

de los hechos concretos, pero no de los generales. Cada uno ha vivido su pequeño mundo y en muchas ocasiones los que luchaban eran los que menos sabían, precisamente porque estaban al pie del cañón. Otro que estaba en su casa y no luchaba quizá sabía más. Estoy bastante en contra de esta especie de moda actual de los historiadores buscando testimonios directos de la época.

—«*Las paredes hablan*», escribía Agustí Bartra en 1936, refiriéndose a la explosión de carteles, como usted recoge en sus memorias. Es imposible pensar a Carles Fontserè sin hacer referencia a su faceta de cartelista. ¿Cómo vivió esa dedicación? ¿Se sintió líder de masas en los años de estampación de carteles y empapelado sistemático de paredes?

—Estas cosas vienen después. Cuando salí con el ejército y atravesé la frontera no pensaba, ni mucho menos, que sería un reconocido cartelista de la Guerra Civil. Aquello era una cosa que yo había hecho y de la que me sentía orgulloso, pero el reconocimiento ha venido mucho más tarde. Fue a partir de esa exposición de 1977 en Venecia cuando se descubrió esta faceta.

El cartelismo supuso declarar que detrás de lo que se consideraba el *populacho*, había una intelectualidad que pensaba igual. Es decir, no fue solamente una cosa de la FAI, de los comunistas, del proletariado, sino que también había unos artistas con una posición social más alta que estaban con ellos y eso le dio a la revolución del 36 un carácter universal y socialmente más amplio. Los carteles eran un certificado de que otras personas, de otro mundo social, pensaban igual. Pero esta es una reflexión *a posteriori*.

—*El primer volumen de sus memorias abarca desde la proclamación de la II República, en abril del 31, hasta su marcha a Francia en 1939. El segundo se inicia ya en Francia, en febrero del 39, y acaba entre 1944 y 1945. Nos quedamos enganchados a su emoción rabiosamente contenida ante la vista de Perpignan: «Cuando antes de llegar levanté la cortinilla de la ventana del vagón-cama y vi pasar las primeras casas con tejados de tejas tostadas de sol y se abrió de par en par el luminoso cielo azul ante mis ojos adormilados, una lagrimita molesta me tocó los cojones» ¿Puede adelantarnos algo del tercer volumen?*

—Retomo el tercer volumen en los años en que acaba el segundo, entre el 44 y el 45. Empiezo con la noticia que leo en el periódico del suicidio

de Hitler en Berlín y la reacción de Inglaterra y Estados Unidos y contraste después, según los archivos históricos, esas informaciones, pues parece que no fue exactamente así. Y, en fin, ahí empieza.

—*¿Está pintando alguna cosa?*

—Básicamente no. Estoy totalmente dedicado a la escritura de las memorias.



Dolores del Río, Douglas Fairbanks (h) y Marlene Dietrich en Londres (1937)

Con gran amabilidad, el señor Carles Fontserè nos cedió unas páginas inéditas del tercer volumen de las memorias¹, en el que actualmente está trabajando. Pertenecen al tercer capítulo, titulado «Cinema i teatre». La acción se sitúa en el París de la inmediata posguerra y describe el estreno de dos obras de teatro españolas: *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, que es estrenó con decorado y vestuarios de Fontserè, totalmente innovadores y que marcaron las futuras adaptaciones de la obra, y una polémica *Divinas palabras*, de Valle-Inclán, que apenas fue entendida por el público francés, para irritación del memorialista.

«Si con la Liberación la programación de los cines había pasado a ser de procedencia mayoritariamente norteamericana, al teatro en cambio, los acontecimientos políticos y militares no le afectaron. Durante la Ocupación alemana se había mantenido eminentemente francés, con obras de Anouilh, Montherlant, Sartre, Camus, y sus representaciones no fueron interrumpidas por los nuevos ocupantes. La tarde del 25 de diciembre de 1945, en el teatro Studio des Champs Elysées, el telón bajó ahogando lentamente las últimas palabras de Bernarda, dichas con la rabia contenida de una madre ultrajada: «Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio! ¡Silencio he dicho! ¡Silencio!».

Hoy, sesenta y cinco años más tarde, la crítica francesa considera que aquella representación de *La maison de Bernarda* –la primera en Europa–, de Federico García Lorca, dirigida por Maurice Jacquemont, para la cual yo diseñé la escenografía y el vestuario, fue una de las obras mejor montadas e interpretadas de la temporada 1945-1946. La crítica periodística le dedicó extensos y elogiosos comentarios; muchos de ellos referentes a mis decorados: «impresionantes de simplicidad y armonía» escribió Paul Gaillard en *Les Lettres Françaises*, «preparan admirablemente la atmósfera trágica de la obra».

Al público francés de aquellos años, acostumbrado a ver las representaciones de piezas españolas según el tópico «peinetas y castañuelas» de la *Carmen* de Bizet, o los no menos tópicos blasones dorados y terciopelos granates del *Cid* de Corneille, la austeridad conventual de mi escenografía lo sorprendió positivamente al tiempo que marcó una ambientación «España negra» que posteriormente ha sido continuada por todos los que han representado *La Casa de Bernarda Alba*.

El poeta granadino escribió este «drama de las mujeres de España» para la actriz Margarita Xirgu, pero no la pudo ver representada porque unas

¹ Traducción del original, escrito en catalán.

semanas más tarde murió asesinado por las autoridades franquistas. Cuando Maurice Jacquemont me dio a leer la obra, ésta describía la decoración del primer acto como una vulgar estancia de solteronas, con cortinas de punta en las ventanas y ramplonas estampas de ninfas y príncipes de leyenda en las paredes. Una escenografía que no consideré idónea para los espectadores franceses. A éstos, le dije a Jacquemont, hay que sumergirlos en la atmósfera austera de la España despiadada desde que se levanta el telón, de otro modo, el diálogo autoritario de Bernarda sonará falso. De acuerdo con este esquema, concebía la escenografía con una gran sobriedad, igual que los trajes de las actrices: siluetas negras moviéndose delante de unas paredes desnudas y totalmente blancas. La misma austeridad la apliqué a su apariencia. Así, cuando en uno de los últimos ensayos observé que llevaban joyas y anillos en los dedos, se las hice quitar. La severidad debía ser absoluta.

Dada la reducida dimensión del escenario del Studio, simplifiqué los tres decorados que requería la obra –entrada, cuarto de oscura y patio– a base de cuatro bastidores móviles, dos de ellos con una pequeña ventana en medio. En la entrada-sala del primer acto, mantenida con una cierta penumbra, unos rayos de sol acaparadores se filtraban por entre unas cortinas de tela blanca que cubrían las dos ventanillas. En la sala de costura del segundo acto, los dos bastidores con la ventanilla se plantaron en ángulo agudo, para dar una sensación opresiva de enclaustramiento, y las ventanillas, sin cortinas, mostraban la solidez de los muros. Una virgen vestida, colocada a media altura en el vértice de la habitación, presidía el grupo de costureras. En el tercer acto –el patio interior– los dos bastidores con las ventanillas volvieron a colocarse uno frente al otro, como en el primer acto, pero unidos al fondo con un tercer bastidor más bajo que hacía de tapia del patio y dejaba ver un cielo de noche estrellada. Una reja de hierro en cada ventanilla daba sensación de exterior a la escena, inundada por la claridad de la luna y el murmullo apagado de las voces reforzaba la tensión dramática del momento.

Esta excepcional representación de la obra de García Lorca, concebida por Jacquemont, fue para mí una lección magistral de arte teatral. Independientemente del movimiento escénico, la preocupación principal de Jacquemont era mantener el ritmo poético y la modulación de las voces a fin de sostener la emoción del espectador durante todo el espectáculo; se escondía detrás de los bastidores, con los ojos cerrados, para escuchar la cadencia del diálogo. Los silencios tenían que contener tanta o más intensidad dramática que el diálogo. Un silencio muerto lo hacía saltar de la silla. Entonces hacía repetir el diálogo hasta encontrar el punto preciso de

inflexión. Dispuesto a jugársela, suprimió algunos personajes femeninos y los entreactos. Los cambios de decorados se hacían a oscuras, sin bajar el telón. Estos sacrificios fueron ampliamente recompensados; la obra fue un éxito rotundo, de público y de crítica (...)

Un dato curioso para el lector de hoy, pero penoso para los que vivíamos en París aquellos años difíciles, es que el mismo día del estreno de la obra de García Lorca en el Studio, se restableció la carta de racionamiento del pan, que se había suprimido el mes anterior. Los más pobres las pasaron negras. «Han reencontrado la libertad», se dirá, «pero no el pan».

Ni el pan ni la facultad de saber comportarse con libertad son concedidos a todo el mundo. Al mes siguiente del estreno de la *Bernarda* en el Studio, y en otro teatro de vanguardia, tuve una prueba. Con Josette fui a ver *Divines paroles* de Valle-Inclán, al Théâtre des Mathurins, bajo la dirección del gran director Marcel Herrand. No hay duda de que el esperpento del inclasificable escritor de la generación del 98, la tragicomedia de aldea por la que deambulan mendigos y brujas en una atmósfera de superstición y crueldad, es más difícil de entender para el público francés que el histerismo dramático de la *Bernarda* de Lorca. Así pues, que la crueldad de ciertas escenas de un rito cristiano-pagano provocasen un cierto rumor entre el público confortablemente acomodado en la platea no tenía nada de extraño, pero a medida que éste fue subiendo de tono, me di cuenta de que un cierto número de jóvenes diseminados en la sala eran los que con murmullos y risitas estimulaban el bullicio con la clara intención de sabotear la obra y hacerla fracasar. De un arranque me levanté de la butaca y fui al pie del escenario, y levantando el brazo y la voz tanto como puede, les dije a los actores que pararan la obra; que no valía la pena actuar para un público de imbéciles. Y girándome de cara a éste, les dije: *Oui! Pour un public d'imbéciles...!* Y con la dignidad de un torero que da la vuelta al ruedo, volví a mi lugar. Mientras caminaba pausadamente, por si alguien quería follón, oí que algunos comentaban en voz baja: *C'est un espagnol...* Después de una interrupción de sorpresa y un cierto desconcierto, la obra continuó en medio de un silencio sepulcral. Josette se quería fundir en la butaca».