

## T E A T R O

## La verdadera precaución inútil

Por Margo GLANTZ

“¿Qué pueden importarme a mí, ciudadano pacífico de un estado monárquico del siglo XVIII, las revoluciones de Atenas y Roma? ¿En qué me afectan la muerte de un tirano del Peloponeso o el sacrificio de una joven princesa en Áulide? Esas historias no me conciernen, ni su moral me conviene”, explica Beaumarchais en su *Essai sur le genre dramatique français*, apoyando categóricamente las teorías de Diderot sobre el teatro.

Palabras que definen con perfección la revolución dramática que se realiza como un reflejo inmediato del cambio de mentalidad del Siglo de las Luces. Durante el siglo Clásico, la dignidad trágica va a estar reservada a los señores, y los burgueses serán los personajes cómicos. En el XVIII, Voltaire intenta revivir la tragedia, pero fracasa; Diderot preconiza un nuevo género, el *drama*, que él define como una “tragedia doméstica y burguesa” en contraposición a “la tragedia heroica que lleva a la escena a los reyes”. La teoría del *drama* será la revancha teatral de la burguesía, clase social predominante en el país y que la monarquía utiliza con desprecio. El personaje ridículo ya no será el burgués gentilhomme, sino el noble fatuo, el que Figaro critica cuando le dice al Conde Almaviva “¿Cómo es posible que un hombre como vos, ignore algo?”, parodiando la conocida frase del Mascarilla de Molière; “las gentes de calidad lo saben todo, aunque nunca lo hayan aprendido”.

Pero a pesar de los buenos deseos de Beaumarchais y Diderot, el siglo XVIII no es aún el siglo del *drama*; tenemos que esperar a Ibsen para que se realice esta reforma teatral. El siglo XVIII es el siglo de la comedia y de la ópera cómica.

Pero la comedia se ha transformado y sus principales representantes, Lesage, Marivaux y Beaumarchais, van a hacer hincapié en las costumbres, en las virtudes y en las ideas de la burguesía. En esta perspectiva, la pintura de las “condiciones” sociales y de las relaciones de familia, reemplazará a la comedia de *caracteres*, distintiva de la época clásica. Utilizando los viejos moldes que vienen desde Roma, la comedia asimila los postulados del *drama*, atacando la desigualdad social, la intolerancia y los abusos, esgrimiendo la bandera de “la razón, la naturaleza y el sentimiento”.

Oigamos en este tenor al Bartolo del Barbero de Sevilla:

“... siglo bárbaro... ¿Qué ha producido para que lo elogiemos? Imbecilidades de todo tipo: la libertad de pensamiento, la atracción, la electricidad, la tolerancia, la inoculación, la quinina, la *Enciclopedia*, y los dramas...”

Y Beaumarchais, que ha visto los acontecimientos más importantes de su siglo,

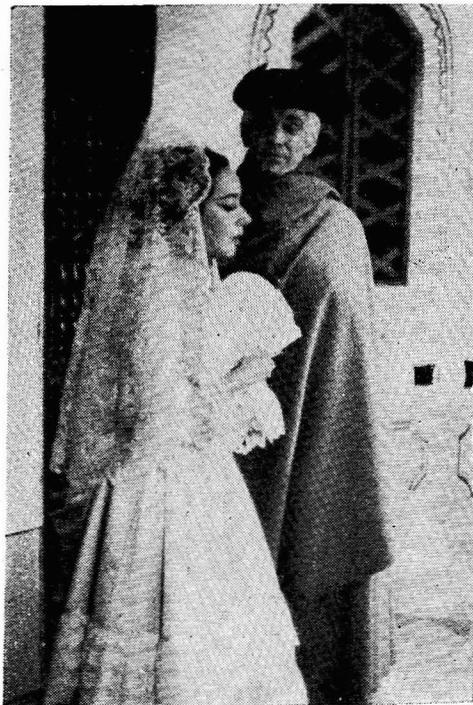
las monarquías de Luis XV y Luis XVI, la Independencia de los Estados Unidos, la Revolución francesa y el ascenso de Napoleón; que ha sido relojero favorito de damas galantes, “parvenu”, ensayista, conspirador, libelista, traficante en armas, buen burgués ennoblecido y propietario de un Castillo suntuoso frente a la Bastilla en vísperas de la Revolución, es antes que nada dramaturgo, y dramaturgo de dos piezas, *El Barbero de Sevilla* y *Las Bodas de Figaro*.

El Barbero es su primera obra cómica, la que escribe después del rotundo fracaso de sus dramas burgueses, empleando como modelo al Molière de la Escuela de Mujeres y siguiendo el tema de un cuento de Scarron, *La precaución inútil*.

En apariencia la comedia es pues clásica: Molière y Scarron; sus descripciones llevan el sello rabelésiano y las enseñanzas de la Commedia dell'Arte están presentes también, pero la intriga, los juegos escénicos, el lenguaje, la crítica social, la picardía del personaje, hacen de la obra algo totalmente nuevo.

El conde de Almaviva está perdido de amor por una joven cautiva, Rosina, a quien su tutor, Bartolo, tiene encerrada por lascivia y avaricia. Como es de esperarse las intenciones del viejo se frustran gracias a la intervención providencial del Barbero de Sevilla, el clásico Figaro. Comedia de intriga bien urdida, con situaciones muy graciosas; en realidad, una sátira. Exteriormente, Beaumarchais se limita a repetir las bromas tradicionales contra los médicos, los malos jueces y la cábala de críticos mediocres, pero entre broma y broma se mezclan tenuemente las de tipo político:

*El conde*. “Me acuerdo que cuando estabas a mi servicio eras un pillo.”



“...aligerar el tono...”

*Figaro*. “¿Podría decirme vuestra Excelencia, a cambio de las virtudes que se exigen de un criado, cuántos señores pueden ostentar el rango de doméstico?”

Y la desigualdad se rompe con el interés:

*El conde abrazando a Figaro*:

“¡Ah Figaro!, amigo mío, serás mi ángel guardián, mi liberador, mi dios tutelar.”

*Figaro*. “¡Caramba. Bien veo que lo que sirve disminuye las distancias!” Aún:

*Conde*. “Véte de aquí, tienes la embriaguez del pueblo.”

*Figaro*. “Es la única que vale, la da el placer.”

Y para que la calumnia tenga valor en el “mundo” es necesario “un estado, un nombre, un rango, consistencia en fin.”

Como paradoja —el siglo y el mismo Beaumarchais lo eran— esta comedia con ideas revolucionarias fue representada ante María Antonieta y actuada por ella, y perdiendo las características que la definen ha pasado a ser, gracias a Paisiello y luego a Rossini, una de las óperas más populares que divierten a los aficionados y a las damas románticas. Intentar representarla en su forma original es un acierto y el Teatro Club, que tiene a su haber la puesta en escena de obras capitales como la *Antígona* y *Terror y Miserias del III Reich* de Brecht, *Los Secuestrados de Altona* de Sartre, *La Gaviota* de Chejov, distintas obras clásicas del teatro español e inglés y piezas de teatro norteamericano, decidió continuar esta labor de difusión teatral, escogiendo la obra que vengo reseñando.

Desgraciadamente es difícil revivir cadáveres y las obras clásicas —vitalas de por sí— se asesinan cuando se representan mal: la escenografía anodina, una actuación general lenta y sin matices, que pasa sin transición de los requiebros a la crítica social, la estereotipada interpretación de Emma Teresa Armendáriz, la pesadez imperdonable del Figaro que hace Jorge del Campo y una dirección altamente enfática, aniquilan la obra.

Una buena representación hubiese debido subrayar los distintos niveles en que se mueve la pieza, precisar el classicismo cómico con la finura de la pantomima y el gesto adecuado, insistir en lo picaresco y hasta en lo grosero, aligerar el tono y mover la acción. Las copletas, que acercan la obra a la categoría de ópera cómica, deberían recitarse si se carece de gracia y de voz para ejecutarlas; baste como ejemplo el de Rex Harrison en *Mi Bella Dama*.

Nada mejor para terminar esta reseña que las frases que el propio Beaumarchais dedica, en su *Lettre Critique au Barbier de Seville*, a las malas actuaciones:

“¿Qué nos ha quedado después de tanto esplendor? Dónde harían falta milagros para subyugarnos, no basta el junco de Moisés, y no poseo ni siquiera el bastón de Jacob; ya no hay coquetería, ni inflexiones vocales, ni intriga, ni trampas, ni ilusión teatral, ya no hay nada.”