

"Retrato de dama con perrito"

UNA CAJA DE SORPRESAS

FRANCISCO RUIZ RAMON

A PENAS entra el espectador en la sala, el escenario, al descubrirlo, sin telón ni cortinas que lo oculten, está ante sus ojos, repleto de objetos, ofreciéndose a la curiosidad, invitando a la mirada que lo recorre a adivinar su sentido, creando ya como un ambiente de sofoco, de pasadas glorias, de insólito rincón de tienda de antigüedades. Dominan el espacio escénico altos y estrechos armarios de luna, de nobles maderas, rematados en trabajadas entalladuras, en contraste con sus espejos partidos, o rotos, o ausentes. En ellos, aunque todavía no iluminados —no es llegado aún el momento—, se reflejan, enteros o partidos, borrosos o nítidos, rostros de espectadores, cuerpos, solos o en pequeños grupos, de espectadores, como si ocuparan, por reflejo sólo, el espacio sin nadie, pero ya animado. Cercados por los armarios de luna, veladores con las sillas encaramadas sobre sus tableros, como si hiciera tiempo que nadie los utiliza, imagen de lo ya inútil o no usado. Del techo cuelgan más sillas, más veladores y tresillos, que intensifican la imagen de lo inútil hasta el absurdo y la pesadilla. Todo, sin embargo, parece guardar una correlación. Todo, menos los otros objetos, periféricos, que parecen enmarcar, cercar el espacio central, en fragante contradicción, en grotesca oposición, con la nobleza, el encanto, la inutilidad de armarios de luna, veladores y divanes. ¿Qué significa ese bidet insultantemente blanco e higiénico en el primer término derecho, y qué esa sucia y vulgar cocina con viejos cacharros, y qué la vieja bañera al fondo izquierdo? ¿Qué relación es la que puede existir entre esos dos espacios contiguos y en contradicción y

entre esas dos series de objetos?

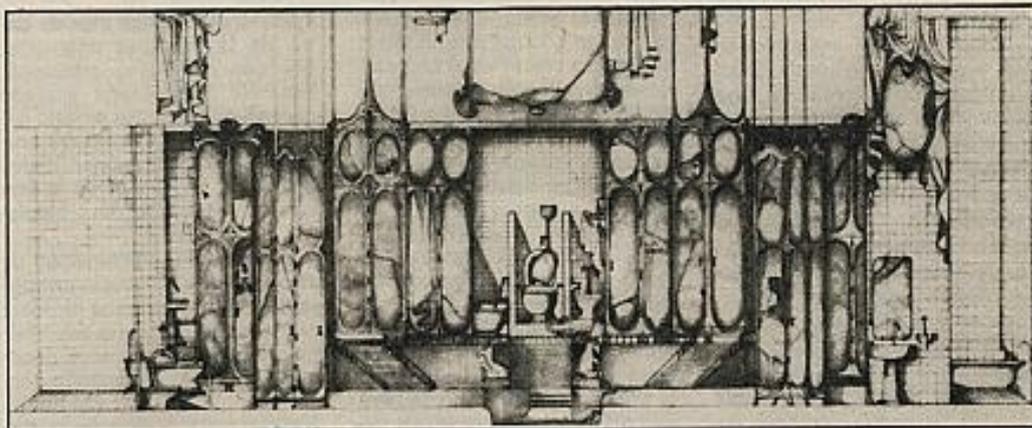
Antes de que se apaguen las luces de la sala y la representación comience, el espacio escénico, como una enorme caja de sorpresas muda, quieta, despliega sus múltiples, contradictorios signos, que esperan ser descifrados y revelados una vez que la máquina del teatro se ponga en movimiento. Andrea d'Odorico, creador de la escenografía, nos introduce así a una primera e insustituible lectura plástica del texto de Riaza. De los montajes de autores españoles contemporáneos que he podido ver durante estos últimos años, es el espacio escénico de Andrea d'Odorico casi el único que, a mi juicio, ni empobrece ni reduce ni contradice el texto dramático, sino que por el contrario lo enriquece, lo potencia y lo dinamiza con plenitud creadora.

Se apagan las luces de la sala y la representación comienza. Desgraciadamente, el público sigue entrando, incivil y descortés, pisando fuerte, como si llegar tarde fuera un derecho, y no un abuso, señal de una incultura tolerada como normal. A la antigua cultura popular de los analfabetos ha sucedido la espesa incultura colectiva oficial de los neanalfabetos, término acuñado hace años

por Pedro Salinas para significar a aquellos que aprendieron a leer y no leen o leen sólo subliteratura.

El espacio escénico, iluminado por la luz y el color de los vestidos de los actores, y dinamizado por el ritmo de sus movimientos, un ritmo ceremonioso, no producido al azar, sino calculado como por un maestro de ceremonias, se llena de reflejos multiplicados por los espejos. En ese mundo de reflejos, los objetos parecen multiplicarse también, rodeando completamente, como si los cercaran, a los actores, entregados a una extraña ceremonia de travesti, primero, o de ensayo y repetición de un texto —siempre el mismo—, después. Rodeados de objetos y rodeados de muñecos, de fantoches, en donde se repiten y a los que repiten, en donde se reflejan y a los que reflejan, los cuatro personajes celebran por parejas (Benito // Francisca y Dama // Artista Adolescente) o en cuarteto, un preciso ritual, aprendido de antemano, tras siglos de puesta a punto, a la vez que improvisado e interrumpido por repetidos errores, siguiendo un libro de ceremonias donde quedan consignados, para repetirse sacralizados, pero grotescos, los textos creados por el poder para su propia perpetuación. Poco a poco, por detrás de la

mezcla de extrañeza, de desconcierto y de fascinación —la de la belleza plástica y rítmica del espectáculo, la de la palabra dramática en donde se aúnan poesía, ironía, violencia contenida y convencional dulzura—, la ambigua relación entre las parejas, sin perder su riqueza de significados latentes que el juego teatral propicia, empieza a concentrarse en un significado dominante: el propio de la dialéctica amo-esclavo, explotador-explotado, agresor-agredido, violador-violado, que, por virtud del travesti o de la ambigüedad simbólica, percibimos traspasado de equívocos, a la vez de carácter erótico y político, como también social y religioso, por la ritualización a que la relación entre los personajes es sometida en el juego escénico. Pero no se trata sólo de la horrible ceremonia del poder y la sucesión-imitación-repetición del poder, sino de la ceremonia de su puesta en teatro. El poder, para perpetuarse, necesita convertirse en teatro, hacerse teatro, representarse a sí mismo la historia fascinante de su agonía, muerte y resurrección. En esa representación de su propia historia cada una de las fuerzas históricas y humanas —burguesía, inteligencia, arte, pueblo, fuerza bruta, militarismo— tienen un papel fijo,



Dominan el espacio escénico, creado por Andrea d'Orico, altos y estrechos armarios de luna.



El poder, para perpetuarse, necesita convertirse en teatro, hacerse teatro, representarse a sí mismo la historia fascinante de su agonía, muerte y resurrección. (Foto: GIGI.)

aunque se cree la ilusión de actuarlo con libertad. Cada vez que el poder levanta el telón para su autorrepresentación, todo vuelve a repetirse creando la misma ilusión de su agonía, muerte y resurrección.

Desde el principio nos damos cuenta de que nada de cuanto ocurre, suena, se mueve o brilla en escena es caprichoso ni arbitrario, sino que responde a un designio y un plan. Un invisible maestro de ceremonias dirige todo con precisión, sin dejar nada al azar. Este maestro de ceremonias, Miguel Narros, crea, en perfecta armonía con el escenógrafo, un bellísimo espectáculo teatral que en ningún momento se sustituye al texto ni lo explota para lucimiento propio leyéndolo arbitrariamente. La teatralización del texto de Rianza resulta de profundizar en él, alum-

brando cuanto en éste estaba en estado de latencia. La poesía dramática se hace escénica por virtud de la inteligencia y la sensibilidad de un auténtico hombre de teatro que en ningún momento rehúye o esquiva esa relación dialéctica, sine qua non de todo buen montaje, que siempre se establece entre texto y puesta en escena.

Por su parte, los actores realizan con precisión, aunque no todos con igual acierto siempre, sus papeles, respondiendo unánimes a un ritmo que da una gran unidad y coherencia a su trabajo, ritmo indudablemente cuidado por la dirección activa de Narros. Berta Rianza, en el papel de la Dama, realiza un extraordinario trabajo de creación de su personaje. Su menudo cuerpo y su portentosa voz expresan sucesivamente o al unísono, como sólo una gran

actriz puede hacerlo, cuanto de grotesco y de patético, de violento y de dulzón, de convencional distinción y de vulgar desgarrado, de crueldad y de miedo, de ridículo y de tenebroso, de amenazador y de débil, de decadente y de seductor hay en el riquísimo personaje de la Dama. Con la voz y la expresión corporal consiguió revestir las varias máscaras de su personaje, como si éstas salieran desde el interior mismo del rostro.

El público, parte de él, pareció mostrar asomos de impaciencia o de cansancio hacia el final de la primera parte. La ausencia de una "historia" aparente que creara un horizonte de expectación parecía ser la causa mayor de tal actitud. Desgraciadamente, los cuarenta años de imperio cerril de la mentalidad censora franquista y la sensibilidad subdesarrollada que

tal mentalidad segrega, imposibilitaron el ejercicio público y libre de una nueva poética escénica, implícita tanto en el nuevo teatro "realista" como "no-realista", y el consiguiente entrenamiento de la mirada del público para volver a captar, después de décadas de empobrecimiento del teatro oficial de la burguesía franquista, la belleza de la poesía dramática. Esa transformación de la mirada del público no puede hacerse de golpe y porrazo. Serán necesarios muchos más montajes como el de Narros, para conseguir educar el modo de mirar el teatro, tanto el "realista" como el "no-realista". También será necesario que los críticos de teatro no imiten a quienes —como ha sucedido recientemente—, en uso de un irresponsable y turbio maniqueísmo, utilizan de modo reduccionista e interesado el término "naturalismo", cuyo campo semántico es muchísimo más rico que el por ellos manipulado.

En la segunda parte, de muchísima mayor intensidad dramática, al estar estructurada en una sucesión de situaciones conflictivas creadoras de tensión y, por lo tanto, de expectación, sólo una pequeña fracción del público reaccionó con protestas a escenas de una gran violencia verbal o de violencia erótica entre la Dama y el Artista Adolescente. Protestas que fueron ahogadas al final por los aplausos que cerraron la representación.

El Centro Dramático Nacional ha mostrado, a mi juicio, una gran ponderación y sentido del equilibrio al elegir dos textos del "nuevo teatro español" pertenecientes a dos estilos dramáticos distintos igualmente valiosos. Rodríguez Méndez y Luis Riaza (los dos nacen en 1925) representan las dos alas del teatro actual español, idénticamente maltratadas o negadas por la censura. Otros textos, de una y otra tendencia, esperan ser llevados a la escena, no en razón de su compromiso político ni de su condición marginal, ni de su realismo o no realismo, sino de su compromiso y su condición estéticos valiosos per se. ■