

Una completa colección de otoño

JUANJO GUERENABARREÑA*



Kabuki

OCTUBRE ha servido para tranquilizar la explosión de estrenos. Es de suponer que el Festival de Otoño ha contribuido lo suyo para hacer posible el relajado asentamiento de la cartelera. El oscuro Mü-ller en manos de Robert Wil-son, el Kabuki de alcanforada sensibilidad y un Valle-Inclán en clave de petenera han sido la guinda festivalera, prefacio de la segunda entrega de inauguraciones, que comprende a Moliere, Ignacio García May —un joven que escribe con acento clásico— y Mario Vargas Llosa.

Los números continúan bajando; sólo el Teatro de la Zarzuela y la inefable Lina Morgan mantienen honrosos "llenos" en sus plateas. La pasarela está completa.

Pocos sabían realmente en qué consistía el Kabuki. Sólo algunos afortunados viajeros habían tenido la oportunidad de contemplar en vivo ese gran derroche de color, gesto y exotismo, a medio camino entre la verdad de una tradición y la comercialización de un producto ya muy civilizado y tal vez comparable con cualquiera de las antologías de zarzuela que recorren los escenarios patrios. El título de la obra que pudimos ver en el pasado Fes-

tival de Otoño hacía referencia a un texto clásico del "maru-bon", teatro japonés de marionetas. **Yoshitsune y los mil cerezos** relata una historia de amor del desterrado Yoshitsune, dentro de una trama fantástica con brillantes apuntes guerreros. No faltó, no podía, la moraleja final: en los momentos culminantes o en los últimos momentos, el hombre siempre está solo.

Una primera escena muy breve deja paso a la explosión, gracias a un frondoso juego de telones, de incontables cerezos dibujados desde la más generosa de las imaginaciones. Lejos de ser un detalle anecdótico, la imagen es la síntesis de los propósitos del Kabuki: el elemento visual. Tan importante resulta este apartado que los actores sacrifican cualquier intento de verosimilitud en pro de una perfecta ejecución de un momento, que se concreta en un gesto determinado y fijo, denominado "mié". Se supone que debe ser el punto culminante de una acción. Todos los elementos de una función están sometidos a antiguas leyes. El maquillaje, que tiene que combinar bien con el vestuario, decide desde el color el carácter del representado: el kimono también debe concor-

* Salinas (Asturias), 1957
Licenciado en Filosofía y Letras.

dar. Las entradas y salidas, las entonaciones, todo está sujeto a la profunda complicación de una vetusta sintaxis que es preciso conocer para degustar como se debe tan exótico plato. Los blancos suelen hacer referencia a lo/los bueno/s, los rojos suelen representar a los "malos". El rojo vivo puede significar justicia, ira o rabia; el color azul, en cualquiera de sus tonalidades, alude a la muerte y a los demonios. Imposible trasladar en pocos días al espectador occidental toda la densidad litúrgica del Kabu-ki, imposible detenerse en cada detalle y menos aún en el idioma. Traspasa la belleza, el gusto por el detalle, la sencilla brillantez de los trucos, que se entienden como tales, lejos de cualquier vano deseo de verosimilitud. Pero si aumentan las complicaciones con la inclusión de extraños sonidos, con colocaciones inexplicables, con gestos que a estas alturas del sol ya no se comprenden, no ocurre lo mismo con los personajes femeninos, quizás el trabajo más claro y admisible para la sensibilidad occidental.

La historia se remonta a los alrededores de 1600. Okuni, sacerdotisa del templo sintoísta de Izumo, bailaba y cantaba rezos budistas —probablemente el **Nenbutsu odori**—, introduciendo elementos paródicos y sensuales. Okuni, atraída por el éxito, formó una compañía compuesta exclusivamente por mujeres, que hacía las delicias del público en el lecho seco del río Kamo, en Kyoto. Pero, como farándula y lupanar han sido sinónimos más veces de lo que el espectador moderno se puede imaginar, aquel público



Kabuki

del seiscientos empezó pronto a requerir carnalmente a las bailarinas de Okuni. El éxito de la epidermis superó la barrera del sonido y las autoridades decidieron prohibir terminantemente la aparición de mujeres en escena. Corría el año 1629. La responsabilidad del Kabuki pasó a manos de los hombres. Si antes se había contado con un repertorio que incluía enseñanzas para amantes primerizos o inexpertos visitantes de casas de placer, los hombres recurrieron al repertorio tradicional del teatro NO (teatro tradicional culto) y del Kyogen (entremeses satíricos del NO) para cubrir la laguna abierta. La necesidad de resolver los papeles femeninos —cuestión que también se planteó en Occidente, pero con resultados bien distintos—, generó una especialidad que se convirtió en arte subsidiario del Kabuki: el arte del "onna-gata", palabra que procede de "onna" (mujer). La seriedad

extrema con que se preparan los actores japoneses alcanzó pronto el virtuosismo y creó algo aproximado al género neutro. El "onnagata" adopta las formas de una mujer, sus maneras, su tono de voz, incluso se comportaba (algunos aún lo hacen así) como mujer fuera del escenario. Pero no se trata de un homosexual (aunque haya alguno) ni de un travestí en el sentido occidental de la palabra. Lo que el "onnagata" representa es una utopía o, mejor, una ilusión; ellos personifican el ideal de mujer, la mejor mujer posible, la que el hombre imagina. Cuando llegó la hora de los saludos en el escenario del Palacio de Congresos de Madrid, el público saltó en un "bravo", quizá centrandose en el magnífico trabajo del "onnagata" todos los momentos de placer que la representación había proporcionado y de los que no se pudo (el insalvable idioma) saber exactamente la procedencia.

Es evidente que existe un muro grueso que separa definitivamente las sensibilidades. Hubo momentos de tedio (la función duró cerca de cuatro horas), grandes vacíos, lentitudes atávicas: Pero junto a las incomprendiones, el espectador pudo saborear momentos de verdadero teatro, de verdad extraída de la más mentirosa de las convenciones, de truco anunciado, de juego y de luz, de pornográfica —entiéndase bien— veneración por la forma. Posiblemente sea algo para contemplar una sola vez en la vida. Pero el Kabuki, que empezó siendo danza satírico-religiosa, que llegó a ser lección para el burdel, el gran teatro bajo del Imperio, es

hoy, aparte consideraciones fol-clóricas, un ejemplo de rigor técnico, una muestra del sacrosanto ensalzamiento del actor, una reliquia que es historia social y estética viva del teatro.

El estudiado aburrimiento de Bob Wilson

CL espectador madrileño ya sabía de Robert Wilson; el especialista catalán, también. En Madrid se presentó en 1985 con **The Knee plays**, entre actos de su magna obra **The Civil Wars**. En Barcelona, pocos meses antes, había explicado con brillantez los principios estéticos que le mueven y su concepto de "Teatro visual". En la presentación de entonces, Wilson advirtió que el público debía asistir a su espectáculo con la misma actitud que adopta el lector de poesía: unos poemas le atraen y se detiene en ellos, otros le aburren y los pasa por alto. No había definición más exacta. Junto a momentos de un alto nivel se elevaban lentas andanzas que el espectador resolvía mucho antes que el director. Pero esa era la oferta. Influida sobremanera por el teatro oriental, Wilson planteó un espectáculo minimalista de brillantísima factura, con el que se hacía necesario colaborar: nada dio a quien nada llevó. Se trataba de una ayuda para la sensibilidad y no de un resultado propiamente dicho, tal vez deudor de una actitud diferente, que podría sintetizarse en que a ese teatro se va a ser y no a contemplar.

Aquél fue el año del gran **Mahabharata**, de Peter Brook, que ensombreció todo lo que encontró a su paso. Por eso, esta segunda visita del estadounidense había levantado verdadera expectación. Se presentó con un espectáculo completo de poco más de dos horas de duración: **La Maqui-naHamlet** (Die HamletMachi-ne), del alemán oriental Heiner Müller. Con más voluntad que acierto había estrenado esta misma obra el grupo español Espacio Cero, en 1986. El texto, pues, era conocido, al menos por los especialistas. Su brevedad (diez folios) resulta engañosa, por cuanto la densidad de cada línea aporta material suficiente para una larga reflexión, dentro o fuera de la escena. Müller condensa todo el **Hamlet** de Shakespeare en la primera escena, para lanzarse a un poderoso alegato contra casi todo, que es un poco propuesta artística radical y un poco autobiografía. Obsérvese que, en alemán, coinciden las iniciales del espectáculo (que el propio Müller se encarga de destacar) con las del nombre del autor, HamletMachine/ Heiner Müller.

"Ser (existir) o no ser, he ahí el dilema", decía Shakespeare por boca de Hamlet. Sí, pero ¿ser qué?, ¿ser cómo?, ¿para qué?, y ¿no ser qué y cómo y...? Müller continúa con las preguntas elementales hasta el final, hasta interrogarse ¿dónde está, entonces, el dilema? Pronto se alcanzan las profundas simas del pensamiento del alemán. Nada hay obvio ni gratuito. Müller está poniendo en cuestión todo el sistema de la existencia contemporánea.

Por momentos recuerda la reflexión de Baudrillard (**Cultura y simulacro**), formulación moderna de la contradicción realidad/ficción, que, aparte de los pensadores de todas las épocas, retoma también Mario Vargas Llosa en **La Chunga**, de la que hablaremos. En manos de Heiner Müller, Hamlet se va desmenuzando; junto con Ofelia, se desparrama en miles de versiones de sí mismo, acaso ironías de Müller, opiniones, en fin, que terminan reduciendo el objeto a la nada. Como ese juego infantil que repite una palabra hasta que pierde su significado, Müller vuelve una y otra vez sobre Hamlet y Ofelia hasta que significan otras cosas. Al final del camino, el pensamiento ha tocado fondo y el cuerpo se vuelve un enorme simulacro, "quiero ser una máquina", donde la piel esconde la verdadera realidad y puede ser la primera mentira o la única verdad. Nunca se sabe, al fin, si existe la profundidad o, como decía Lorca, ésta se compone de diferentes superficies y sólo de eso.

Estas palabras distanciadas contrastan con las del texto de Müller. Lo que empieza siendo pregunta termina siendo brutal pedrada para sensibilidades desacostumbradas. La palabra del alemán sugiere huracanes, visceras al rojo vivo, que poco a poco van creciendo hasta ser un alarido que sangra.

Por su parte, la propuesta de Wilson deriva hacia la inquietud intelectual. Lo que en aquél es potencia es en éste perplejidad; lo que desde el texto se adivina arrastrado pensamiento es en la escena lenta ingenuidad, que tal vez pueda



Valle-Inclán

interpretarse como un intento diferente de hacer saltar la espita en el cerebro del espectador. Wilson realiza un ejercicio de estilo. Su teatro repetitivo propone una escena que el público observa desde cuatro de los seis puntos de vista posibles. En cada perspectiva sucede exactamente lo mismo, pero de forma diferente, pues lo que antes era proscenio es ahora foro o caja o nada. La interpretación de los actores es premeditadamente fría, mono-corde, en las cuatro ocasiones; el texto sigue las palabras originales, pero se tiene la impresión de estar escuchando siempre lo mismo... y la función termina. Dura cuatro puntos de vista, pero podría durar siempre. Wilson consigue trasladar así todos los recovecos del texto, excepto su resonancia.

La propuesta de Wilson es brillante y clara, aunque exija un espectador iniciado y dispuesto. Sin embargo, es aburrida; profundamente aburrida. Es difícil atreverse a decir que no es teatral, lo que probablemente no sea cierto. Pero cabe preguntarse por qué el espectador asimila con tanta rapidez lo que está viendo. ¿Es que ha llegado a estar por delante de ese lentísimo devenir de lo que se conoce o es que su vertiginoso existir y su simplicidad (venerada hoy desde la titulación posmoderna) le ha hecho perder el interés por lo complejo? La respuesta no es sencilla, pero quizás una mano menos taxonomista que la de Wilson, menos proclive a dejarse seducir por los inciertos encantos del manierismo, habría sacado otro provecho de un texto tan abigarrado. Ni

mejor ni peor: distinto. Teniendo en cuenta que la mayoría de los espectadores que tuvo Bob Wilson en Madrid eran iniciados —si es que es realmente posible serlo—, no es una locura afirmar que quizá a ese espectáculo le sobrase pedantería y le faltase ese poquito de carne que tiene que ver con lo que algunos llaman emoción. Cuando el conflicto, en lugar de salir del escenario, se transmite directamente desde el autor hasta el espectador, hay que empezar a dejar de pensar en el teatro como un arte vivo y temerse una escena futura que sea mero hilo conductor de un diálogo imposible.

Gerardo Malla dobla el mapa

I—A producción española del Festival de Otoño corrió a cargo de Producciones 2000, que presentó un peculiar montaje de **Las galas del difunto**, de Valle-Inclán, dirigido por Gerardo Malla. Si Valle-Inclán es complicado sin añadirle nada, Gerardo Malla lo complica aún más trasladando la acción desde Galicia a Cádiz. La "osadía" responde a una vieja espina que tenía el director: conseguir una unión verdadera entre teatro y flamenco. Hay algunos datos en el texto y las acotaciones de **Las galas del difunto**, que bien podrían justificar una localización sureña. En primer lugar, Juanito Ventolera es, ya desde el apellido, un remedo de don Juan Tenorio. Por otro lado, los repatriados de las américas

recalaron en mayor cantidad por tierras del sur y Valle específica, en la primera acotación de la escena cuarta, que los pistólos tienen perfiles flamencos. Y, antes, en la escena tercera, habla de la preparación de un gazpacho. Ninguna de estas razones es definitiva; si se quiere, ni siquiera son importantes. Pero todas juntas dan pie para imaginar que no es imposible pensar en un traslado como el que ha aventurado Gerardo Malla.

Se ha gastado mucho esfuerzo y mucho dinero (25 millones de pesetas) en tratar de encontrar una nueva vía para la escenificación del esperpento. Aunque los resultados no hayan sido completamente buenos, el intento ha sido provechoso. Gerardo Malla abre el telón dejando que una soleá petenera arranque las primeras miradas de extrañeza. Poco después de ese primer momento queda claro que el Tapadillo de la Carmelitana se ha convertido en cafetín gaditano y que la acción va a transcurrir al aire libre y con mucha luz, lo que responde al segundo intento del director: iluminar la oscuridad del Callejón del Gato. Un cante por alegrías da entrada al "sorche repatriado" y todo empieza a transcurrir con normalidad hasta que se palpa la inadecuación entre un texto que es y un entorno que no engarza. El flamenco se deposita en su estado natural y el destinatario del depósito es un esperpento, tanto desde la propuesta artística de Valle-Inclán como desde la interpretación del director. La unión no funciona porque no se ha trabajado con los mismos criterios en los dos

casos. Se puede pasar por alto todo, y hay momentos en los que la función conoce estampas felices. Poco importa que Pedro Maside, del que se dice expresamente que es gallego, alardee de paisanaje con Ventolera y diga "somos de pueblos vecinos"; poco importa, porque Gerardo Malla lo ha resuelto bien. Sin añadir una sola coma al texto original, ha conseguido que esas palabras no contradigan el acento marcadamente andaluz de Juanito Ventolera. El problema no está en la idea de trasladar geográficamente una acción, cosa que, por otro lado, hizo Shakespeare cuando le pareció bien y a nadie se le ha ocurrido decapitar al inglés. Salvando las distancias, el intento es paralelo. El problema existe porque se ha intentado estudiar cómo se trabaja el esperpento de Valle, pero no se ha profundizado de igual manera: a la hora de aplicar el mundo flamenco, que permanece fol-clóricamente inalterado tras la acción de los espejos deformantes. En el centro de la función no sucede nada anormal; no se resiente Valle de este traslado. Es posible que algunas actuaciones no estén suficientemente ajustadas, pero el elenco es joven, puede mejorar cuando la responsabilidad del estreno deje de pesar como un losa. El público ha sabido apreciar las buenas intenciones y los buenos resultados, que los hay. Pero el exceso de celo del director le lleva a cometer el segundo error, que es la segunda razón para el mal funcionamiento. Al final, cuando baja el telón tras el desmayo de la Daifa, una vez leída la carta del padre

muerto, Gerardo Malla vuelve a enseñar la escena, ahora con la figura de don Ramón del Valle-Inclán, tal y como se puede contemplar en la estatua del paseo de Recoletos. Cae de nuevo el telón. El final pierde fuerza y, lo que es peor, el espectáculo suma otro postizo inexplicable. He aquí los dos motivos responsables de que unas intenciones imaginativas y rigurosas hayan desembocado en unos resultados perfectamente descriptibles. Acción y efecto, esta vez, han recorrido caminos divergentes.

Resumen y Vargas Llosa

L.A cartelera madrileña camina ahora sin prisa pero sin pausa. A la hora de cerrar estas líneas no se han estrenado ni **Alesio**, de Ignacio García May, ni **Divinas palabras**, de Valle-Inclán, en montaje del grupo Orain, dirigido por José Carlos Plaza, por lo que la crónica se traslada a la frivolidad de Lina Morgan y a dos actos fallidos: Moliere y Vargas Llosa.

Lina Morgan, frivolidad, desde luego, pero única platea de Ivíadrid, y probablemente de España, que se llena cada día de la semana. No es gran teatro, aunque sea una gran actriz de su personaje, pero sea porque el público es el que hay, sea porque ahora se prefiere un teatro que no dé trabajo al cerebro, Lina Morgan triunfa, llena, convence y se hace querer. Así es la selva; el día que no se cortan las lianas empiezan a desaparecer los caminos.

El Teatro Español, de Madrid, inició su ciclo sobre la influencia de la Comedia del Arte en el teatro europeo con **Los enredos de Scapin** (Les fourberies de Scapin), de Moliere, dirigido por Daniel Soulier y protagonizado por José Pedro Carrión. Si no fuera por el esfuerzo que hacen los actores en escena habría muy poco que decir acerca de este montaje. Daniel Soulier estuvo en Madrid la temporada pasado como director e intérprete de **Arlequín pulido por el amor**, de Marivaux, montaje del Teatro Nacional de Chai-Ilot. Su experiencia y la bondad de aquel trabajo presagiaban un desenlace feliz para su presentación al frente del elenco casi estable del Español. Pero no. Quizá a sabiendas de que esta obra de Moliere no es ninguna maravilla, puso el acento en el histrionismo de los actores y en alguna concesión que a él le ha debido de parecer afortunada. Tal vez para que lo entendamos mejor, ha sustituido al criado Cario por un cantaor (magnífico en sí mismo) llamado Vicente Soto "el Sordera". Su buen hacer está completamente de sobra en el montaje. Es una gracietta con deseo de trascender que no tiene ninguna justificación. La anécdota es sencilla, menor. Un enredo tras otro, burla de la alta sociedad, maniqueís-mo, nadería. Si a eso le añadimos algunos despistes de la traducción, si ni siquiera en los actores se pueden encontrar especiales habilidades, si José Pedro Carrión, uno de los mejores actores del país, está muy por debajo de sus infinitas posibilidades, demostradas en decenas de persona-

jes que ha bordado, si todos-estos despropósitos se suman a un texto que carece ciertamente de interés, el resultado es lo que fue: un acto fallido. El día del estreno, algunos espectadores franceses gritaban "esto no es Moliere", otros, los españoles, permanecían en sus butacas sin aplaudir, mientras la compañía saludaba apoyada en las insuficientes ovaciones de media "claque" improvisada. Al día siguiente, el público fue menos cuidadoso; había menos invitados. Sólo la esforzada, que no brillante, labor de uno de los pocos elencos casi estables, al que el público conoce y aprecia en lo mucho que vale, logra que la catástrofe sea también de tono menor. Ser actor es de las cosas más difíciles que se puede ser; cuando se les somete a estas pruebas es inevitable sentir, al menos, una solidaridad que piden en silencio desde el sufrimiento, que sobre el escenario es mucho. Uno de los mejores novelis-



José Pedro Carrión

tas vivos, Mario Vargas Llosa, estrenó su segunda obra de teatro en España. El Teatro Espronceda abrió sus puertas para que Miguel Narros dirigiera un texto difícil, que, a partir de una anécdota de cruda marginalidad peruana, camina los senderos de una reflexión que veíamos '• antigua: la realidad y la ficción. **La Chunga** nace de la extracción de algunos personajes de **La casa, verde y Quién mató a Palomino Molero**. La Chunga tiene un barcito en un arrabal de Piura. Allí se acomodan cada día "los inconquistables", seres sin oficio ni beneficio que interrogan sin cesar a la Chunga sobre el paradero de la Meche, antigua conquista de Josefino, uno de ellos. Mucho tiempo antes, un buen día, Josefino, sabedor de la inclinación sexual de Chunga, le alquiló a la Meche para conseguir que la patrona le prestase tres mil; soles y poder responder a la apuesta de los dados con el Mono, otro de ellos. La Chunga aceptó. Pudo pasar toda la noche con la Meche. Al día siguiente, la Meche desapareció y nunca más se supo de ella. Los inconquistables le preguntan día tras día sobre aquella noche y sobre el paradero de "Mechita", pero Chunga es una pared. Estamos en el día en que cada uno imagina lo que sucedió. Todos, por riguroso orden, dejan escapar los deseos o los actos frustrados de su ayer y proyectan en la invención su hoy desesperante. ¿Qué es verdad y qué invención? ¿Dónde están los límites de la realidad? En **La señorita de Tacna**, Vargas Llosa se preguntaba por qué se tampoco se puede dejar de



Vargas Llosa

pensar, a la vista del espectáculo, en cierta superficialidad de la dirección, que, entre otros problemas, se ha encontrado con un reparto impuesto. Quizá con otros nombres y otros tipos se habría dado más solidez a las escenas y se habría podido dejar claro cuándo visitan los lugares de la fantasía, cuándo los de la realidad y cuándo ambos mezclados. En el texto, este problema, al menos éste, se ha resuelto. En la puesta en escena, quizá no. Qué habría pasado si hubieran contado con el tiempo necesario y las condiciones ideales, es una incógnita que permanecerá como tal. El estreno se ha consumado. Habrá que esperar a que otros equipos quieran afrontar una nueva versión de esta obra. Lo que cada día se representa sobre el escenario del Espronceda no pasa de ser un honroso intento de costumbrismo con un deficiente trabajo de actores.

A pesar de todo lo dicho anteriormente, lo cierto es que el bloque de espectáculos que se comentan en esta crónica ha supuesto el mejor momento de la escena en lo que va de año. Obras aisladas buenas ha habido varias, pero conjuntos de interés, aunque luego los resultados no hayan acompañado, sólo ha habido éste, construyen las historias. Aquí empieza a responderse. Se construyen para no morirse uno o quizá para seguir inventándose.

La puesta en escena no llega a descubrir todas las sugerencias que parecen desprenderse del argumento. En opinión de la crítica especializada, esto se debe a que el texto de Vargas Llosa no llega a plantear realmente un conflicto y deja ora inconclusos, ora apelotonados, los temas que plantea, le achacan bisoñez teatral. Es seguro que algo de esto hay. Pero