

Cierre de telón para una temporada

MAURO
ARMIÑO

Se ha roto la racha del paso que llevaba la cartelera madrileña en los últimos años: después de Pascua, los escenarios languidecían camino del verano, con los últimos estertores de las comedias que habían logrado cierto éxito en la temporada, o con reposiciones que subían a las tablas, aunque sin mucho público, para no tener la sala vacía. En esta primavera y Pascua del 98, sin embargo, en los carteles hay títulos de primera magnitud, que viven desde mediados de febrero y fechas posteriores con fuerza. Pero esta vitalidad resulta engañosa: un listado de los principales títulos demuestra que la escena mira hacia el pasado: *Doña Rosita la soltera*, *Tragicomedia de don Cristóbal* y *la señá Rosita* y *El Retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca; *La vida que te di*, de Luigi Pirandello; *La rosa tatuada*, de Tennessee Williams; *El señor Puntilla y su criado Matti*, de Bertolt Brecht; *Tartufo*, de Molière; *La esposa constante*, de Somerset Maugham; *La dama boba*, de Lope de Vega; *San Juan*, de Max Aub; *El tío Vania* y *La Gaviota*, de Chejov...

El más joven de estos títulos tiene cincuenta años, pero nada sería

TEATRO

La verdad de los tópicos es manifiesta: que Molière, Lorca, Chejov y demás clásicos citados en esa lista continúan vivos sigue siendo un hecho cultural evidente. Pero los clásicos tienen unas exigencias mayores que las que pueden tener montajes de autores del día. Y así, tal vez el título más importante de los citados, *Tartufo*, de Molière, sea el más traicionado: considerada desde su polémico estreno como una crítica de la impostura, en manos de Fernando Fernán Gómez, el viejo texto se han convertido en algo muy distinto de lo que Molière quiso hacer, por vía de la “puesta al día”, de la “actualización”. No puede leerse a Molière al margen de su época: lo repiten constantemente los intelectuales y cómicos franceses que no alteran nunca las palabras de Molière: lo mismo que ocurre en Inglaterra con Shakespeare se han sacralizado las ediciones que transmiten los textos y, todo lo más, se “peinan”; y es tarea de la “escenografía”, de la teatralidad, conseguir que el público vea, en el texto inalterado, alusiones coetáneas.

reprobable si, al lado de este viejo teatro clásico y potente, encontráramos una nueva generación actual pujando desde las tablas. Sin embargo, los autores españoles o extranjeros de hoy brillan por su ausencia, con lo que las tablas se convierten en un homenaje al pasado que hace perder al teatro una de sus virtualidades: su conexión con la vida, hechos, aventuras y desventuras de la existencia cotidiana de los espectadores.

A Fernán Gómez no le ha interesado nada de la historia de *El Tartufo* y sobre las tablas del Teatro Albéniz se ha visto únicamente un hipócrita confuso, desrealizado en medio de una maraña de bromas del día, desde el “manda huevos” del presidente del Congreso señor Trillo, hasta la localización de la obra en un “gobierno autónomo”, con uso y abuso del lenguaje tecnocrático y político de nuestros días, e incrustación de escenas que,

según Fernán Gómez, quieren ser pirandellianas, y que se limitan a recurrir a los tópicos archiconocidos de la vida del teatro, de la rivalidad entre actores, etc.

Sobre las mismas tablas del Teatro Albéniz, antecedió al *Tartufo* una pieza del Pirandello joven, *La vida que te di*, dirigida por Miguel Narros, con Margarita Lozano en el papel que, en 1921, fecha del estreno —Pirandello la había escrito en 1887—, rechazó por problemas morales la actriz más célebre en el momento en Italia, Eleonora Duse; *La vida que te di* no es *Seis personajes en busca de un autor*, ni mucho menos, aunque ofrezca lucimiento para una protagonista entrada en años, y aunque plantee un tema que tal vez en su momento fue candente, pero hoy resulta esquemático: la intromisión de una madre en la vida amorosa de su hijo y la alienación femenina. Hoy, la pieza se ha quedado vieja y Ana Luna, esa madre caída en la locura no asusta, por fortuna, a nadie: es un caso teatral, ni siquiera clínico, que plantea a Margarita Lozano un problema grave: su dicción. El pasado italiano de la excelente actriz ha mediatizado su garganta, y el castellano sale ininteligible, con tonos y acentos raros, cuando no absurdos, que distancian al espectador. 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.

Esa misma premiosidad perturba el trabajo de Concha Velasco en *La rosa tatuada*, obra por la que tampoco el tiempo ha pasado en vano.

Si los textos, tan conocidos de Brecht (Teatro La Abadía, con José Luis Gómez como protagonista), Max Aub (*San Juan*, Teatro María Guerrero) y

alcanzan un nivel correcto y un planteamiento que busca la calidad, hay otras dos piezas de interés cuyo principal valor reside en su actualidad: *Tengamos el sexo en paz*, a nombre del reciente premio Nobel Darío Fo y *Master Class*, que ha permitido ver de nuevo en Madrid sobre unas tablas a Nuria Espert. La primera, interpretada sobre las tablas del Teatro Lara por Amparo Muñoz como solista, es un monólogo algo endeble, derivado de su origen espurio. La propia intérprete lo cuanta sobre el escenario: el éxito de un libro sobre sexo para jóvenes, escrito por el hijo de Fo, le da a Franca Rame, esposa y colaboradora en algunas otras obras del premio Nobel, la idea de adaptarlo en cierto modo para la escena y para los adultos.

El monólogo se convierte en una retahíla de consejos, de lecciones sobre moral y práctica sexual; muy viejos, muy manidos, muy tópicos, con recursos cómicos que resultan escasos; tal vez porque hemos visto a Franca Rame en monólogos semejantes y en el vídeo de esta interpretación, donde la actriz italiana se descoyunta y desgarrá para hacer reír al texto. Charo López, no. Charo López asume el papel marcado en el inicio de la conferenciante que se sale de sus límites, pero apenas, escasamente. La moralina que se desprende de *Tengamos el sexo en paz* es pura murga; no rompe nada más que lo consabido y más bien parece una lección que, desde luego, debería tener su eficacia en colegios de adolescentes.

García Lorca (especialmente en el Teatro Bellas Artes, *Doña Rosita*, con Tamayo) en la dirección

TEATRO

El autor de *Master Class*, Terrence McNally, es un neoyorquino, dramaturgo y crítico musical, que llegó a conocer a María Callas cuando ésta, retirada de los escenarios, dio en 1977, clases magistrales para jóvenes que aspiraban a integrarse en el mundo de la ópera. Ese esquema tan sencillo, las clases de una diva, sirven al autor para una pieza que no ofende a la inteligencia —hecho frecuente en nuestro teatro— y que armada con pocos recursos, todos ellos conocidos, demuestra lo poco que hace falta para agradar a quien guste todavía del teatro.

Master Class no es ninguna tragedia, ni tampoco un drama: pero el personaje que lo protagoniza lo fue en vida, una de esas existencias que serían tragicómicas de no andar por medio la belleza de una voz y la altura que alcanzó en la ópera: pero el cisne sublime que, según el tópico, cantaba como los ángeles, terminaría siendo juguete de un burdo armador multimillonario, el célebre Onassis, para quien esa mujer enamorada no era otra cosa que un barco más en su lista de propiedades.

Esa sensación de desamparo y confusión en la cantante es la que capta Terrence MacNally y la que lleva a escena, aderezándola con las características que suelen atribuirse a las divas: malos modos, rechazo de lo vulgar, arbitrariedades, desprecio hacia el resto de sus compañeros y discípulos. Bastan estas dos

fuentes de la trama para alimentar durante dos horas una pieza de teatro que ya hemos calificado, sobre todo, de inteligente. Inteligente y amena, entretenida gracias a su muestrario de posturas encarnadas por los discípulos y la respuesta de la diva, y gracias al juego escénico de Nuria Espert.