

Resumen de un Festival

MAURO
ARMIÑO

Muchos han sido los títulos que en cuatro meses se han amontonado sobre las carteleras de Madrid. Empezando por el Festival de Otoño, que derramó su cargamento de títulos, autores y comediantes durante casi tres meses, aunque no fuera mucho lo que, a fin de cuentas, aportó: hubo algún "estreno" suficientemente estrenado por distintas capitales como para que se acercara en condiciones de "festival", como *El pícaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña*, en la que el autor Fernán Gómez mostraba su habilidad para empadronarse en la picaresca y, de la mano de Rafael Álvarez "El Brujo", demostrar que, aunque esté manido un tema, con inteligencia y profesión puede salvarse un espectáculo. Al género del cambalache pertenecía un arreglo para teatro de una película conocida de Pedro Almodóvar: *Entre tinieblas. La función*, que no consiguió pese al reparto de caras conocidas calar en los recursos teatrales: la versión y la dirección llevaban una firma interesante, la del dramaturgo Fermín Cabal, que sin mucho tardar salía a las tablas con una obra propia, también dirigida por él:

TEATRO

Travesía; que Cabal supuso la promesa renovadora del teatro español desde sus primeros títulos, es un hecho evidente, pero parece malograrse: *Travesía* —Emilio Gutiérrez Caba, Luisa Martínez y Santiago Ramos— cuenta un viaje disparatado, con viejos tics del realismo, con denuncias demasiado envueltas en volutas de artificio para llegar con nitidez al espectador, y en última instancia muy por debajo de muestras de inteligencia teatral del autor: desde *Esta noche gran velada* hasta *Ello dispara*. Parece incluso haber dado el giro teatral inverso al que se producía en ese último título y que parecía presagiar un despegue vanguardista de hondo calado.

Los clásicos también tuvieron su presencia: destacaremos dos, *Las bizarrías de Belisa*, de Lope de Vega, con Kitty

Manver y Alicia Sánchez en los principales papeles, poniendo de manifiesto una preparación suficiente que no era secundada por el resto de la compañía: los clásicos, hechos con pocos medios como los de la Compañía "Teatro del mundo", dejan ver enseguida las deficiencias que otros tapan con abundante tramoya y dinero público: el juego de galanes y amadas, tópico pero resuelto con gracia por Lope en esa que es una de sus mejores comedias, quedaba desangelado y alcanzaba, todo lo más, cimas de trabajo escolar en el que las dos actrices citadas sobresalían bajo una dirección colegiada de Alicia Sánchez, John Strasberg y Emilio Gutiérrez Caba.

Mejor en apariencia fue el resultado de *La doble inconsistencia*, de Marivaux, dirigida por Miguel Narros, con Carmen Elias, Antonio Valero, Helio Pedregal y otros intérpretes jóvenes que, en algunos casos, han frecuentado el teatro del XVII español. Decía que mejor en apariencia porque el producto era notoriamente hermoso de luces, de tramoyas, de vestuario, de movimiento: la mano de Narros era evidente. Pero la pieza dejaba ver su trama de aburrimiento desde los primeros compases: no es el mejor Marivaux y tal vez no se tuvo en cuenta, para el *tem-po* la dificultad excesiva de ese dramaturgo del XVIII: el teatro del París de esa primera mitad del siglo está dominado por los cómicos italianos, como lo había estado en

la última mitad del anterior, cuando Moliere aprendía de ellos hasta el punto de construir su *Don Juan* no sobre el tejido de *El burlador* atribuido a Tirso de Molina, sino sobre un *canovaccio* de unos italianos y unos antecedentes franceses también regidos por esa influencia. Marivaux intentó tejer una trama de comedia francesa con hilos sacados de la comedia italiana, trabajando para y con estos últimos como "guionista": de ahí esa mezcla de arlequines y príncipes, Silvias y cortesanos, Flaminias palaciegas y jugueteros comediantes, que no quedaba resuelto sobre el escenario. Para cerrar el Festival, el sevillano Salvador Távora puso dos creaciones: una que tenía por centro a un Picasso inventando y convertido en personaje andaluz con la parafernalia tradicional de Távora

—ruidos, vaivenes, toros, etc.— y *Pasionaria ¡no pasarán!*, resultado del trabajo que el Teatro Gasteiz hizo de la mano de Távora sobre un texto de Ignacio Amestoy: puro y simple disparate sobre Dolores Ibárruri, convertida en madre de un hijo redentor si no del género humano poco podía faltarle, con un Rubén —hijo de Dolores Ibárruri en la realidad— convertida en otro Cristo que pronuncia las conocidas frases de la cruz, etc. Irrelevante, que no irreverente; y digo irrelevante, salvo en un punto: el sonoro retumbar de los instrumentos, las máquinas y la charanga de semana santa sevillana disfrazada —mezclada a canciones vascas tradicionales. No dejó de gustar a quienes no conocían la cartilla teatral de Távora, como tampoco dejará de gustar en Nueva York y otros lugares tan cos-

mopolitas: la fuerza de estas imágenes que a nosotros nos resultan manidas pueden parecerles a los neoyorquinos en algún punto semejante a las hermosas danzas tribales de algunos países de África. Pero esa sonoridad y esas imágenes tan peculiares de Távora no impiden el disparate ideológico y la manipulación *contra natura* de esa importante figura de la reciente historia española. Fuera ya del Festival de Otoño, aunque la cartelera no se ha movido mucho, merecen ser destacados varios títulos, empezando por la presentación en Madrid de "Els Joglars" con su último trabajo: *El nacional*, divertida sátira, como todas las de Albert Boadella, del teatro: mirándose el ombligo, se ha centrado en la situación actual de la escena española para poner, con todo el ingenio de que es capaz, el dedo sobre llagas sangrantes: desde las subvenciones a la preparación de los profesionales, la invasión del realismo y la falta de transgresión en los escenarios actuales, el dinero derrochado en brocados y costosos edificios que no albergan nada de la esencia del viejo carro de Talía. Divertida, ingeniosa, —tal vez algo repetitiva y por tanto alargada—, *El Nacional* ha servido, sobre todo, para salvar más de un trimestre de tópicos y aburrimiento en la butaca. Si *Pssh...*, del grupo catalán Vol.Ras, demostraba sobre las tablas del Teatro de Madrid la habilidad para el trezado de sketches y la gra-



Juan Echanove se mete en la piel del puerco para interpretar magistralmente "El cerdo", de Raymond Cousse.

TEATRO

cia que en ellos es habitual —sin llegar al alto listón de obras anteriores, probablemente debido a los límites del género mudo sobre un escenario—, la obra que en ese mismo local ha cerrado su programación "libre", *La comedia de los errores*, de William Shakespeare, no alcanzaba los mínimos necesarios del autor de Stradford: obra endeble, arreglada de Plauto, requería un juego escénico de *commedia dell'ar-te* que en nuestro país, por falta de tradición, no lograr cuajar: ni la dirección de Eusebio Lázaro, ni la interpretación de actores brillantes en otros cometidos —Manuel Galiana, Paca Gabaldón, Queta Claver— salvaban del aburrimiento, gangrena que también ha inficionado *Paso-doble*; esta obra de Romero Esteo mostraba un buen trabajo actoral de Rosario Lara y Rodolfo Quintana, pero estaba lastrada por el paso de los 23 años que la pieza tiene desde su escritura: una concepción vanguardista muy de agradecer en aquel momento, con un lenguaje barroco y burlón, absolutamente desrealizado, pero que ha perdido su poder revulsivo sobre las tablas; no obstante, esos caminos cegados de la vieja vanguardia de los 60 y 70 pueden servir de lección a los jóvenes dramaturgos. *El cerdo* (Teatro Albéniz), pieza sacada de una novela del francés Raymond Cousse, venía precedida de la fama que le daba su actor, Juan Echanove: tal vez la merezca por sus trabajos cinematográ-

ficos; pero sobre el escenario, su actuación resultaba bastante limitada, y no sólo por los problemas que plantea ese monólogo que no ha sabido desprenderse de sus raíces narrativas: como actor de escena, a Echanove le faltan muchos recursos para ser una primera figura. También se esperaba con fruición el sueco-alemán Peter Weiss,

**«Pasionaria, no pasarán»
es una obra irrelevante,
que no irreverente; y digo
irrelevante en todo salvo
en un punto; el sonoro
retumbar de los
instrumentos y la
charanga de semana
santa sevillana.»**

bajo dirección de Miguel Narros, y con José Luis Pellice-na, José Pedro Carrión, Enriqueta Carballeira y Nuria Gallardo en los principales papeles. Este texto emblemático de la escena europea de los años sesenta, que arrastra en su estela nombres legendarios como el de Peter Brook, utiliza parte de la teoría brechtiana, con sus 33 números regidos por las leyes de simultaneidad y el perspecti-vismo para contar la historia del asesinato de Marat por Carlota Corday en 1793, aunque la acción transcurra en 1808; Weiss ideó un psicodrama donde los locos de Charenton escenifican el guión escrito por el marqués de Sade; nunca ocurrió, históricamente, ese encuentro entre las dos figuras, pero el autor lo organiza para plantear la discusión política y filosófica entre el colectivista Marat y el individualista Sade. Texto de enfrentamientos de ideas y propuesta dialéctica, en la que el "amigo del pueblo" sale bastante mejor librado que el divino Marqués y que el propio personaje que en la realidad histórica fue. Algunas lentitudes y pesadeces del montaje no desaconsejan la contemplación de esta pieza que ayuda a ver cuánto han cambiado, para peor, los textos que aportan a la escena los dramaturgos, protagonistas de una fuga de los problemas reales que vive la sociedad europea y de concesiones, tal vez excesivas, a una audiencia que, para colmo, parece haberles vuelto la espalda.