



Decíamos ayer...

JUANJO GUERENABARRENA'

ENTRE las Conclusiones que

descansillo veraniego, la escasez de montajes de obras españolas actuales era una de las que más frecuentemente aparecía. Otra de las conclusiones se refería al monótono transcurrir del arte escénico y a la presencia excesiva de autores clásicos. «Decíamos ayer...» que todo eso era cierto, pero este comienzo de temporada viene a contradecir —bienvenida sea la rectificación— parcialmente esos extremos. Y digo parcialmente, porque a pesar de que la cartelera anuncia el estreno casi simultáneo de cuatro autores españoles vivos, lo que es en sí plausible, los clásicos siguen apareciendo como oferta única de los teatros oficiales, y los modernos, abordados exclusivamente por el teatro privado subvencionado (¿habrá otro digno de llamarse teatro?), se nos muestran como si fueran clásicos, con el habitual desinterés por los avances de las puestas en escena, con la habitual ramplonería escénica y el sempiterno desinterés por la interpretación. Se tiene la sensación, a poco atento que sea el espectador, que en teatro, como sucedió durante décadas con la

ópera, está todo dicho..., atado y bien atado.

Coletazos del verano

A esperanza de los meses de calor se llamó Francisco Nieva, que estrenó en Mérida su último trabajo teatral, una adaptación libérrima de las aventuras de *Tirante el blanco*, de Joanot Martorell. A juzgar por los apoyos teóricos buscados en Cervantes, tendríamos que haber asistido a un derroche de buen teatro y buena historia, por más que el original que alabara «el manco» fuese una novela. Nieva recogió algunos episodios, los relacionados con las aventuras eróticas, y construyó una comedia propia, con conflictos propios y soluciones exclusivas de Francisco Nieva, que no de Martorell. Cervantes no se equivocó. La novela es buena, incluso después de dos o tres lecturas para refrescar la memoria. Pero los valores que en ella vieron los exegetas, aquellas palabras del capítulo VI de *El Quijote*: «¡Vá-lame Dios! ¡Que está aquí Tirante el Blanco! (...) Dígoos

Salinas (Asturias), 1957. Iniciado en Filosofía y as.

verdad, señor compadre, que por su estilo es este el mejor libro del mundo: aquí los caballeros comen y duermen y mueren en sus camas, y hacen testamento antes de su muerte, con otras cosas de que todos los demás libros deste género carecen», esas palabras, decía, se refieren a valores que no están en la obra de Nieva, quizá porque en estos tiempos el realismo cumple papeles tan clásicos como entonces la fantasía. Nieva detesta el realismo burgués, pero en esta ocasión su afilada y brillante pluma no consigue conformar un modelo de mundo tan poderoso como los que pueblan una de las dramaturgias más importantes del panorama español. Ni la obra ni el montaje consiguen prender, por más que, de vez en cuando, aparezcan atisbos de genialidad y de carne escénica, que los hay. Al «diletantismo» de algunos intérpretes se unen algunas incorrecciones gramaticales (el imperativo confundido con el infinitivo, trueque del «deber + verbo» por el «deber de + verbo»...) poco comprensibles en un autor de su categoría. Con todo, el primer acto de estas *Aventuras de Tirante el Blanco* consigue hacer pasar un agradable rato teatral.

Cuando llega la moralina, el verbo se complica y el teatro se desvanece.

El otro coletazo estival, pasaremos por alto la paparrucha de *Rudens* (producción del Festival de Mérida), podría haber sido *Como reses*, de Malilla y López Mozo. Como en el caso de Nieva, no pasó de ser un discreto intento. Luis Matilla y Jerónimo López Mozo llevaban muchos años con este trabajo a cuestas, desde 1979. En

aquel año, y como resultado de una constante colaboración entre los autores citados y César Oliva, a la sazón director del Teatro Universitario de Murcia, se propuso el montaje de *Como reses*, texto destinado a ser la primera obra de la compañía Teatro del Matadero. Las condiciones de juventud e inexperiencia de algunos miembros de la compañía aconsejaron esperar mejores tiempos, que no llegaron hasta hace aproximadamente un año, con la entrada en litigio del veterano director Antonio Malonda. Matilla, López Mozo y Malonda pusieron manos a la obra para estrenar en la nueva sala del Centro Cultural Galileo, antigua funeraria.

Los cortes, las actualizaciones, los aligeramientos de un texto quizá demasiado anclado en conceptos ancianos (en estéticas ancianas) no consiguieron borrar completamente el saborcillo vetusto que desprendía la historia. *Como reses* habla de España entre dos fechas clave: 1909 y 1939. Los protagonistas, los ojos del espectador en este paseo, son los trabajadores de un matadero municipal de una ciudad de provincias; el contrapunto de este relato social y político viene de la mano del cabaret, que salpica y distancia la acción dramática, pero que, lamentablemente, no aporta gran cosa. Esta incursión del teatro en los aledaños de la guerra civil —pues de eso se trata en realidad— resulta demasiado repleta de información, demasiado urgente en la concepción de los momentos dramáticos, con la consiguiente complicación para los actores, de entre los que cabe destacar el excelente trabajo en Gloria Mu-

ñoz y Paco Casares, muy por encima del resto del reparto. El Teatro Independiente de los 60-70 legó grandes esperanzas, entre las que se encuentran Matilla y López Mozo, pero aquellos caminos abiertos empiezan a cerrarse peligrosamente. Sólo algunos segundos nos recordaron la frescura y la potencia de ese teatro de anteayer; sólo tenues pinceladas de esa fiesta procaz e inteligente, acida, densa y desvergonzada que ya parece patrimonio exclusivo del genial, aunque duela, Albert Boadella.

La temporada ha venido

OS primeros días de septiembre traen el anuncio de nada menos que seis autores españoles vivos: Fernando Savater, Juan José Alonso Millán, María Manuela Reina, Antonio Gala, Marcial Suárez y Mario Onaindía. Todos estrenan o estrenarán en estas fechas. De los seis, sólo uno, Marcial Suárez, lo hará con cargo al erario público. Será en el Teatro Español, del Ayuntamiento de Madrid. El resto se arriesgará toreramente por lo privado, con la ayuda, eso sí, de las siempre controvertidas subvenciones. A la hora de redactar estas líneas todavía no se habían estrenado en Madrid las obras de Gala, Marcial Suárez y Onaindía, por lo que hablaremos de ellas en números posteriores.

El mismo día abrieron fuego Alonso Millán y Savater. El presidente de la Sociedad de Autores fue protagonista por

partida doble: no sólo estrenaba y dirigía *Damas, señoras, mujeres*, sino que también estrenaba teatro. Con la ayuda del INAEM del Ministerio de Cultura, Juan José Alonso Millán se ha embarcado en la tarea de recuperar y explotar el Teatro Muñoz Seca. Los gastos de todo ascendieron a más de 70 millones de pesetas, de los que el INAEM aportó casi 60. La sala ha quedado convertida en una moderna «bombonera» de teatro, con cómodas butacas y ambientador, por dentro, y por fuera escenario de alta comedia.

De eso se trata. *Damas, señoras, mujeres* es alta comedia y risa blanca; un texto nuevo más de Alonso Millán, que no deja una temporada sin que las tablas sepan de su humor. Recupera, además, una vieja tradición del teatro, la de escribir para una primera actriz, que en este caso es Analía Gadé, también ayudante de dirección del montaje. Analía Gadé se mueve con soltura dentro del género que cultiva. Su naturalidad es su virtud, hasta tal punto que alguien debería investigar ya cuáles son las bases técnicas de este tipo de actrices y actores, cuya facilidad para incorporar a distintos personajes (siempre con características afines entre ellos) es absoluta y va unida, supongo, a una enorme valentía para ser ellos mismos delante de todos y siempre bien. Secundada bien, pero a distancia, por Margarita García Ortega, Adriana Vega y Carmen Roldan, Analía Gadé se muestra y muestra una parte de esas mujeres que suelen aparecer en las revistas de la ignorante bilis.

Juan José Alonso Millán se fija de nuevo en la «jet», dicho

sea con todas las comillas que se quiera. El punto de partida no puede ser más explícito, por mucho que el decorado dulcifique las intenciones: el lavabo de una discoteca de moda. Es un signo posiblemente más poderoso de lo que el propio autor pretendió, pero, de todas formas, nadie verá lo que no quiera ver. En ese lavabo pasa todo, también la estupidez parásita de las retratadas. Pasa la droga, la doble moral y las costumbres más inexplicables, por muy habituales que nos parezcan, como esa tan extendida de que las mujeres vayan al retrete de dos en dos, cuando no de tres en tres. De la misma forma que en las fiestas de algunas casas es la cocina la depositaria de secretos y conversaciones hondas (las del güisqui), en *Damas, señoras, mujeres* es el lavabo el lugar elegido para la confidencia. No hay mucho más. Y si hubiera mucho más, no sería alta comedia, sino alta tragedia, que es lo que a más de uno le hubiese gustado ver después de visitado el lavabo de guardarropía..., y de Alonso Muían. El público se lo pasa bien. Alonso Millán escribe con soltura y se ocupa de no cargar las tintas para no correr el riesgo de escandalizar al respetable. Lo paradójico del asunto es que muchos de los criticados se ríen a mandíbula batiente con las ocurrencias del autor y forman parte de su público habitual y fiel. El día que a Juan José Alonso Millán se le suelte la lengua de verdad se va a quedar solo en el patio de butacas, pero entonces llegarán otros..., es de esperar. Humor blanco, sin complicaciones, pero tan válido como cualquier otro, y pudiera ser que tan ácido.

Cuando el año pasado se llenó de progres el Monumental porque querían ver a la compañía Dagoll-Dagom, todos se tragarón la insustancialidad de *El Mikado*. No veo (con perdón por la primera persona) grandes diferencias entre un argumento y el otro. Sin embargo, los progres no acuden a ver las obras de Alonso Millán. No quiero decir que sus obras sean progres, pero no lo son menos que la citada del grupo catalán, por muy bien hecha que estuviera, que lo estaba.

Alonso Millán critica suavemente a un tipo de sociedad: los otros, a otra. Supongo que siempre es preferible la voz al silencio, que, como recordó Unamuno, puede ser interpretado como aquiescencia. ¿Estará ahí el truco?

* * *

Itaca es una isla, *Ultimo desembarco* es una obra de Fernando Savater, en la obra se habla de Ulises y de Itaca; se basa en el canto XIII de *La odisea*; el texto de Savater es una isla de gozo en el panorama teatral español. Seguramente, no se puede decir lo mismo del montaje, que ha dirigido María Ruiz y que han interpretado Manuel de Blas, Alberto Delgado, Mayrata O'Wisiedo y Enrique Benavent, y se pueda decir a medias de la escenografía del pintor Guillermo Pérez Villalta. Pero ese texto, construido con escrupuloso respeto por las unidades de acción, tiempo y lugar, dialéctico y sugerente, es simplemente una joya. La encrucijada intelectual de este Ulises de pantalón corto y costumbres modernas es ali-

mentó para la tertulia, abono para la reflexión, se esté o no de acuerdo con los términos en que se plantea. El teatro de la palabra no está muerto ni es cierto que no haya autores. A juzgar por lo visto y oído en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, lo que no hay, en todo caso, son directores capaces de estimular el trabajo de los actores (que, por regla general, están lejos de entender completamente esas palabras) para extraer de ellos el máximo de verosimilitud y exigirles una incorporación medianamente aceptable de sus personajes. Los de Savater no son personajes reconocibles en la calle; nadie habla así. Es necesario buscar en lo más escondido de la imaginación para llenar de carne esas bellas palabras.

El punto de partida de la obra de Savater es el canto XIII de *La odisea*. Ulises es abandonado por los feacios en una playa desconocida. Ulises no se ha dado cuenta (no tardará en hacerlo), pero es Ítaca. La diosa Atenea le espera, encarnada en un apuesto muchacho. Protectora de Ulises, le ofrece la posibilidad de recuperar su reino, caso de que no quiera continuar su vida aventurera. Ulises, a estas alturas, odia el mar y la aventura..., pero no completamente. El lado opuesto es la vejez, el poder, la paternidad... pongamos que la humana finitud. Al final, elegirá esto último, que por eso se titula como se titula, lo que Savater justifica diciendo: «Pero Ulises es el primer héroe propietario de nuestra cultura y está dispuesto a comprar su tener aun al alto precio de ir dejando de ser.»

Esa lucha personal por delimitar los márgenes de la satis-

facción (puede que la base de la felicidad) está estructurada como un juego dialéctico que teatralmente funciona a medias. Algunos críticos han hablado de «texto discursivo». Ciertamente eso parece. Pero es hace tiempo un lugar común tener resuelto que los autores no existen, que vivimos una evidente crisis de autores. En contra de esta opinión cabe citar el texto de Savater. Si es verdad que resulta discursivo, ¿no será porque los actores no alcanzan a incorporar creíblemente esas palabras inhabituales? ¿No será, por otro lado, que la crisis, como decíamos más arriba, hay que buscarla en directores que han olvidado, si conocieron, cómo trabajar con un actor y cómo entender un texto complejo? Muchos de los comentarios del día del estreno se centraron en afirmaciones, como «me habría dado igual oírsele al propio Fernando Savater sobre el escenario». El público disfrutó con la obra; pasó sus apuros con la representación.

* * *

Queda dicho que de algunos estrenos no podemos ocuparnos, por no haberse producido aún a la hora de cerrar estas líneas. Sólo resta, pues, por el momento, hablar de «la segunda» de una autora joven, bien apoyada en los medios de comunicación, que promete convertirse en la más estrenada del actual panorama español: María Manuela Reina. Sorprendió la temporada pasada con *Lulero o la libertad esclava*, estrenada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, y ha vuelto a sorprender ahora con el estreno del

Teatro Maravillas, *El pasajero de la noche*. Todavía un poco verde en lo que a caracterización y profundización en los personajes se refiere, María Manuela Reina aborda temas de interés, reflexiones poco comunes en las tablas. A estas alturas de convivencia democrática de los españoles, el que María Manuela Reina exponga opiniones claramente situadas a la derecha del espectro político, y que sus obras se estrenen con subvención oficial (de la izquierda), significa que hemos normalizado la cotidianeidad, que podemos dialogar reposadamente, que, despacio, empezamos a ser un pueblo civilizado.

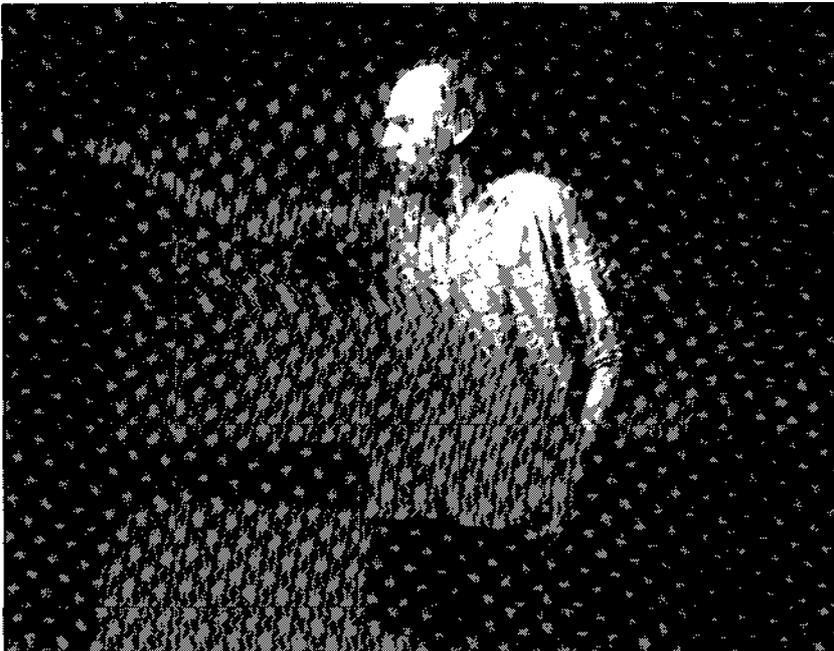
Como no t» competencia de esta tribuna la discusión política me abstendré de hacer juicio de valor alguno acerca del contenido. Vayamos, pues, con su expresión dramática. La obra está planteada como una confrontación entre Juan Pérez García, cuarenta y cinco años, viudo, licenciado en matemáticas, agnóstico, etcétera, y un grupo social (la alta burguesía). Carlos Larrañaga es Juan Pérez, el «pasajero de la noche», conciencia y vehículo de parte de las posiciones de la autora. La sociedad a la que se enfrenta vive por, para y desde el dinero, haciendo oídos sordos a todo lo que suene a valores morales, autenticidad, y siempre proclive a la mentira como forma de supervivencia. El adulterio, la bisexualidad, la promiscuidad, la deslealtad y la vacuidad son moneda corriente entre ellos. El texto plantea una situación maniquea no exenta de interés. El pasajero, el defensor de los valores permanentes, se enfrenta a una situación sin ahondar

en las bases profundas que la sustentan, y no opone criterios antagónicos, sino el imperio de la normalidad. Muchos de los supuestos se resuelven de pasada, otros con alguna frase categórica y siempre insuficiente, confiando a la palabra roma lo que bien podría ser asunto de una corréete estructura dramática. Pero ¿se es un defecto habitual en los autores noveles. Hay un verdadero interés en el tema, pero falla la solución dramática. Parece una obra construida desde el final; el diálogo, si la entendemos de esta forma, cumpliría una función subsidiaria de mero camino ilustrador de la tesis final, la que mantiene que la desaparición de todos los valores que defiende Juan Pérez genera inhumanidad, vacío de conciencia e impermeabilidad ante las vulneraciones humanas. Ellos, los otros, se han convertido en vehículos pétreos de su mensaje social corporativo e injusto. Lo que demuestra que no estamos ante una verdadera y profunda reflexión es el hecho de que la autora evita hablar en profundidad de otras posibilidades, exponer otras actitudes; evita crear una verdadera duda teatral que sus personajes traten de resolver. Los personajes no son tales; están decididos y resueltos por su autora mucho antes de que salgan a escena. Por eso algunas de sus intervenciones parecen forzadas, elementales. Por eso, quizá, no termina de funcionar la obra. Los hechos relatados por la autora suceden en todos los grupos sociales. Queda una duda. ¿Por qué elige precisamente a la alta burguesía como centro de sv crítica? ¿Es casual o ha intentado disfrazar su

«mensaje» poniendo en la piqueta a un grupo social fácilmente identificable con el fraude, grupo ante el que resulta sencillo ponerse en contra? Y una pregunta más: ¿Si hubiera elegido otro grupo social, habría variado en alguna medida el significado político o ideológico o —si se quiere— filosófico de la obra?

El pasajero de la noche tiene factura de alta comedia, sin serlo, desde luego. Figurines

lujosos y escenografía realista. El intento de reflejar ese tipo de sociedad está conseguido, al menos en sus aspectos externos. El armazón discursivo se mantiene menos, quizá por las carencias del texto, quizá porque —como decíamos antes— directores y actores empiezan a tener serias dificultades para asumir y expresar los criterios teatrales de nuestros escritores y escritoras, que casi siempre van por delante de los hacedores del espectáculo teatral.



Manuel de Blas en «El último desembarco».