

Entre los clásicos, las compañías catalanas y la crítica política

MAURO
ARMIÑO

Que en una veintena de escenarios como son los que quedan en Madrid, más de la mitad se hayan dedicado estos últimos meses a los grandes nombres del teatro clásico —seis cuatro españoles, dos extranjeros—, y a compañías o dramaturgos catalanes puede ser significativo de la falta de estabilidad de la vida teatral: dos convocatorias seguidas de elecciones autonómicas y generales han zarandeado la producción escénica que pervive, en su mayor parte, y sobre todo en Madrid, al día, sin proyectos a largo y constante plazo por su dependencia de las subvenciones; y en período electoral sufren las consecuencias de esa situación poco definida de los cargos públicos. Hay sin embargo autonomías, como la catalana, que, en líneas generales, y con algún borrón nefasto, puede servir como ejemplo de apoyos a medio y largo plazo a trayectorias asentadas que, con ellos, pueden trabajar sin poner una mirada angustiada en el calendario electoral.

TEATRO

Clásicos de la escena

La constante presencia de autores clásicos no permite pensar en ningún milagro que remedie el secular desprecio por el pasado cultural, salvo el adorno folclórico de necrológicas o aniversarios: se debe a intereses económicos de las compañías: con los nombres de Lope, Calderón, Shakespeare o Moliere consiguen abrir con mayor facilidad el portillo de la subvención municipal, autonómica o estatal,

«Que en una veintena de escenarios como son los que quedan en Madrid, más de la mitad se hayan dedicado estos últimos meses a los grandes nombres del teatro clásico —seis cuatro españoles, dos extranjeros—, y a compañías o dramaturgos catalanes puede ser significativo de la falta de estabilidad de la vida teatral.»

y tener franco acceso a un público estudiantil que, llevado por los profesores de literatura, acude garantizando a las modestas compañías varias semanas en cartelera. El nivel, por supuesto, es sobre todo escolar, como puede verse en *El lindo don Diego*, esa estupenda comedia de figurón que satiriza al petimetre donjuanesco. Moreto logra, frente a sus antecesores sobre el mismo personaje y tema, una frescura y una animación que convierten al petimetre en figura teatral personalísima, exagerada por el trabajo de Francisco Portes, actor y al mismo tiempo director de la pieza y la compañía que ha servido el escolar producto (Teatro Bellas Artes). En esa misma línea se ha podido ver una pieza nunca representada de Lope de Vega, *El maestro de danzar* (Teatro de Cámara, dirección de Ángel Gutiérrez), aunque eran mayores los quilates teatrales, no viciados por afanes comerciales; sin embargo, la piececilla es una de tantas comedias de enredo italiano como escribió el pro-lírico autor de *El alcalde de Zalamea*.

En esa progresión desde lo escolar hacia el arte teatral caminan tres *Entremeses* cervantinos, dirigida por José Luis Gómez y Rosario Ruiz en el Teatro de la Abadía. Entre el profesionalismo y la escuela de arte, con añadidos al texto que no parecen demasiado oportunos y una ambientación de canciones populares que denotan,

precisamente, ese rasgo escolar con pretensiones. También tenía pretensiones, malogradas, un *Romeo y Julieta* del grupo vasco UR (Sala Olimpia), que intentaba, sin conseguir explicitarlo, referir la obra de Shakespeare a un difuso ámbito vasco; la dirección de Helena Pimenta no consiguió mostrar la profesionalidad de los actores, si es que la tenían; una eficaz y bella escenografía era lo más notable del espectáculo.

Adolfo Marsillach, por último, se atrevió con una de las obras más complejas y difíciles de Moliere, *El misántropo*, uno de los tres títulos de Moliere contra la hipocresía en distintos estamentos sociales: *El Tartufo*, *Don Juan* y *El misántropo*, que rompía por primera vez con la exclusiva de la Compañía de Teatro Clásico a los nuestros. Marsillach, en esta salida a campo francés, demuestra su desconocimiento del ámbito en que se mueve la pieza: errores en la significación de algunos términos lo hacen palpable; y su lectura no aporta además nada al conocimiento de Moliere, cuyo mejor intérprete en nuestros lares sigue siendo Josep María Flotáis, por su mayor calidad como actor y director y por su afinidad con la cultura del otro lado de los Pirineos.

Entre catalanes anda el juego

«En esa progresión desde lo escolar hacia el arte teatral caminan tres *Entremeses cervantinos*, dirigida por José Luis Gómez y Rosario Ruiz en el Teatro de la Abadía. Entre el profesionalismo y la escuela de arte, con añadidos al texto que no parecen demasiado oportunos y una ambientación de canciones populares que denotan, precisamente, ese rasgo escolar con pretensiones.»



Que el teatro catalán considerado genéricamente es el mejor teatro que puede verse en nuestros escenarios —el mejor, el más abierto, el más novedoso, el más arriesgado, el más político— es un tópico fácilmente demostrable. Suelen acudir de vez en cuando a los escenarios madrileños, pero en este final de 1995 y principio de 1996, un poco por casualidad y otro poco por el distinto comportamiento cultural de los políticos autonómicos, se han amontonado hasta seis y siete grupos a la vez.

Desde *Krampack*, de Jorge Sánchez, con la compañía «LTdiot» en el Teatro Fígaro hasta *Ubú president*, de Alberto Boadella y Els Joglars (Teatro Nuevo Apolo), pasando por *Testamento*, de Benet i Jornet (María Guerrero), *Cegada de amor*, de La Cubana (Lope de Vega) o *Después de la lluvia*, de Sergi Belbel (Albéniz), sin olvidarse de *Hombres*, de la Compañía T de Teatre, que sigue en cartel desde septiembre (Marquina).

Con las diferencias de interés y gradaciones de calidad que se quiera entre estas piezas, todas ellas merecían la pena: desde *Krampack*, modesta obra preparada para el festival de Sitges que consiguió los honores, por su éxito, de una sala barcelonesa y otra madrileña para público joven y animoso, hasta la agilidad, con ribetes de teatro europeo, inglés en concreto, de Sergi Belbel, y el juego de guiños y comadicidades ingeniosas de *Cegada de amor*, donde La Cubana mezcla cine y teatro en un vaivén que, si no es original en el mundo del espectáculo, al menos son los primeros en haberlo presentado en España. *Testamento*, de Benet i Jornet tal vez se engolfa hasta el exceso por un *reality* inverosímil, de amor a tres o cuatro bandas, pero el auto, ha sabido deshacer los oropeles más folletinescos con un lenguaje poético y una dosificación acertada de la progresión escénica, impidiendo que ese fondo

folletinesco aflore de forma burda a la superficie.

De cualquier modo, la mejor pieza de estos meses ha sido *Ubipresident*, de Albert Boade-lla y Les Joglars, que siguen impertérritos por el camino que iniciaron hace casi dos décadas: la denuncia de los aspectos más burlescos del poder, encarnado en esta ocasión, como ya hiciera hace década y media con *Operación Ubú* en Jordi Pujol. Desde ese título no son buenas las relaciones entre el nacionalista catalán recién convertido en árbitro de la política española: hace un año y pocos meses, Boadella rechazaba, para sentirse libre, la subvención de 14 millones que les concedía la Generalidad catalana.

Boadella hace una caricatura de la vida política de esa autonomía: catalán distante, no parece creer en hechos diferenciales ni en idiosincrasias nacionalistas, y se vuelve burlón hacia el personaje emblemático de esos rasgos en Cataluña. Logra, en *sketches* perfectos de ejecución —por ejemplo, la conversión del guardaespaldas del *Excels president* en crucifijo cuando el matrimonio de los «excelsos» entra en el dormitorio para acostarse. La caricatura de Jordi Pujol, que provoca la franca risotada, no deja en segundo plano lo que, desde el punto de vista teatral, merece mayor elogio todavía: las referencias a la obra de Alfred Jarry, su recreación del

TEATRO

mito ubuesco, junto con algo que es una lección que el teatro español de los últimos años parece haber olvidado: su misión de respuesta a la realidad política inmediata.

Cerramos el trimestre inicial con la obra de uno de los dramaturgos más *en vue* en la última década en Europa: Botho Strauss, cuya pieza *El tiempo y la habitación* dirigía uno de los responsables del Teatre Lliure, Lluís

«Que el teatro catalán considerado genéricamente es el mejor teatro que puede verse en nuestros escenarios —el mejor, el más abierto, el más novedoso, el más arriesgado, el más político— es un tópico fácilmente demostrable. Suelen acudir de vez en cuando a los escenarios madrileños, pero en este final de 1995 y principio de 1996, un poco por casualidad y otro poco por el distinto comportamiento cultural de los políticos autonómicos, se han amontonado hasta seis y siete grupos a la vez.»

Homar, con Ana Lizarán como incrustación catalana en un reparto donde también figuraban Francisco Olmo, Chete Lera y Chema de Miguel (Teatro María Guerrero). La pieza de este dramaturgo alemán discípulo de Brecht resume el contexto de la Alemania de finales de los años sesenta, de la vida de las pequeñas ciudades hecha de grandes y minúsculos fracasos personales, de falta de valores a los que aferrarse; sus personajes son aquellos estudiantes que a finales de los sesenta quisieron cambiar la vida de forma cualitativa y no parece que consiguieran nada, como puede verse en la Alemania de Kohl.

Ese es el mismo contexto, ahora, de cualquier gran ciudad europea que ha salido de los acuerdos de Maastricht: se han primado en ellos los valores comerciales y se han dejado, siempre para más adelante, o como coletilla retórica, la Europa de los ciudadanos, de los hombres de Europa que navegan, como en *El tiempo y la habitación*, en medio del frío que hace en el exterior. Una habitación recoge a esos naufragos, que nos muestran, en *sketches* muy ágiles, unos seres infelices, amenazados no por bayonetas o nazis como en la época de Brecht —y no tan de Brecht— sino por el vacío, por los sueños olvidados de personas que, en otra habitación, en otra situación, podrían haberse entendido