquinas, tengo una historia!	51
5. El Magnífico Enfermo	61
6. La crítica como autobiografía	70
7. Cosas que veo en la oscuridad	78
8. Actores: internos, externos y mediopensionistas	86
9. Que no te pillen haciéndolo	97
10. Telegrafistas, Chicos Malos y otras especies	111
11. El director es el último que se va	124
12. Lo arreglaremos en gira	136
13. Quien porfía cobra algún día	149
14. De <i>Ajoblanco</i> a <i>Babelia</i>	156
15. ¿Qué tal la nueva de Sófocles?	163
16. Apolíneos y dionisiacos	172
17. De la red al estofado	182

UN POCO DE PREHISTORIA

Para explicar por qué me dedico a algo tan poco frecuente como la crítica teatral he de remontarme cuarenta años atrás, que se dice pronto.

En esa época, hacia los trece años, comencé a escribir críticas para periódicos imaginarios. Corrijo: los periódicos existían, el crítico imaginario era yo. Salía de ver una función que me había entusiasmado o indignado y necesitaba contármelo y contarle a toda prisa, para que no se evaporase, y como si el periódico estuviera a punto de cerrar la edición. Muy normal no era la cosa, pero es que yo casi aprendí a leer con las carteleras de los diarios, las de teatro y las de cine.

La pasión por el teatro me la contagió mi padre. Cada vez que volvía de Madrid me contaba las funciones que había visto. Yo imaginaba Madrid como si fuera Broadway, como una gran calle, que era la Gran Vía, con marquesinas iluminadas, enjambres de bombillas y carteles enormes, y veía las colas de gente al anochecer (siempre con sombrero), muchísima gente feliz a punto de entrar en los teatros, frotándose las manos no por el frío de fuera, sino por el calor de lo que les esperaba dentro.

El amor por la narración, por la novela, el cine y el

teatro, me viene de mis padres. Mi madre me contaba novelas y películas, y mi padre me contaba funciones. Y las contaban muy bien.

La primera función que me contó mi padre fue *Rebeca*, en el montaje de Enrique Rambal. Eso fue el germen, muchísimos años después, de una de mis novelas, *Comedia con fantasmas*. Rambal era un mago, un loco extraordinario, un genio del espectáculo. No es extraño que fascinara a Orson Welles, porque eran de la misma especie. Rambal se había especializado en funciones imposibles (*Quo Vadis*, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, *Sin novedad en el frente*) y recorría España y luego América del Sur con un tren privado en el que llevaba sus inmensos decorados y su caja mágica de efectos especiales.

Cuando en 1941 se estrenó *Rebeca*, la película de Hitchcock, Rambal corrió a adaptarla al teatro, y la anunció, como hacía siempre, con la frase «Lo que usted nunca verá en el cine».

Y tenía razón. Inventó, por ejemplo, la escena del hallazgo del cadáver de Rebeca. El decorado de esta escena, me contaba mi padre, era un corte longitudinal del mar, como si fuera un acuario, con gasas ondulantes y pulpos y peces de tela a media altura. En el fondo había un barco hundido. Entraba un buzo por un lateral del escenario, moviéndose como a cámara lenta porque estaba bajo el agua, y comenzaba a dar golpes de hacha en la madera podrida del barco, hasta que encontraba un esqueleto: ¡los restos de Rebeca! Luego, y eso todavía era mejor, tomaba el esqueleto en sus brazos y comenzaba a subir y subir hasta la superficie, a la altura de los telares, y desaparecía por arriba: pura magia.

Cuando leí la novela de Daphne du Maurier pensé que era una porquería porque no estaba esa escena. Y tampoco estaba en la película, claro.

No recuerdo mi primera función *real* porque en mi memoria fueron una sucesión, una cadena: lo que perdura es el mismo sentimiento de maravilla impregnándolas todas. Las vi a los ocho o nueve años en el Orfeó Gracienc, que tenía una de las mejores compañías de aficionados de Barcelona, hasta el punto de que durante varias temporadas se permitieron contratar como primera actriz a Nuria Espert, que venía del Romea.

No tuve la suerte de verla entonces (eso fue a mediados de los cincuenta) pero cuando la Espert se fue, ellos siguieron calcando el repertorio del María Guerrero (*La herida del tiempo*, *La plaza de Berkeley*, *Esquina peligrosa*), que alternaban con funciones de zarzuela.

Recuerdo mi primera impresión del escenario: la sorpresa, el resplandor de la luz. Y una oscura sensación que entonces no acertaba a precisar y que hoy definiría como irrealidad nítida, con la mezcla de inquietud y deslumbramiento de los sueños bien perfilados.

No es extraño que quisiera pasar al otro lado para descubrir si aquellas marionetas humanas tenían hilos y quién los movía.

Di una lata enorme, por lo visto, para que me dejaran estar entre cajas, con los tramoyistas y los actores. Allí olfateé por primera vez el olor del teatro, que era un olor a polvo, a madera, a filtros de gelatina recalentados por los focos, y sobre todo asistí, domingo a do-

mingo, al momento supremo de la transustanciación. A mí me pasmaba ver a aquellos actores que no eran actores sino personas corrientes, la señora que hacía calceta, el señor que escuchaba «Carrusel Deportivo» con un auricular, esperando que los llamasen a escena... y de repente se encendía una bombilla roja, o el regidor les hacía un gesto, y se levantaban y en un instante pasaban de la sombra a la luz, y ante mis ojos se convertían en otros, en caballeros del Alto Plumero, en damas con miriñaque y sombrilla...

Esa fue mi primera visión de la magia «en directo». Tampoco recuerdo si me pregunté, como hubiera sido normal, por qué hacían *aquello*, por qué habían elegido tan extraña forma de vida. Lo único que sé es que yo quería estar allí. Luego empecé a ver mucho teatro y mucho cine, porque mi padre era policía y tenía entrada libre. Me llevaba siempre y nos sentábamos en la famosa «fila de autoridades» que había entonces, separada de las otras por una cadenita forrada de terciopelo, y casi siempre vacía.

Los acomodadores te miraban con ojos asesinos al levantar la cadenita.

Yo era un asqueroso privilegiado, pero lo aproveché bastante bien.

El teatro de entonces seguía teniendo un feliz deje ram-baliano, de espectáculo de feria, empezando por los títulos, largos y suntuosos como un pañuelo saliendo de una chistera —*El landó de seis caballos*, *Los verdes campos del Edén*, *El vampiro de la calle Claudio Coe-*

llo— o secos y fulminantes como un golpe de platillos: *Óscar, Topaze, Bobosse*.

Todavía coleaban las comedias de misterio, que Arturo Serrano había popularizado en el Infanta Isabel. Una voz radiofónica advertía, como quien comunica un parte de guerra o el retorno de las restricciones, que durante la representación de *Sola en la oscuridad* «se procedería al apagado de todas y cada una —subrayaba— de las bombillas del patio de butacas —aquí hacía una pausa— hasta la negrura total», y lo de la «negrura total» te subía el corazón a la garganta, con un delicioso escalofrío de anticipación: casi sorbías la tiniebla donde la mano enguantada se cerraba sobre un cuchillo de plata buscando el cuello incauto.

Otras veces, la radio ofrecía, sin previo aviso, la grabación en directo de un maremoto de carcajadas, y la voz de otro locutor, más jovial, informaba: «Están ustedes escuchando las risas que cada tarde y cada noche estallan en el teatro Candilejas, donde se ha estrenado *Champagne Complex*, la burbujeante comedia de Leslie Stevens».

Cuando iba hacia el colegio con cara de condenado a muerte veía a los adultos caminando a mi alrededor sin apresurarse y pensaba: «¿Pero qué les pasa? ¿Por qué no corren a ver *Champagne Complex* y *Sola en la oscuridad*?».

El teatro de los años sesenta era abismalmente distinto al de hoy, sobre todo porque había poco dinero y las subvenciones casi no existían.

Era un mundo de compartimentos estancos y a menudo enfrentados.

Estaba el «teatro nacional», el «teatro comercial» y, naciendo, el llamado «teatro independiente». El «teatro nacional» eran dos salas madrileñas: el Español y el María Guerrero, a las que a partir de 1965, y para funciones esporádicas, se había añadido el Beatriz, rebautizado como «Teatro de Cámara y Ensayo»: allí se estrenaban funciones «difíciles», de las que tan solo se daban dos o tres representaciones. Los historiadores suelen identificar «teatro nacional» con «teatro franquista», y técnicamente es así, pero a la que se profundiza un poco, como siempre, comienzan las sorpresas. Y las esplendorosas contradicciones.

Los teatros nacionales, los únicos que recibían dinero público, nacieron con la República, pero no comenzaron a funcionar plenamente, subvencionados por el ministerio franquista, hasta 1940.

La pura encarnación de esas contradicciones era Luis Escobar, el primer director del María Guerrero, aristócrata, católico y falangista, pero al mismo tiempo homosexual, fascinado por el teatro inglés y americano, y, lo más importante, por el ideario cultural, que no político, del teatro de la República. Sus mentores habían sido Rivas Cherif, Lorca y Martínez Sierra. Y creía, como ellos, en un teatro como herramienta de formación cultural, un teatro «elitista para todos», como diría años más tarde Jean Vilar cuando fundó el Teatro Nacional Popular, el TNP en Francia. La leyenda cuenta que la primera cúpula gestora del María Guerrero se vino abajo en 1952, cuando la policía irrum-

pió en una ruidosa fiesta en la que Luis Escobar y sus adláteres se solazaban vestidos de romanos con falditas y espadones, contraviniendo alegremente los arquetipos del gerifalte franquista.

Desde luego que los teatros nacionales fueron órganos propagandísticos. También es verdad que había una censura absoluta para cualquier cosa que oliera a rojo, pero junto a eso y junto a las típicas obras «de obligado cumplimiento» programaron clásicos, españoles y extranjeros; presentaron textos contemporáneos que no habrían podido subir a la escena de otra forma, lanzaron a autores nuevos (Buero Vallejo es el ejemplo más claro, cuando ganó el premio Lope de Vega en 1949 con *Historia de una escalera*), formaron a grandes directores (Cayetano Luca de Tena en el Español; José Tamayo al frente de la compañía Lope de Vega, o José Luis Alonso, sucesor de Escobar: nombres importantísimos que hoy apenas dicen nada a las jóvenes y no tan jóvenes generaciones) y difundieron el teatro por toda España, en giras a precios populares. Entre los cincuenta y los setenta, las giras del María Guerrero y el Español eran garantía de un teatro de altísima calidad, como no había otro.

Mi primera función «en serio» fue *La hora de la fantasía*, de Anna Bonacci. En 1968, a los once años, en el Talía de Barcelona, el teatro de Paco Martínez Soria.

—¿Qué quiere decir «Talía», papá?

—Es la diosa del teatro.

Así que el teatro tenía diosas. Ya me parecía a mí.

—¿Puede entrar el niño, verdad? —preguntaba mi padre.

—Bueno. Tampoco entenderá mucho —decía el acomodador.

Entendí lo fundamental: que aquello era distinto a todo lo que había visto hasta entonces en el Orfeo Gra-cienc.

La hora de la fantasía la había estrenado María Jesús Valdés, que dejó el teatro para casarse con el médico de Franco, y a Barcelona la trajo, en reposición, la compañía de Irene Gutiérrez Caba.

Años más tarde descubrí que era la comedia que adaptó Billy Wilder en *Bésame, tonto*. Muy ácida, muy bien construida, y salvajemente inmoral para la época. No he vuelto a verla. Una obra que te entusiasmó es como una casa de infancia: siempre corres el riesgo de que al volver a ella te parezca más pequeña. Su director era José Luis Alonso, pero no se notaba una mano rectora, como si todo sucediera espontáneamente. No parecían «estar haciendo teatro». Me deslumbró lo que ahora veo como una mezcla insólita de convicción y ligereza, y también me enamoró el género, la gloriosa comedia: ese arte que Mihura definía magistralmente como «la sabiduría de dar liebre por gato».

La hora de la fantasía era «teatro comercial», porque era una comedia y tenía éxito, pero poco tenía que ver con el «teatro comercial» al uso, donde predominaba lo barato: sainetes de tres al cuarto y vodeviles tronadísimos.

Con buenos intérpretes, y un genio absoluto, Capri, desperdiciados entre aquel material ínfimo. La Barcelona de mi infancia y adolescencia (donde, como advertirán, transcurren estos primeros capítulos) era un páramo teatral. La cartelera iba de *Orozco, que te conozco* a *Evaristo, que te he visto*. Si pillabas un buen espectáculo cada dos o tres meses podías darte por muy satisfecho. Muchos actores tuvieron que irse a Madrid para crecer o simplemente para ganarse la vida.

Nuria Espert y Julieta Serrano se fueron a Madrid, Marsillach se fue a Madrid, el joven José María Pou decidió hacer su vela de armas en Madrid, el joven Flo-tats se fue a Francia.

Y con ellos se fueron cincuenta más.