

ENTREVISTA A JOSE BLANCO GIL, DIRECTOR DE LA CELESTINA EN PORTUGUES

José A. Madrigal
Auburn University

Durante el Festival de Teatro del Siglo de Oro de El Chamizal, tuve la oportunidad de entrevistar al director José Blanco Gil, cuya puesta en escena de La Celestina había venido creando mucho interés desde su estreno en el Festival de Teatro Clásico en Almagro (Septiembre 1984). Las preguntas que le hice a Blanco Gil, después de la representación en El Chamizal, responden a una intención que no sólo refleja el indagar su propuesta, sino también el conocer mejor el proceso por el cual pasó la obra entre Almagro 1984 y El Chamizal 1985.

A continuación se incluye una lista de los premios recibidos--categoría profesional--en el Festival de El Chamizal (la compañía se llevó nueve de los diez que se dieron):

BEST OVERALL PRODUCTION: La Celestina by Fernando de Rojas, produced by Teatro Ibérico do Lisboa, Lisbon, Portugal.

BEST DIRECTION: José Blanco Gil for La Celestina.

BEST FEMALE PERFORMANCE IN A LEADING ROLE: Manuela Cassola in the title role of Celestina.

BEST MALE PERFORMANCE IN A SUPPORTING ROLE: Juvenal Garcés as Calisto.

BEST FEMALE PERFORMANCE IN A SUPPORTING ROLE: Custodia Gallego as Melibea and Fernanda Policarpo as Areúsa.

BEST SET DESIGN: José Blanco Gil for La Celestina.

BEST COSTUME DESIGN: Antonio Filipe for La Celestina.

BEST LIGHTING: Fernando Costa for La Celestina.

BEST MUSICAL EFFECT: Domingos Dorais for La Celestina.

* * *

J. A. MADRIGAL: ¿Por qué La Celestina? ¿Por qué escoger una obra tan compleja y tan difícil? ¿Por qué arriesgarse a

CELESTINESCA

representar una obra sobre la cual casi todo el mundo tiene una opinión ya formada?

JOSE BLANCO GIL: Bueno, La Celestina formaba parte de nuestro repertorio desde la fundación de la compañía ya que nuestro grupo está dedicado a llevar a escena los grandes textos, tanto clásicos como contemporáneos, de las literaturas dramáticas de todos los países que tengan una expresión ibérica. Entonces teniendo en cuenta estas perspectivas y estos fundamentos de la compañía, era inevitable que La Celestina algún día fuese llevada a escena. El momento surgió más o menos ahora, cuando se presentó la ocasión de tener un espacio perfectamente equipado y una subvención mayor del Ministerio de Cultura de Portugal; y también el hecho de que el Festival de Almagro 84 se interesó en tener la representación de un gran clásico de la literatura española. Todo fue una serie de factores que se conjugaron y que hicieron posible que ese montaje, que ya estaba bastante planificado desde hace años (desde el 1980), se concretizase en apenas dos meses de intenso ensayo, lo cual parecía imposible para un espectáculo tan complicado. Sin embargo, era un montaje ya muy pensado y muy estructurado anteriormente. Fue básicamente escoger a las personas y avanzar con toda la planificación de escenario, de música, de ambiente, de vestuario, de todo.

Claro, el montar La Celestina siempre es un riesgo porque la obra es tal vez uno de los textos dramáticos más complejos de la historia del teatro universal. Hubo que optar por un camino definido, excluyendo a otros, y tratar de conjugar varias líneas de fuerza que concretizaran esa lectura de una forma coherente. De todas formas, siempre es un riesgo muy grande porque sobre La Celestina hay las más diversas opiniones y prácticamente todo el mundo tiene formulada una opinión, sobre todo en España. Tanto críticos, como intelectuales, como profesores,--incluso un público que ya ha visto alguna Celestina--tiene formado, más o menos, un punto de vista sobre ella. Por eso cualquier lectura nueva que aparezca, o cualquier interpretación de esa obra es en sí un riesgo a priori. Pero yo tengo una cierta pasión también por el riesgo ¿no?; por apostar en un espectáculo en el que creo, en un proyecto en el que me voy a proyectar, a volcarme, a entregarme integralmente. Realmente el riesgo es un factor que me excita para la creación y ése fue uno de los motivos que me hicieron montar La Celestina.

JAM: ¿Después del montaje de Almagro 84, volvieron a representar la obra en algún otro lugar antes de venir a El Chamizal 85?

JBG: Después que la representamos en el Festival de Almagro no la hemos representado en ningún otro sitio en España. Su próxima puesta en escena fue en Lisboa y duró desde el mes

CELESTINESCA

de septiembre hasta este momento de venir aquí a El Paso. Debo decir que antes de venir empezamos a afinar la obra para poder traerla aquí. Opté por una línea más eminentemente plástica y simbólica que tradujera más claramente para un público extranjero todo el trasfondo poético y toda la ideología de este cruce de filosofías y de pensamientos que aparecen en La Celestina.

JAM: La diferencia entre el estreno en Almagro, que no fue tan bien recibido, y la magnífica representación en El Paso fue clara a todos los que vimos ambas. ¿Cuál fue el proceso de refinamiento y qué cambios específicos se hicieron? Igualmente, ¿qué influencia tuvieron en ti, como director, todos aquellos comentarios, críticas y conversaciones que compartimos en Almagro?

JBG: Bueno, en Almagro era un estreno y todo el mundo sabe que lógicamente en un estreno la obra no está rodada y lo que sale es de primera mano. Siempre es un riesgo estrenar en un festival en el que normalmente hay compañías que llevan mucho tiempo con las mismas obras y tienen elasticidad. Muchas veces ya son gran espectáculo en comparación, y un estreno puede quedar en una situación de inferioridad en relación a otra. También en un estreno influye el ambiente, los nervios, el no saber lo que va a pasar, el que no haya ningún comentario todavía; en otras palabras, la falta de resonancia en los actores y en mí de lo que el espectáculo produjo en el espectador.

En cuanto a la última pregunta, es evidente que yo oigo las opiniones críticas de todo el mundo, aunque eso no me obliga a modificar substancialmente un espectáculo porque mi idea de él no va a variar con los juicios de unos señores que vieron el espectáculo por sólo dos horas. Quiero decir que yo he valuado este espectáculo durante años de preparación. Esto no quiere decir que no acepte las críticas válidas, lo cual he hecho. La obra, a pesar que yo pueda variar de opinión, va como la siento, como la veo... Pero no sé, los fallos de Almagro a mí me parece que fueron un problema fundamentalmente técnico.

JAM: Si entre Almagro 84 y El Paso 85 no hubo ningún cambio en tu propuesta. ¿qué modificaciones hiciste para tener una obra más concisa y de menos distracciones y poder llegar a esta excelente representación?

JBG: En primer lugar, a mí me parece que en Almagro no se vio la obra tal y como la teníamos pensada. Como sabes, no pudimos hacer todo el montaje y también hubo problemas técnicos. Específicamente, el teatro en Lisboa, que es para donde fue pensada, tiene un espacio escénico concreto, el de un anfiteatro, y eso nos permite un tratamiento del suelo que es un aspecto fundamental para nosotros--cosa que no pudo ser en Almagro porque el escenario era alto y el

CELESTINESCA

público estaba sentado abajo, en vez de en una posición superior, sin perspectiva alguna del suelo de escena en donde se mueven los personajes. Fue un problema puro y simplemente técnico ya que nosotros estábamos acostumbrados a actuar en un escenario de veinte metros de boca por otros veinte de fondo y allí ni serían diez de boca y mucho menos diez de fondo. Entonces en una obra con tantos personajes, con tantos coros, con tan complicada ejecución y tantos aparatos escénicos, que exigen una gran precisión, la falta de espacio puede crear una confusión enorme. Y aunque yo insistí que el espacio escénico era pequeño, no hubo tiempo de hacer nada y consecuentemente la obra fue muy sacrificada por falta de consideraciones técnicas. Como sabes, nuestra Celestina se desarrolla en un espacio escénico que está dividido entre zonas fundamentales, un poco inspirado en el teatro medieval, con escenarios simultáneos que se iluminan por zonas donde ocurre la acción. Esta Celestina no se puede representar en cualquier sitio, se necesita un espacio y unas condiciones especiales porque el espectáculo, efectivamente, es de una técnica muy refinada. Ya cuando el estreno en Lisboa, la obra fue representada con las condiciones técnicas necesarias, con todo un ambiente propicio para que pudiese ocurrir; sin embargo, en Almagro no pudimos montar el escenario simultáneo, no pudimos montar laterales, no pudimos montar platicables y no nos cabían las escaleras en ningún sitio. Como resultado, tuvimos que cortar los escenarios para introducir los arcos y hacer otros muchos ajustes. Entonces salió un espectáculo que carecía absolutamente de ambiente, su ambiente propicio que, como tú sabes, causó desorientación en los actores al encontrarse en medio de un espacio diferente y de unas condiciones técnicas hostiles. Esto fue más o menos lo que ocurrió en Almagro lo cual fue trágico y bastante traumatizante para la compañía.

Para El Paso variamos muchas cosas, concretamente los ritmos de la obra. También procuramos agilizar muchas escenas e introducir elementos que enriqueciesen mucho más la acción, como por ejemplo, la presencia de los coros para anunciar la muerte de Calisto, el ambiente coral general y los cánticos. En fin, en Almagro no se vio el espectáculo tal como fue concebido.

JAM: En cuanto al hecho de que fue una representación en portugués para un público de habla española; ¿qué dificultades encontraste? Por ejemplo, en Almagro muchas veces el público perdía esas situaciones cómicas de los criados. La risa, elemento tan importante como el trágico, no salía espontáneamente de los espectadores.

JBG: En Portugal, el público realmente se divierte con La Celestina en todos los aspectos, tanto en el de la risa, como en el de la emoción y del terror. Al igual, la catarsis normal que se produce en la obra al final, que es

CELESTINESCA

un efecto que también yo procuré obtener, la capta perfectamente bien ese público portugués que entiende todo el lenguaje. Lógicamente capta toda la ironía y toda la corriente trágico-cómica de la obra. El riesgo de que se presente en español es que el público pierda mucho del precioso significado de la picaresca de ese lenguaje y entonces no se establezca la comunicación necesaria entre obra y espectador.

JAM: De los tres públicos--el público de España, el de Portugal y el de El Paso ¿cuál crees tú que ha recibido la obra más calurosamente?

JBG: Bueno yo creo que, a pesar de todo, el público de Almagro recibió bastante bien la obra. En Portugal siempre hemos tenido una magnífica acogida. Sin embargo, el de El Paso se entregó totalmente a la representación y todos nosotros lo sentimos muy profundamente.

JAM: Vamos a cambiar un poco de rumbo y hablar del director. Una de las opiniones que se repetían una y otra vez en la mesa redonda del simposio en la Universidad de Texas (El Paso) era que el director había hecho su lectura y todo giraba alrededor de ella. También se infería que tu propósito era el de engatusar y atrapar al público y que ese público interpretara la obra por tus ojos. Yo creo que todo el mundo lo decía en forma de elogio. ¿Ese fue tu propósito?

JBG: Es importante que la obra sea inteligible para el público a que va destinada. La obra es un universo ante un público que lo va a observar y yo creo que hay que transmitir toda la poética que lleva. Por eso me he preocupado de crear constantemente imágenes. Entonces, lo que vio el público es un universo de creación, y tal vez lo que más choque de este espectáculo es que no estamos muy habituados a ver en el teatro un director creador. Si otras personas entienden el teatro como algo más textual donde no se debe crear ninguna imagen, yo lo entiendo como un arte de expresión en que tenemos que crear y, sobre todo, con un lenguaje escénico que traduzca formas y movimientos escénicos y espaciales. Por supuesto, todo lo que he dicho no quiere decir que se pretenda anular la creatividad del espectador.

JAM: Al hacerte la propuesta dramática, ¿te apoyaste en alguna teoría literaria? Por ejemplo, en la semiótica, en el estructuralismo, etc.

JBG: Primero es fundamental conocer todos los recursos técnicos que el teatro tiene, y sólo después ir más allá. Es importantísimo antes de asumir una postura teórica, conocer lo que es la base de la técnica teatral; o sea, los elementos de la documentación y los de la representación.

CELESTINESCA

Después, ya se puede pasar a considerar si hay una semiótica por el afán de que todos elementos funcionen organizadamente para establecer un lenguaje de signos que llegue a crear significado. Por ejemplo, en la obra tenemos un gran círculo, un círculo mágico con la estrella del pentagrama: una estrella con cinco puntas que son las cinco personas que mueren al final y que es una especie de estrella utilizada para la protección dentro de la brujería. Estoy seguro de que el espectador ha percibido eso. El centro exige un movimiento escénico por los laterales porque en el centro es donde gira toda la acción, unas veces siguiendo el movimiento cósmico, otras veces contradiciéndolo. También hay que ir a veces trazando un movimiento radial y otras casi en espiral; y como consecuencia, las figuras adquieren un sentido según la acción. Hay momentos en que Celestina, para envolver dialécticamente a un personaje, se mueve constantemente en forma espiral hasta conseguir su objetivo. En otras palabras, los movimientos de los personajes reflejan la dinámica y la dialéctica de la obra.

JAM: O sea, que esa coreografía que está tan presente en la representación está al servicio de tu propuesta dramática.

JBG: Sí, claro, claro.

JAM: Lo que quieres decir es que no es solamente un aspecto más, sino que la coreografía está íntimamente relacionada a todos esos personajes y a sus movimientos tan cadentes.

JBG: Exacto. Y hay otros movimientos de una geometría más marcada, tanto en casa de Calisto como de Celestina. El movimiento en casa de esta última es más rectilíneo; más bien como si fuera una línea recta quebrada constantemente, tal como su comportamiento. Lo que produce esta coreografía es algo que el público puede intuir y, a pesar de no saber si técnicamente la cosa está bien, intuye que todo ha salido bien o mal. Realmente el público lo sabe todo y es algo implacable en estas cosas.

JAM: Una última pregunta ¿Has pensado alguna vez en presentar esta obra en español, en vez de portugués, y hacer una gira por diferentes países de habla española, al igual que por los Estados Unidos?

JBG: Sí, sería un proyecto muy agradable y muy importante para mí, porque realmente la obra sería así llevada a escena en su idioma original, que por muy bien que se traduzca, nunca es lo mismo. Y claro, eso sería importantísimo, porque pienso que no hay cosa más vital para un artista que difundir su obra por todo el mundo. Tengo un ansia muy grande de comunicarme, de llevar mis representaciones a los públicos más diversos, a los más heterogéneos...

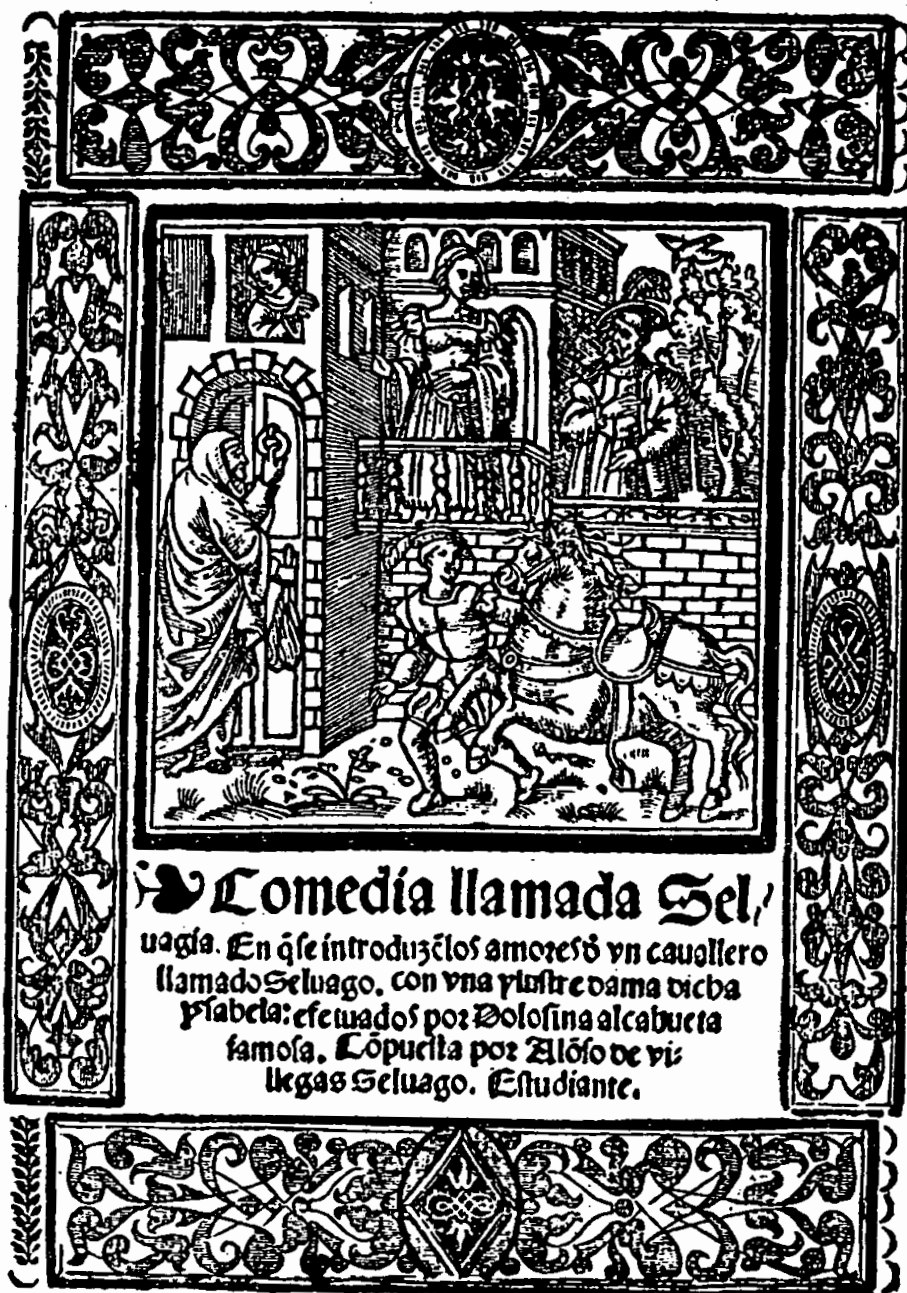
CELESTINESCA

En resumen, nos agradecería mucho como compañía poder realizar una gira por muchas universidades de Estados Unidos y poder entablar conversaciones con los profesores de sus respectivos departamentos de drama y de literatura. Esto me parece de suma importancia porque aquí en Estados Unidos se encuentran especialistas muy importantes de La Celestina y podría ser una gran ocasión para intercambiar ideas, lo cual es siempre muy positivo para la cultura.

* * *



Fue empreso en Enueres en ca
sa de Martín Nucio, en la pla
ça del peso del hierro.
M. D. XLV.



Alonso de Villegas—*Comedia llamada Seluagia*, Toledo, Juan Ferrer, 1554.