



"Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga", de Rodríguez Méndez, y con dirección de José Luis Gómez.

Teatro, 1978

DE los cuarenta estrenos, veintiséis han sido de autores españoles. Y, significativamente, ese censo español ha aparecido escindido en dos bloques claramente definidos: el del peor teatro de consumo y el de los estrenos tardíos, es decir, el de los textos importantes anteriormente bloqueados por circunstancias políticas o culturales. El que obras como "Así que pasen cinco años", de García Lorca, y "La hija del capitán", de Valle, se hayan estrenando en el 78, son hechos que si consideramos las fechas en que aquéllas fueron escritas, su incuestionable interés dramático y la personalidad de sus autores, no dejan la menor

Limitándonos estrictamente al año teatral madrileño, y sin que ello suponga en absoluto —en la sección de teatro intento probarlo, semanalmente, en la medida de mis fuerzas— equipararlo con el año teatral español, tal y como ha solido proponerlo el centralismo, es este el momento tradicional de hacer algunas consideraciones. Además, esta vez no se trata de aceptar sin más la convención de los años naturales, porque, en un orden mucho más general y profundo, bien puede decirse que el mes de diciembre del 78 ha sido el último de un período de vida española. Así que el balance tiene un sentido especial.

JOSE MONLEON

duda sobre el subdesarrollo cultural en que vivimos. No ya las gentes de teatro —que, en definitiva, sólo somos una consecuencia—, sino el conjunto de la clase media que rige los destinos culturales del país, incluidos ciertos políticos y seudoin-

telectuales para quienes el teatro sólo es un inocuo entretenimiento.

El reencuentro con viejos textos ha cubierto varias generaciones. Y así, junto a la obra de Valle, dramaturgo del 98, hemos tenido estrenos de Lorca y Alberti —"Noche de

guerra en el Museo del Prado—, dos autores del grupo del 27, de autores de la llamada "Generación realista", o primera generación teatral antifranquista, como es el caso de José María Rodríguez Méndez ("Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga"), o de quienes vinieron después y se agruparon bajo el término convencional de Nuevo Teatro Español, como es el caso de Manuel Martínez Mediero, si bien éste intentó, con muy discutibles resultados, actualizar el texto, prohibido en su día, de "Las planchadoras".

El balance global de este encuentro entre el público madrileño y los textos hasta ahora posterga-

dos ha sido —y no podía ser de otra manera— positivo y patético. Positivo, porque eran obras que merecían formar parte de nuestra experiencia cultural; patético, porque cada estreno certificaba el desajuste de esa experiencia, la gravitación de cuantas represiones han impedido que nuestra vida cultural, incluso en el marco de la pequeña burguesía, se desarrollara normalmente y fuera una expresión conflictiva de la realidad contemporánea. Aquí, se ha podido, en el 78, cuestionar públicamente —desde la Restauración al franquismo, pasando por la dictadura de Primo de Rivera— lo que permaneció cerrado bajo llave en épocas en que el poder se sintió directa o indirectamente aludido. La triste historia de Els Joglars nos permite pensar que si tales cuestionamientos han sido posibles, se debe más a una "desidentificación" entre el poder actual —salido de unas elecciones generales— y los que nacieron de golpes militares que a un aumento real de nuestra conciencia democrática. A fin de cuentas, los que pelearon en Cuba, o Primo de Rivera, o los que bombardeaban Madrid en el 37, o han muerto o son historia, y La Torna —sin entrar ahora en el legítimo derecho de todo ciudadano a defenderse contra posibles injurias— planteaba una cuestión fundamentalmente contemporánea. Exiliado, encarcelado y momentáneamente disuelto el grupo, el estreno de "M-7 Catalonia", montado

por Albert Boadella en Francia, con un equipo de actores totalmente renovado, constituyó una respuesta teatral llena de vigor y de talento, cuya escasa resonancia, después de tantos meses de manifestaciones, de documentos y de protestas, probó, una vez más, hasta dónde la cultura es para muchos antes un pretexto, un instrumento coyuntural de combate, que un compromiso y vía crítica de conocimiento.

Dentro de esta reflexión habría que situar el escaso eco de una audaz comedia de Francisco Nieva, "Delirios del amor hostil", que si bien tuvo en su contra la enfermedad pasajera de María Fernanda d'Ocón —que obligó incluso a interrumpir las representaciones, con el lógico desconcierto del público—, fue, indudablemente, mal entendida y mal aceptada, quizá por todo lo que contenía de imaginación y de ruptura.

Entre el "reencuentro" y la actualidad estuvo el estreno de "Oye, Patria, mi aflicción", que supuso, en cierto modo, la reconciliación del público madrileño con Fernando Arrabal, tratado con cierta dureza un año antes a raíz de la presentación de "El cementerio de automóviles". Diversos hechos, analizados en su día, concurren para que esta reconciliación fuera posible —y muy especialmente, el esfuerzo de Aurora Bautista— y para que el teatro de Arrabal llegue a representarse en el futuro de un modo regular.

Finalmente, la inauguración del Gayo Vallecano y el estreno de "Herramientas" de Salvador Távora, sería otro acontecimiento destacable en el recuento de los espectáculos españoles del 78 que valieron la pena, reforzado en este caso por la significación social de la sala. "Estás loco, Briones", de Cabal, en la sala Cadarso, debería citarse como uno de los buenos trabajos del Teatro Independiente, movimiento que, por sus connotaciones políticas, entró en crisis como lógica consecuencia del cambio de nuestra realidad social...

En el otro capítulo, dejando a un lado el teatro estrictamente de consumo, en el que figuraron, con creciente tristeza, unas cuantas comedias sólo supuestamente eróticas, y, en realidad, sexopatológicas, la extrema derecha, tras varias décadas de control teatral desde el poder, se vio obligada a "bajar a los escenarios", proponiendo dos textos, ideológicamente iguales —ya se sabe; la democracia engendra el caos, los líderes de la izquierda son oportunistas, mejor los viejos tiempos de paz y dictadura, etc.—, aunque en el caso de "Un cero a la izquierda" se diera, comparativamente hablando, un pudor que no tiene "Cara al Sol con la chaqueta nueva"...

TEATRO EXTRANJERO

Durante muchos años, la cartelera madrileña siempre contó con

dos o tres "grandes" estrenos de autores extranjeros. El teatro mundial vivía unos determinados movimientos dramáticos, y ciertas obras, tras alcanzar éxitos de público y de crítica en París, Londres o Nueva York, se estrenaban en numerosos países y, salvo razones insuperables de censura, también en España. En 1978 el fenómeno no se ha producido —aunque no haya faltado el trasplante de alguna comedia menor, como es el caso de "Drácula", que se ha montado en Madrid siguiendo fielmente el modelo de Nueva York—, y si hay títulos valiosos, como "Padre", de Strindberg, "Tío Vania", de Chejov, o "Esperando a Godot", de Beckett, es evidente que no cabe hablar de modas o mimetismos. Se trata de tres arriesgadas reposiciones, entre las que sólo la de "Esperando a Godot", que montó el propio Beckett hace un par de años, podría decirse que está hecha a favor de cierta corriente internacional.

Entre los dieciséis títulos extranjeros que recoge el año teatral madrileño, la verdad es que más de un 50 por 100 tuvieron interés, tanto si nos acogemos a las reposiciones —como las tres ya citadas, o la de "El zoo de cristal", bajo la dirección de José Luis Alonso— como a los estrenos. Y esto fue así, pese a no contar con los grandes autores de años atrás —Weiss, Miller, Sartre, etcétera— porque, por vez primera en muchísimos años, supongo que en íntima conexión con la nueva realidad política, nos visitaron hasta cuatro compañías extranjeras de gran calidad, dentro de las singularidades de cada una de ellas: la de Lindsay Kemp, cuyo "Flowers", basado en una novela de Genet, pareció admirable a la inmensa mayoría de espectadores —aunque, a mi modo de ver, "Salomé", recibida con bastante más frialdad, fuera una obra clave para descubrir cuánto hay de ironía y de imaginación autocrítica en la poética de Kemp—; Rajatabla, de Venezuela, que nos trajo, con "El señor Presidente", de Miguel Ángel Asturias, en adaptación de Hugo Carrillo, y "El candidato", versión de un texto de Enrique Buenaventura, dos muestras del buen teatro latinoamericano, la compañía argentina que estrenó "El gran deschave", de Cecci y Chulak, y el Teatro Estudio, de Varsovia, con "Réplica".

En los cuatro casos resultó inseparable el interés de la propuesta "literaria" de la específicamente escénica, lo que se nos quería decir del modo de decirlo. Inútil hablar de "El señor Presidente" y de "El candidato" sin aludir a las imágenes propuestas por Carlos Giménez —por más que Miguel Ángel Asturias y Enrique Buenaventura sean dos fuertes personalidades litera-



"Tío Vania", de Chejov: una deslumbrante puesta en escena del TEC.

Teatro, 1978

rias—, inútil referirse a "El gran desahivo" sin recordar el alto nivel de su interpretación y el trabajo del director Carlos Gandolfo, más inútil todavía intentar analizar los dos espectáculos de Kemp, aun contando con la inspiración de Genet y de Wilde, sin entrar plenamente en la insólita personalidad de aquél, y lo mismo podríamos decir de "Réplica", cuyo contenido histórico formalizaba el talento plástico de Szajna de una manera absolutamente personal...

Elo permitió comprender hasta dónde muchas de las grandes propuestas teatrales, profundamente ligadas a un medio cultural y a unos creadores determinados, son irreproducibles, o exigen replanteamientos radicales que permitan la creación auténtica dentro de otras circunstancias. Tratándose de "grandes textos", de cierta literatura dramática dotada de valores autónomos, el fenómeno es menos evidente. Pero en todo el gran teatro que nos visitó en el 78 —como ya sucedió en el 77, con el "Bread and Puppet", de Peter Schuman—, la poética asociaba, unificaba, formas y contenidos, expresión y conceptualización, de un modo que ya constituía, en sí misma, una lección para quienes, como con tanta frecuencia sucede en el pensamiento y en la poética teatral española, la "obra literaria" y su "puesta en escena" aparecen claramente diferenciadas y diferenciables.

Precisamente, si repasáramos la totalidad de los espectáculos montados en Madrid a lo largo del 78 y hubiéramos de elegir el más convincente, nos quedaríamos con "Tío Vania", de Chejov, no ya porque se trate de una deslumbrante puesta en escena del TEC de la obra de Chejov, sino porque ese trabajo es tan sólido que llega a ser parte consustancial del texto chejoviano, como, a la inversa, éste lo es de la interpretación. Esa es, precisamente, la gran lección del montaje.

Mil novecientos setenta y ocho nos trajo también un Brecht, aunque sin el chin-chín de otros anteriores. Fue "El bravo soldado Schweik en la segunda guerra mundial" y lo presentó Tábano en el Martín, poco antes de entrar en la fase crítica —de disolución o remodelación— por la que está pasando actualmente nuestro Teatro Independiente...

EL CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL Y LOS ESTABLES

Que el Centro Dramático Nacional haya de ser, cualquiera que

sean sus resultados, profundamente discutido, es algo que deben aceptar sus responsables y que entra dentro de la lógica más elemental. No aceptar que el Centro Dramático contiene sustanciales conquistas respecto de la organización anterior de los teatros nacionales —desde la dedicación del Bellas Artes a autores españoles contemporáneos a la fijación de un repertorio en el María Guerrero, pasando por el número de funciones semanales y otra serie de extremos— es una muestra de ceguera o de mala fe. Ahora bien, admitidas lealmente tales conquistas, es indudable que el Centro Dramático carga hoy, hasta que exista una política teatral general, expresada a través de múltiples polos de producción, con la quimérica responsabilidad de resolver mucho de lo que aquí no se ha hecho nunca en el teatro o se ha hecho mal. Y que ha generado, entre otras calamidades, un complejo de resentimientos, de injustos olvidos, de personalismos, que, como el árbol del cuento, impiden muchas veces ver el bosque.

Todo lo cual no supone en absoluto atribuir, sistemáticamente, mala fe a quienes cuestionan la marcha del Centro Dramático, sino, más bien por el contrario, señalar hasta qué punto esa actitud es lógica y hasta qué extremo sólo podrá

alcanzar los términos razonables cuando el Centro no se identifique con la política teatral del Ministerio de Cultura y sí con una de sus múltiples manifestaciones.

En cualquier caso, las tres primeras "salidas" del Centro Dramático Nacional —dos de los tres montajes que constituirán el repertorio del María Guerrero durante la actual temporada y el de "Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga"— creo que han justificado, por razones diversas, el motivo de su elección, aunque siempre quepa, sobre todo si se toma a Marsillach por el Dios Padre obligado a hacer felices a todas sus criaturas, argumentar, según los distintos criterios, que tal o cual obra debió estar en lugar de las que están o que tal o cual director debió ser llamado y no lo fue. Eso son ganas de polemizar. Como lo son, en quienes tantas veces han condenado el convencionalismo del actor español, el no aceptar que, incluso más allá de la discrepancia con la poética planteada por José Luis Gómez, la interpretación de "Bodas que fueron famosas..." figura entre los dos o tres trabajos más notables que, en ese terreno, jamás haya ofrecido un teatro nacional español.

Comentados cada uno de los tres espectáculos en su momento, quizá la crítica más clara y bien in-

tencionada que puede hacerse del Centro Dramático es la de señalar la sensación de que cada montaje se ha derivado exclusivamente de su director, y aun ello en términos distintos, porque si parece evidente que José Luis Gómez, el escenógrafo Carlos Citrinowsky y el grueso de los actores de "Bodas que fueron famosas..." han llegado a crear un equipo, también lo es que en otros espectáculos del Centro la disociación entre sus creadores ha resultado obvia...

¿Solución? No será yo quien juegue a dárla. Supongo que habrá varias y todas difíciles. Pero es un hecho, sin menospreciar a nadie de los que forman actualmente el equipo "fljo" del Centro Dramático, cuya capacidad han probado a lo largo de muchos años de labor independiente, que hace falta establecer sistemas de trabajo que relacionen los distintos montajes, que creen un espíritu común, aunque luego cada director proyecte su personalidad específica. Y ello tanto para conseguir los mejores resultados como para crear un proceso, de manera que de cada montaje se extraiga y razone —en los diversos planos que conforman una representación dramática— una conclusión que proyectar sobre el siguiente. En el "discurso de los clásicos" ello se hace especialmente peren-



"Así que pasen cinco años", de García Lorca, otro montaje del TEC.

torio para no estar siempre empujando...

En cuanto a los estables madrileños, el 78 ha certificado el éxito fulminante de uno de ellos, el TEC, a quien, a falta de ese teatro "fijo" que parece encerrar la palabra "estable", lo hemos visto en dos salas madrileñas, con "Así que pasen cinco años" y "Tío Vanja". Creo que una de las causas principales no ya del éxito —que a menudo depende de factores coyunturales—, sino de la extraordinaria calidad de ambos trabajos depende, precisamente, de la existencia real de un equipo homogéneo, que, en un momento dado, al liberarse de la exigencia de ser "políticamente eficaz frente a la dictadura", ha podido desarrollar la experiencia estética de muchos años. El hecho de que William Leyton, Miguel Narros, José Carlos Plaza y Arnold Taraborelli, constituyen el equipo de dirección permanente, con independencia del responsable de cada espectáculo concreto, que Enrique Llovet opere como dramaturgo y que exista un núcleo de actores con una formación común, constituye, me parece, una realidad que debe —dejando personalismos a un lado— servirnos de ejemplo. A eso me refería precisamente al hablar de las carencias del Centro Dramático Nacional, a sabiendas de que en él habrá de crearse, con características propias y distintas, lo que en el TEC, gracias a la integración del TEI, existe desde el comienzo.

Del otro estable, el Gayo Vallecano, poco hay que decir de momento. Existe la sala. Han comenzado a desfilar los grupos invitados. Falta que la docena de excelentes actores reunidos en torno a Juan Margallo monten su primera obra y pongan en marcha su propio estilo. Aunque aquí, contrariamente a lo que sucede en el Centro Dramático Nacional, es más fácil que sobre discurso teórico —en la medida en que pueda ser, por exceso, una carga para la creación— que falte.

En cuanto al Martín, si bien anunció anticipadamente su programación y procuró contratar unos actores para toda la temporada, no creo que deba considerarse un estable en el sentido que lo es el TEC y quiere serlo el Gayo Vallecano. Sin entrar ahora en la crítica de sus tres montajes del 78 —"Esperando a Godot", "Fuenteovejuna" y "Lástima que seas una puta"—, es evidente que la creación de un estable presupone una suma de personas y de medios que excede en mucho el probado ánimo de dos personas, en este caso, de Mari Paz Ballesteros y Vicente Sainz de la Peña. ■ J. M.

La edad instantánea

ERA de temer. Después de los nuevos filósofos llegan a nuestros "pubs" culturales, con semejante ímpetu mercantil, los nuevos románticos. La industria filosófica de los decepcionados de mayo de 1968 —sociedad muy anónima, pero bastante limitada— continúa su endiablado y rentable ritmo de producción de mitos en cadena. De la Escuela de Gulag a la Escuela de Jena, de Maurice Clavel a Gonzague Saint-Bris, apenas han transcurrido unos meses, aunque, eso sí, infinidad de disidencias. El cadáver de Stalin, apenas digerido, es sustituido por la irresistible resurrección de Hernani. Hartos ya de estar hartos, aquellos maravillosos autogestionarios de una semana descubren con pánico la ética del corazón y, sobre todo, la estética de la muerte. Si hace una temporada se llevaban los más elegantes modelos del sobrevivir, ahora, en el invierno más helado que recuerda Europa, nos ofrecen con reconocible encanto la vieja retórica del bien morir. Está escrito: seremos románticos, porque ayer fuimos desengañados políticos y no hace mucho, revolucionarios en ira. Huidos de la utopía, supremo arte de la fuga, nos hacen tropezar los muy astutos con el aparatoso decorado de la melancolía.

Aquí están los nuevos románticos dispuestos a utilizar la coartada de la decepción de mayo de 1968, de la misma manera que Musset, uno de sus santificados, hizo con la revolución de mayo de 1830. Incluso lo dicen más claro para que no haya dudas: "Mientras que los románticos del siglo XIX fueron eliminados por la revolución marxista, segunda versión, por el emparejamiento monstruoso del Estado y de la revolución, ahora tenemos la suerte de vivir en plena disolución de las ideologías. Tal es la gran ocasión histórica del nuevo romanticismo" (Michel le Bris).

Se veía llegar, de todas las maneras, la nueva moda para el curso entrante. Aquel sincrónico odio que Levy, Glucksmann y compañía manifestaban hacia el viejo Platón, denostado implacablemente como precursor de las siniestras ceremonias de la Plaza Roja y promoción clásica del mismísimo Lenin, sólo podía precipitar el fervor por la cultura germano-romántica. No sostengo la estúpida idea de que la Historia se repita: constato la torpe, monótona y previsible manera que tienen los nuevos mercachifles de repetirla. Nada más consecuente que después del desprecio por la Grecia clásica representada por Platón acontezca la apología de la Alemania romántica encarnada por Schlegel. Frente a los estragos carcelarios que suele producir el alma apolínea, no quedan más bemoles que ofrecer al público las salvadoras oportunidades del alma dionisiaca. Lo clásico como represión y lo romántico como liberación. Por lo visto, el fantasma de Nietzsche, el fantasma de la Opera, sigue haciendo de las suyas, que pocas veces una intrascendente metáfora goza de tantas oportunidades históricas y proclama en el mercado un valor añadido más: ¡tal!

¿Y qué cuentan estos nuevos románticos? Poca cosa a verdad. Confortablemente instalados en la gloria de las vanidades imposibles, nos hablan de un Mercado Común estético rodeado por todas las partes, incluso por la excepción, de cipreses nacidos sobre las tumbas de Novalis, Hölderlin, Pavese, Pablo VI, Kleist, las hermanas Brontë, Vivian Leigh, Hoffmann, James Dean, Jesucristo,

Mme. Staal, Coleridge, la Virgen María, Larra y el duque de Rivas. El resto, la escenografía de siempre, lo verosímil romántico impuesto por Hollywood: aman la profunda tristeza gris de los lagos de alta montaña, pero les encantaría un charter a Nueva York; detestan la política, pero esperan la llegada del nuevo Baudelaire redimidor de todas las miserias de este mundo; les gustaría disfrutar de una antigua herencia rural, pero están subempleados en la industria cultural; adoran

la muerte, pero viven en glosar las excelencias literarias del suicidio ajeno; asumen la soledad sin fronteras, pero ya están organizando la academia de los jóvenes románticos; tienen sus esperanzas puestas en un idilio tenebroso y atormentado, como el de Hernani y doña Sol,

pero se conforman con un económico divorcio a la mediterránea; discuten con suficiencia de filosofía alemana, pero, en realidad, sólo pronuncian poesía provinciana.

El proyecto de los nuevos románticos, ya digo, es sencillo de formular, pues lo suyo, precisamente, es la inconmensurabilidad y hasta la infinitud, lo total. Se les acusa de querer abarcarlo todo cuando su figura filosófica, justamente, es la del cajón de sastre: todo les cabe, ya que nada les resulta diferente. Para estos románticos indiferentes, como para los auténticos, la vida es de una envidiable simpleza, porque fingen ignorar desde lo alto de sus hermosas lagunas mentales el famoso —y molesto, hay que reconocerlo— principio de no contradicción.

Firmemente convencidos de que lo suyo es una constante histórica como la copa de una conifera, nos invitan a la ceremonia de la identificación de los contrarios y de la fusión espiritual de las oposiciones en nombre del Corazón, la Naturaleza, la Poesía y otras chirriantes mayúsculas que ya creíamos tan enterradas como esos nombres propios que ahora surgen del mármol funerario de Carrara en una invernal noche de vientos ábregos.

Trágicos, multiformes, irracionales, misteriosos, sublimes, ególatras, místicos y estéticos, estos incestuosos cuñados de la revolución frustrada nos incitan —y excitan— a practicar a la vera del año dos mil los principios literarios de la decadencia aristocrática del siglo XVIII. Su éxito mercantil está asegurado porque en el fondo de nuestro corazoncillo de progres tenemos encarcelado a un gatopardo con las uñas afiladas en forma de pasión dispuesto a saltar sobre lo racional.

Delegaron en los muchachos de Maurice Clavel la ardua tarea de asesinar a los clásicos, pero en lugar de cuchillos borgianos los del Gulag clavaron en los maestros pensadores alfileres de vudú. Convencidos de que habían perpetrado el crimen del siglo, ofrecieron a Gonzague Saint-Bris la estética de recambio.

Son los riesgos ridículos de la edad instantánea. Hay que tener una idea muy cazurra de la modernidad para sospechar que los discípulos del crítico de televisión del "Nouvel Observateur" puedan alcanzar tal grado de criminalidad filosófica y que, encima, los seguidores de un vulgar comentarista de Radio Europa Número 1 logren romantizar el continente de cabo a rabo.

Dispuestos a ser vanguardistas a costa de la tradición, no es prudente olvidar que la palabra "romántico" aparece por vez primera en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVII. Pero para designar irónicamente lo que "sólo ocurre en las novelas". ■

LOS NUEVOS ROMÁNTICOS

JUAN CUETO ALAS