

## Año nuevo, nueva esperanza

MAURO  
ARMIÑO

El 15 de enero se estrenaron quince obras de teatro en las carteleras españolas. ¿Se trata de un antídoto para el empobrecimiento que en los últimos años sufren las carteleras españolas? 1997 remataba esa vía de decadencia con la justificación del cambio de poder político, que ha organizado la vida escénica de otro modo y, para ello, ha requerido un tiempo, otros presupuestos y otros nombres al frente de los equipos de trabajo. Pero 1997, considerado de transición, da paso a un “mal” año: 1998, año de centenarios, año de “muertenarios”, con la generación del noventa y ocho y el nacimiento de varios dramaturgos y poetas del 27 como “disculpa” para bloquear una programación que permita apreciar la continuidad de una vida escénica normal. Ese hecho infrecuente, la coincidencia de quince estrenos en la geografía española en un mismo día, no permite echar las campanas al vuelo, porque ese mismo día, en París, de la mano del argentino García Valdés, triunfaba *Diálogo en Re mayor*, con cinco minutos de aplausos para un novelista español, Javier Tomeo; este novelista de historias extraordinarias nunca ha escrito para el teatro; siempre han sido otras manos, por lo general de directores, las que han adaptado

## TEATRO

sus textos (*Amado monstruo, El castillo de la carta cifrada, El mayordomo miope, El cazador de leones e Historias mínimas*): pero su triunfo en Francia y en Alemania, por ejemplo, no ha supuesto éxito ninguno en nuestros escenarios.

De esos quince títulos, y de alguno más que ha secundado ese derroche en los dos primeros meses del año, pueden extraerse algunas consecuencias. La más

importante, la persistencia de dos de los grandes nombres del teatro mundial: Molière y Shakespeare. Del primero, su pieza mayor, *El Tartufo*, servía para inaugurar el Festival de teatro de Málaga, en versión de Fernando Fernán Gómez, con José Luis Pellicena encarnando a un personaje que permitió al favorito de Luis XIV conseguir, tras cinco años de batalla, una victoria pírrica: el *Tartufo* que conocemos hubo de sufrir cortes y cambios, incluso de vestuario —el *Tartufo* original pertenecía a una orden seglar, cuando ahora es un burgués devoto— para lograr subir a escena libremente y no ofender —aun así se dieron por ofendidos— a poderosos grupos de influencia religiosa y política. Mientras durante esos cinco años de batalla, un párroco parisiense exigía en un folleto publicado las llamas del infierno para aquel “demonio encarnado” de Molière, el cómico seguía escribiendo con desigual fortuna: su *Don Juan* pasó al olvido tras quince días de representaciones, porque, ante los ataques contra la hipocresía entre la nobleza, parece que el propio rey aconsejó a su pupilo no volver a tocar el tema; *El misántropo* tuvo más suerte y no sufrió hierros ni olvidos, pero supuso el telón en la carrera personal de un comediógrafo que decidió hacer guiones para ballets regios, arreglos de clásicos y comedias sin demasiado compromiso: entre éstas, y escrita en esos cinco años de batalla, figura *El avaro* que, interpretada por Rafael Álvarez “El Brujo”, ha subido a la escena madrileña (Sala Olimpia).

No fue mucho el éxito de *El avaro* en el momento del estreno, y ello se ha explicado por distintos motivos: ese mismo año Molière había estrenado cuatro piezas, y en esta mezclaba demasiados ingredientes; según Racine, que asistió al estreno, los espectadores no se rieron ni una sola vez. Y es que la lectura de la época era distinta a la que hoy suele hacerse: el protagonista, Harpagón, es un personaje que, bajo el membrete de comedia, plantea hechos trágicos; pues trágico es para la época el enfrentamiento de un padre y un hijo “con vehemencia nunca alcanzada hasta ese día”, porque no es un conflicto generacional, sino un padre disputando a su propio hijo una joven casadera. Es lo que vio Goethe en sus *Conversaciones con Eckermann*: “De todas las obras de Molière, *El avaro*, en la que el vicio destruye toda la piedad que une al padre y al hijo, posee una grandeza extraordinaria y es trágica en alto grado”.

Y es que la pieza no es una comedia para hacer reír, pese a que alguno de los tres temas capitales que la vertebran pueda presentarse bajo rasgos cómicos: el del avaro robado; el de los amores de las parejas jóvenes, a cual más novelesco, y también más entroncado en la tradición de este tipo de tramas; y esa rivalidad entre padre e hijo por una mujer. De aquí y de allá, de Plauto o de sus propios contemporáneos Molière fue cogiendo fragmentos, breves escenas, palabras incluso; pero, tras el cosido de esos elementos,

el resultado es una obra de significación propia y original. Harpagón no tiene nada que ver con el Euclión del latino: ni por el personaje, muy difuminado en Plauto, ni por el tema. Entre el realismo y la farsa, no consigue desprenderse de su traje de bufón; pero adquiere tintes de bufón trágico en varias escenas; cuando está a punto de convertirse en

usurero de su propio hijo, o cuando, enloquecido de amor por

el dinero de su arqueta, interpreta en esa dirección las frases de Valerio que hablan de su hija. Sobre la escena de la sala Olimpia, este personaje ve distorsionada su esencia por las habituales gesticulaciones de tipo, de estereotipo, con que Rafael Álvarez interpreta todos sus papeles. Berta Riaza pone su maestría de muchos años en el montaje, pero el estrépito del protagonista le roba la dimensión “realista” que ella impone a su papel.

Shakespeare se ha presentado con dos obras: con una “tragedia que se resolvía en una carcajada”, según resumió Victor Hugo *Mucho ruido y pocas nueces*, (Infanta Isabel, con Toni Cantó y Ana Gracia al frente de un reparto dirigido por Juan Carlos Corazza). Shakespeare vuelve a utilizar una tragedia cuyo argumento remoto pudo encontrar en el canto V del *Orlando furioso*, de Ariosto, y en alguno de los relatos florentinos de Mateo Bandello. Dos tramas resuelven el argumento y llevan el tono grave y el jocosos, y suele ser más el lado grotesco —la pareja Benedicto Beatriz— lo que gusta y se destaca en esta obra, que tiene en el mundo de una nobleza a todas luces anti-histórica su correlato grave. En cuanto a *Macbeth* (Sala Pradillo), ha sido acometida por un grupo joven, dirigido por Vicente León, con afán de síntesis; sobre el escenario, la grandiosidad de esta obra, la más alta condena teatral de la ambición, se resuelve casi en dos monólogos entre Macbeth y su esposa, que en algún

momento se convierten en diálogo, ayudados por una especie de “lecturas dramatizadas” de voces prácticamente en *off*. Poco puede decirse del experimento, y nada bueno.

De otro clásico, aunque éste del presente siglo, Luigi Pirandello, se ha estrenado *La vida que te di*, obra primeriza que el italiano escribió para Eleonora Duse; la gran actriz, tras retirarse durante varios años de la vida pública en un ataque de misticismo, quería volver, pero la pieza le pareció ofensiva para su concepción de la moral. No era ofensiva —también lo pareció en 1942, cuando Lola Membrives la estrenó en el Teatro Alcázar— la idea de una madre enloquecida por la muerte de su hijo, pero sí resulta fatigoso para la imaginación el arranque de esta pieza invadida por un esquematismo y por una dialéctica de la tesis demasiado monocorde. Margarita Lozano, excelente actriz, tiene, debido a su pasado italiano, una dicción castellana casi ininteligible, con tonos y acentos raros, que perjudica a una obra no demasiado significativa, por más pirandellianos que sean el tema, la concepción y los argumentos, del quehacer dramático del autor de *Seis personajes en busca de un autor*. La belleza escenográfica de D’Odorico, la austeridad en la dirección de Miguel Narros —premiosa en exceso— no pueden competir con el esquematismo de la tesis, con la monotonía de la trama y con esa dicción de Margarita Lozano.

*Una rareza*

## TEATRO

### *del siglo de oro*

Quizá la pieza más sorprendente de todos estos estrenos sea una pieza recuperada por el Centro Andaluz de Teatro: *Las Gracias mohosas*, de una dramaturga olvidada, por no decir desconocida: Feliciana Enríquez de Guzmán, de quien se saben escasos datos: que nació en Sevilla en el último tercio del siglo XVI, y que algunos han querido identificarla con la

protagonista de una pieza de Mira de Amescua, *La Fénix de Salamanca*: vestida de hombre, había burlado las prohibiciones de la época que impedían seguir estudios universitarios a la mujer. Feliciana Enríquez es autora de una *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, editada a su nombre en dos partes en 1624, y de la que *Las Gracias mohosas* forman los dos entreactos de la primera. Sabemos también que casó en dos ocasiones, que en 1630, momento en el que se dedica a obras pías, ya era viuda de su segundo esposo, y que tuvo dos hermanas monjas en el convento sevillano de Santa Inés, a las que dedica su *Tragicomedia* “para que la celebréis y representéis dentro de vuestro recogimiento con vuestras amigas”...

La trama de su tragedia y los textos que la anteceden permiten adivinar una autora empapada en cultura griega, que depende todavía del mundo puesto en boga por la novela de caballerías; pero si hoy resulta difícil leer y representar ese mundo de alegorías amorosas, no ocurre lo mismo con sus cuatro entreactos, *Las Gracias mohosas*, donde dibuja un mundo mitológico degradado, que ensambla criaturas de patio de Monipodio con dioses inmortales. Cuatro seres de pesadilla goyesca, un tuerto, un ciego, un corcovado y un contrahecho se disputan el amor de una de las tres Gracias; y dioses y semidioses bajan y se rebajan hasta ese mundo, adornados con su leyenda mítica pero humanizados con trazos

negros: por ejemplo, un Orfeo ciego y un Anfión tuerto, y ambos con muletas y chirlos en la cara; y sobre todo Baco, un viejo ridículo y haragán que preside la lucha de esos esperpentos por su hija Aglaya, y que termina bendiciendo, tras un burlesco torneo de fuerza, habilidad y poesía, el matrimonio polígamo de sus tres hijas con los seis pretendientes a la vez y sucesivamente.

No era tema, desde luego, para plantear con gravedad sobre un escenario; y menos todavía, para que fuera interpretado por monjas por más necesidad de entretenimiento que éstas tuvieran en sus conventos. Porque el mundo de *Las Gracias mohosas* es un chafarrinón, pura burla grotesca que convierte en absurdo el mundo de los dioses y de los hombres. Y no vale sólo por ese mundo esperpéntico donde la realidad se da de bruces con la libertad que el autor exige para su fantasía, sino incluso por el lenguaje, mezcolanza de vulgarismos y cultismos, de juegos, de retruécanos, de creaciones y recreaciones, de términos salidos del magín de la autora que, en ocasiones, no tienen más sentido que el de consonar con otros anteriores.

La cartelera se completa con la presentación en Madrid de *La increíble historia del Dr. Floit y Mr. Pla*, que Els Joglars, con Albert Boadella al frente, presentaron en Barcelona el pasado año; con la reposición de un Tennessee Williams, *La Rosa tatuada*, que devuelve a los escenarios a Concha Velasco (dirección de José Carlos Plaza,

Teatro Alcázar); quizá sea la obra más amable del dramaturgo norteamericano, que desde hace cuatro décadas puede verse en la pantalla, con Ana Magnani en el papel protagonista. También son reposición *El anzuelo de Fenisa* en el Teatro de la Comedia, como homenaje a su directora, Pilar Miró, y los *Entremeses cervantinos* en el Teatro de la Abadía, con dirección de José

último, único representante de autor español vivo, y también de autor joven, *Esta noche no estoy para nadie* (Teatro Fígaro), de Juan Carlos Rubio, comediógrafo que se estrena, con no demasiada fortuna, en los escenarios tras haber pasado por la escritura de guiones televisivos: ha servido también para devolvernos a otra actriz que no frecuenta mucho los escenarios, Esperanza Roy, acompañada de Nicolás Dueñas, Lucía Bravo y Martí Peraferrer, dirigidos por Joaquín Vida.

Luis Gómez y Rosario Ruiz. Por