

era justo la persona que necesitaba, es decir, alguien con quien artísticamente ya no te la juegas mucho porque sabes que es alguien que tiene talento, pero que todavía no es un nombre consagrado."

Una obra extraña y cruel

—¿Qué visión tienes tú de *Salomé*?

—"*Salomé* es una obra muy extraña. No es una obra de teatro, es un poema dramático, y ocurre todo lo contrario que con *Pentesilea*, es decir, *Salomé* te gusta mucho cuando lo lees por primera vez, pero crees comprenderlo todo, y después, cuando te pones a trabajar en ella profundamente, te das cuenta de que tiene un montón de claves y guiños que no percibiste la primera vez, al menos yo no los percibí, ni siquiera cuando la hice para Televisión, hace algunos años (en versión catalana de Terenci Moix). *Salomé* es una obra muy cruel. Ese escándalo que la ha precedido siempre... Cuando la escribió para Sarah Bernhardt y no se llegó a hacer... Cuando Margarita Xirgu la hizo, también fue un escán-



"Me gustaría dirigir para saber si sólo soy un guardia de la circulación o si soy capaz de hacer algo más".
(Foto: Fernando Suárez).

lo terrible... Y la obra lo es y lo seguirá siendo durante muchos años, porque tiene algo subver-

sivo. Ese texto acaramelado, esas frases poéticas, interminables, de una enorme belleza re-

tórica y repetitiva, debajo tienen una bomba de relojería, y es esa bomba de relojería lo que esta-

CON MARIO GAS

La neurosis tiene forma DE CIRCULO

Mario Gas es el director elegido por Nuria Espert para su espectáculo "*Salomé*", estrenado en Mérida en los últimos días de junio y que inicia un extenso recorrido por escenarios monumentales del verano del 85. La obra de Oscar Wilde tiene para Gas la lectura de una cadena de soledades, de neurosis, de personajes que buscan y nunca se encuentran. Y la fuerza y la violencia de los límites de la resistencia dramática.

A. F. L.

A pesar de no figurar entre sus proyectos más o menos inmediatos, la *Salomé*, de Oscar Wilde, había pasado alguna vez por la mente de Mario Gas, especialmente "después de ver la película de Carmelo Bene, una de las películas de Bene que más me gusta. Es un texto —dice Mario Gas— que en cuanto a estructura dramática se te va cayendo de las manos a medida que lo vas trabajando, es como un poema basado en el lenguaje, en el cromatismo de las palabras, de las imágenes. Había que entrar a fondo en el tratamiento interno del texto y del espectáculo. Porque, evidentemente, esa especie de *boutade* para las burguesías biempensantes de la época victoriana en la que lo escribió Wilde, tal vez con el tiem-

po transcurrido no suponga ahora el puñetazo en el estómago que suponía en aquel momento. Sin embargo, si que ahora, como tal texto, tiene encerradas en sí mismo una serie de reacciones humanas en cadena, sumamente interesantes."

Esa cadena de reacciones es lo que Mario Gas ha querido poner en primer plano: "Quería desnudar el drama, meterlo en ese entorno fantástico y mágico, en esa luna extraña que hace entrar a todos los personajes en una tesitura, como fuera de sí mismos. Quería recrudescer todos esos mecanismos y conflictos, deseo, amor, odio, fascinación por lo sagrado o por lo prohibido, que nos llegan por imágenes poéticas pero que pueden ser explicitaciones de mecanismos de conducta erótica, sexual y de relación entre la gente. He pretendido potenciar muchísimo esos polos de atracción donde los personajes se persiguen unos a otros. Por ejemplo: el paje de Herodías está enamorado del joven sirio, el joven sirio desea a *Salomé*, *Salomé* desea a Jokanaán, Jokanaán desea a su dios, Herodes desea a *Salomé*

pero *Salomé* no le desea a él... Es decir, no hay nunca una devolución de personaje a personaje, sino que todos están solitarios en sus neurosis absolutas y todos, a su manera, se duelen de ella y la transgreden. Por supuesto, la transgresora mayor es *Salomé*, que es la única que llega hasta el acto cruento para conseguir el objeto de su deseo".

Múltiples interpretaciones

Entre las múltiples interpretaciones que se han hecho sobre *Salomé*, Mario Gas parece tener clara la suya propia: "Por supuesto que *Salomé* admite muchísimos tratamientos, desde una apología homosexual hasta una apología loca, no de homosexuales, sino de mariposas locas, hasta el tratamiento puramente lírico-poético-simbolista hecho a base de un oratorio cromático; se puede hacer, como han hecho en Venezuela, como una especie de orgía musical de la selva; admite muy bien el tratamiento de Carmelo Bene, que

era la paranoia, el cómic, algo grotesco... una versión muy dura; o puedes hacer un pastiche musical cambiándolo de época. Entre las muchas variantes que barajamos al principio, estuvimos pensando en ubicar *Salomé* en los años 20, en Los Angeles. Pero, finalmente, creímos oportuno operar sobre el texto tal cual, mantener su especificidad y no hacer ninguna adaptación...".

"A mí, personalmente, no me interesa el posible homosexualismo de la obra, ni el elemento estilístico en sí mismo; me interesa la relación entre los personajes. Buceando en la obra, he creído ver ese miedo, ese terror, ese deseo reprimido, ese llevar a cabo el deseo transgrediendo las normas sociales. Como eso es algo que sigue pasando —todos los tabúes de comportamiento siguen operando en nuestra sociedad—, pienso que ese es un camino interesante".

"Hay que tener cuidado y matizar términos como el de la crueldad, porque hoy en día la crueldad no está en el teatro, está en la calle. Pero de alguna manera nuestro tratamiento es

mos tratando de utilizar en primer plano. Es decir, se conserva toda la poesía, la belleza, ese toque de época tan marcado que la hace tan sugestiva, pero sacamos fuera toda esa especie de crueldad violenta que el texto tiene y que yo no sé si siempre que se pone en escena surge a la superficie, porque es un texto engañoso, es un texto que parece que es de una manera y yo creo que es de otra, parece como algo que se desliza y de pronto se queda amarrado, haciendo boquetes en el suelo..."

Lorca y Glenda Jackson

—¿Es cierto que tienes el proyecto de dirigir un Lorca para Glenda Jackson?

—"Es curiosísimo. Es la oferta más extraña que he recibido en mi vida. Y la más halagadora. Me llegó una carta del Lyric Theatre en la que me preguntaban si para el otoño de 1986 podría dirigir una obra de Lorca, de mi elección, con Glenda Jackson. En caso de ser afirmativa la respuesta, tendría que viajar inmediatamente para ponerme en contacto con la señora Jackson para encontrar juntas el título. Yo me llevé una alegría

extraordinaria, aunque sabía, aunque sé, en lo profundo, que no lo voy a hacer. No he contestado todavía, porque me encanta poderlo contar como una cosa que todavía no he rechazado, pero realmente no lo voy a hacer. Yo no he dirigido nunca, y yo creo que nada que uno no sabe hacer bien se debe empezar con tantísimo riesgo.

A mí el riesgo me gusta mucho. Como actriz soy completamente discutible, como ser humano más, pero lo que no se puede negar es que me agrada jugármela. Ahora bien, el riesgo, para que no sea tirarse por un balcón (que también es bastante arriesgado), tiene que tener una base. Yo no he dirigido nunca. Me siento capaz de dirigir correctamente, como tanta gente dirige en este país, pero no creo tener talento para superar esa cosa media que la gente hace sin esfuerzo. Entonces, con mi posición en Inglaterra, que es muy fuerte y muy respetada como actriz, no me parece que fuera muy acertado ver de pronto qué pasa con Glenda Jackson.

Lo que ocurre es que hace veinte años que Armando me dice que dirija. Siempre me ha pa-

recido que si tenía otros más inteligentes que yo, que si el resultado estaba más seguro con otra persona más que conmigo misma, para qué arriesgarse. Y ahora, de pronto, lo estoy empezando a mirar de otra manera, me gustaría poder aceptar esa oferta, y eso me hace lamentar no haber dirigido tres o cuatro montajes a lo largo de los diez últimos años. Así que es posible que, entre mis planes futuros, empiece de una manera modesta y silenciosa, a dirigir un par de cosas, para ver si sólo soy un guardia de la circulación que ordena el movimiento por el escenario, o si soy capaz de hacer algo más."

—¿Y tus otros proyectos?

—"Mis proyectos casi nunca son proyectos que vayan a empezar el día uno del mes que viene. Mis largas conversaciones con los tres o cuatro hombres de teatro que me gustaría que me dirigieran, son siempre a largo plazo, como lo fueron con Jorge Lavelli, que estuvimos hablando cuatro o cinco años antes de montar *Doña Rosita la soltera*. Todo sigue en pie, el tercer espectáculo con Jorge Lavelli será posiblemente un Copi que hemos trabajado juntos, *La*

noche de la señora Luciana, una cosa muy divertida, policiaca, que me gusta mucho. Y con Patrice Chéreau o con Lyubimov, son proyectos para un año, dos años... Lentamente. Todo va despacito. (Precisamente Jorge Lavelli presentará este verano en Avignon, entre los días 25 y 31 de julio, *La nuit de Madame Lucienne*, una coproducción del Centro Dramático Nacional de Aubervilliers con el Festival de Avignon, en la que participa la actriz María Casares)".

—¿Tienes una ambición determinada para cada montaje que emprendes?

—"Todo se produce de una manera sencilla, no son determinaciones que una toma en casa: "Y ahora quiero cambiar el teatro español"; jamás he pensado eso. El cambio no es tanto el espectáculo como la elección de la persona con la que lo haces. Para un actor al menos. Para un director puede ser que las cosas sean diferentes, pero para mí, que soy el "complemento" del texto y del director, es en la elección del director donde pienso que se va marcando el gráfico del comportamiento de toda una carrera, ya larguísima, larguísima..."



Nuria Espert y Mario Gas: "Salomé", como un puñetazo. (Foto: Faixat).

más duro en comparación con esa idea mistificada o poética que se tiene siempre del texto de *Salomé*, como una rosa marchita que se te deshoja entre las manos".

Para todo ello, Mario Gas ha contado con un equipo de lujo: "Ezio Frigerio firma el decorado, y su mujer, Franca Squarpazino, los vestuarios". Además de este "préstamo" del Piccolo Teatro de Milán, Mario Gas ha querido contar con un viejo colaborador: Cesc Gelabert. "Empezamos a trabajar juntos hace más de ca-

torce años. En cuanto me decidí a aceptar la propuesta de Nuria, una de las cosas que tuve claras desde el principio, es que el trabajo de coreografía tenía que hacerlo Cesc Gelabert. Fundamentalmente, su trabajo ha sido la elaboración de ese punto crucial de la obra que es la danza de los siete velos, y por supuesto, todo el cuidado estilístico, coreográfico, gestual de los actores durante el resto de la obra, así como la armonización de algunos movimientos danzantes de unos personajes que no ha-

blan. En todo eso hemos trabajado juntos".

Espacio circular

El Teatro Romano ha sido tomado como punto de partida para la creación del espacio escénico de esta *Salomé*: "Como sabíamos que, fundamentalmente, lo íbamos a trabajar en espacios abiertos y en hemiciclos, con Frigerio decidimos crear un espacio circular, que viene a ser toda la orquesta y el proscenio. Trabajamos con un espacio to-

talmente circular, una circunferencia de 14 metros de diámetro, cuyo diámetro central de cinco metros es una piscina. De alguna manera, ese espacio circular posibilita un tratamiento también circular de las escenas; el círculo es, en cierto modo, una expresión de la paranoia, ese volver siempre sobre lo mismo..."

Esta visión "expurgadora" del texto de Wilde no implica, no obstante, un rechazo del clima poético, que se potencia en este montaje a través de las luces y de una música oriental (turca, iraní, algo árabe, algo judía...). "Pero el tratamiento de los personajes es duro, al borde siempre de la resistencia dramática. Esto no tiene nada que ver con el esperpento, pero si por esperpento entendemos esa interpretación un poco desaforada, más allá del llanto y de la risa, de la que hablaba Valle-Inclán, quizás el tratamiento vaya un poco por ahí, siempre como al borde de la tensión..."

Personaje sobradamente conocido en Catalunya como director, actor y gestor cultural, Mario Gas no tiene una visión excesivamente alentadora sobre la situación teatral catalana, en la que piensa que se produce una contradicción —"un cuello de botella horrible"— entre la gran riqueza creativa del teatro catalán actual y, por otra parte, la carencia de locales e infraestructura, la ausencia de política teatral "asumida hasta las últimas consecuencias" y, por último, "un desinterés creciente por parte del público, una desarticulación evidente del sector teatral". "Yo creo que hay que ponerse a trabajar seriamente, no caer en políticas de prestigio, arremangarse las mangas de la camisa y ponerse todos a trabajar..."