

OTRO espectáculo de «ruptura» dentro del teatro español de nuestros días. Otro espectáculo planteado como una creación —y, por tanto, como un riesgo— y no como la ilustración de un texto mediante la aplicación de convenciones preestablecidas y catalogadas. Otro espectáculo, en fin, alzado contra la tónica dominante y, por tanto, necesitado de esa valoración dual, no contradictoria, pero sí diferenciada, que merecen nuestros estrenos más cualificados: por lo que son, en función del teatro moderno, y por lo que significan, en relación con la sociedad y la estructura teatral española de nuestros días.

La cosa está bastante clara y constituye una de las exigencias de cualquier crítica que detecte, a un tiempo, los procesos de la historia general del teatro y la situación concreta del teatro español. Por ejemplo: ¿qué sentido tendría reprocharle a esta «Lysistrata» la ausencia de un lenguaje más fálico y aristofanesco, si tal lenguaje no es posible y la propia versión de Llovet dedica una buena parte de sus energías críticas a lamentarlo? ¿Sería razonable, tras los problemas de «Tartufo», echar de menos una actualización que sustituyese las referencias políticas inmediatas de Aristófanes por otras de nuestros días? Esto en el orden literario, que en el estrictamente escénico también podríamos preguntarnos por la desproporción existente entre el rigor rítmico y gestual de los coros y los plazos que la práctica teatral española suele conceder a los ensayos. Incluso en un plano puramente sociológico, sería interesante contraponer los gustos y criterios del «espectador medio del Eslava» a los de José Luis Gómez y de cuantos han tenido una participación activa en la creación de esta «Lysistrata». Y es que, entre nosotros, cada vez que una compañía privada intenta alzar un espectáculo verdaderamente serio se encuentra con tal cantidad de sustraendos, que nuestro mejor teatro acaba siendo, paradójicamente —y allá los listos de mala uva con sus gozosas oportunidades de ejercerla—, aquel que consigue ponerlos de manifiesto, es decir, aquel que aparece en pugna con el aparato teatral dominante.

Por ello, para mí, y aceptando los riesgos de esta posición, son impagables los esfuerzos de quienes intentan forzar los límites reales del teatro español de nuestros días, aun a sabiendas de que el terreno conquistado puede descubrir el terreno por conquistar. Más aún: creo que en ninguna manifestación artística existe la dolorosa entrega que hoy se ofrece en el teatro honesto, definible, quizá, como la explicitación



LYSISTRATA

UNA NUEVA GRECIA

JOSE MONLEON

dialéctica de los límites del trabajo escénico, ante un público que, al menos en buena parte, está conforme con tales limitaciones. Aunque, y justo es decirlo, este tipo de espectáculos vaya siendo cada vez más posible en la medida en que también son cada vez más los espectadores que asumen esa lucha del mejor teatro contra la trivialidad, el énfasis convencional y la rutina.

Pero volvamos a «Lysistrata» y tomemos, por ejemplo, el caso de Aurora Bautista. Actriz casi mítica en el teatro y el cine españoles, no ha vacilado en rodearse para esta «Lysistrata» —que tanto significa en

su carrera y en su vida, después de una larga ausencia de los escenarios, sólo interrumpida por «El anuncio», de Natalia Ginzburg— de un equipo de gente joven, tan valiosa como nueva en nuestro «escalafón» profesional. Empezando por el mismo director, José Luis Gómez, que si demostró su rigor y su talento en «Informe para una Academia» y «El pupilo quiere ser tutor», y tiene acreditados varios años de trabajo en los medios teatrales alemanes, no dejaba de ser una carta audaz dentro del régimen profesional español, y continuando por un grupo de actores sobre cuya capacidad ex-

presiva resulta perceptible el trabajo —hasta ahora bastante «marginal»— de Marta Schinca, José Estruch, Roy Hart, y de cuantos, en estos últimos tiempos, han venido a cambiar las ideas que parecían intocables entre nosotros en el campo de la enseñanza del arte dramático. La misma Aurora Bautista se ha sometido a una ejemplar destrucción de ciertos soportes de su mito; es distinta y más llana su manera de decir el texto y de moverse, desprovista de algunos trazos que le proporcionaron grandes éxitos. El paso —considerando además que Aurora Bautista debuta como em-

presa de compañía— es hermoso y cuenta con escasísimos precedentes en toda la historia contemporánea del teatro español. Plantearse esta «Lysistrata» y someterse como actriz a todas las consecuencias derivadas de tal planteamiento, es también un acto que entra dentro de esa valoración dual, aunque, como decíamos, no antagónica, que tantas veces reclama el teatro español de nuestros días. Y así su trabajo sobre el escenario del Eslava resulta automáticamente referido a dos planos: a su concreta manera de interpretar el personaje de Aristófanes y a lo que supone su disciplinada integración al objetivo colectivo de la puesta en escena. El mero hecho de aparecer con máscara, salvo breves intervalos, durante toda la representación, supone ya una transgresión de lo que el público «tradicional» podía esperar de sus «primeras actrices».

Y conste que si hacemos hincapié en estos aspectos de «Lysistrata» no es porque andemos buscando valores morales de tipo personal, sino porque estimamos que tienen una profunda significación en el curso de nuestro proceso teatral. Una «Lysistrata» como ésta hubiera sido difícilmente imaginable unos años atrás.

¿Por qué?

Por lo pronto, el hecho de que Aristófanes apenas se haya representado modernamente en España no es un dato fortuito. Vivimos una enfatización de los valores culturales y la comedia aristofanesca es casi una negación de las habituales estampas helénicas. Túnicas, escalinatas, lenguaje solemne, hieratismo, coros de monotonía sacerdotal, aparecen no tanto como dimensiones obligadas de la tragedia griega como manifestaciones de nuestra propia arteriosclerosis imaginativa. Ahí está, poner una ejemplo, el «Edipo» de Pasolini, fiel a Sófocles e infiel a la iconografía establecida. Entre nosotros, una concepción así de la tragedia helénica es aún difícilmente imaginable. O, más exactamente, una aproximación de ese orden a la literatura griega. De ahí la marginación de Aristófanes, cuyo lenguaje aparece muchas veces —y me atengo a las muy conocidas versiones de Federico Baraibar— con expresiones en griego, agobiado el traductor por el terror de tener que poner determinadas frases en castellano. Cabría, no obstante, y quizá podría recordarse el Aristófanes que vimos en el Español no hace mucho, intentar representar sus comedias conservando en lo posible los enfáticos moldes de las tragedias. La traición sería evidente y la comedia perdería, reducida a sonrisa académica, a juerga ocasional de



José Luis Gómez —formado en Alemania y alumno de Grotowski en Polonia— ha montado una «Lysistrata» donde el pueblo aparece como protagonista. Lysistrata no figura nunca como líder externamente diferenciado.



Los coros son los verdaderos soportes de la teatralidad y expresividad del espectáculo, no ya porque dispongan de un amplio texto, sino porque sus voces y sus movimientos son los que dan la línea, el ritmo e incluso la intención a la representación escénica.

los griegos de tragedia, su razón de ser.

En la «Lysistrata» de José Luis Gómez no ocurre así. Ya la escenografía y el vestuario, en perfecta coherencia con la concepción sociológica del espectáculo, nos remiten a un tipo de imágenes que nada tienen que ver con las columnas del Partenón. Existe un voluntarismo primitivista que liga, como digo, con la voluntad de la puesta en escena de presentar al pueblo como protagonista. Lysistrata no aparece jamás como un líder externamente diferenciado. Quizá Fabián Puigserver ha aprovechado las características

del conflicto de «Lysistrata» —la negativa de las mujeres griegas a acostarse con los hombres hasta tanto no firmen la paz— para introducir en el vestuario ciertos elementos destinados a evidenciar en todo instante el carácter protagónico de las mujeres en tanto que «hembras», pero son elementos que nunca se justifican por el puro decorativismo erótico, sino en función de la ya citada voluntad de no hacer de «Lysistrata» una comedia animada por los habituales aristócratas atenienses. El que la escenografía, de líneas rupestres, recuerde también vagamente a ciertos símbolos de la

femineidad, entra dentro de las mismas asociaciones.

Razonamientos parecidos habríamos de hacernos, por ejemplo, si consideramos la actuación de los coros. Confieso que nunca había visto sobre un escenario español un planteamiento como el que ha propuesto José Luis Gómez, que hace de los coros los verdaderos soportes de la teatralidad y la expresividad de su espectáculo, no ya porque dispongan de un amplio texto, sino porque sus voces y sus movimientos son los que dan la línea, el ritmo e incluso la intención, a la representación escénica. El coro aparece desritualizado, como un elemento vivo, que contribuye decisivamente a subrayar el carácter democrático de la comedia.

Liberar al coro de la solemnidad tradicional y crear para él una nueva y férrea disciplina ha sido el difícil trabajo cuyos méritos es necesario repartir entre el director y los actores. Bastaría considerar en este punto que, pese a las dos representaciones diarias, en el Eslava los ensayos continúan en busca de esa precisión que, no sé hasta qué punto, paradójicamente resulta luego una expresión de libertad.

Los intérpretes son, además de Aurora Bautista, de la que ya hemos hablado, Maite Brik, Julia Peña, Ana Milena Galán, Jeannine Mestre, Salomé Guerrero, María Dolores Pons, Isabel Braus, Fidel Almansa, Jesús Alcalde, Emilio Hernández, Francisco Racionero, María Luisa Rada, Ruth Guerrero, Enrique Navarro, Felipe Gallego, Gabriel Fariza, Cristian Casares, Juan Francisco Margallo y Joaquín Hinojosa. Todos han sabido integrarse en el tono colectivo, aunque se haga imprescindible, ateniéndonos a lo sucedido en las representaciones, subrayar el éxito de Juan Francisco Margallo, cuyo inteligente y gracioso trabajo fue muy celebrado por el público.

La versión de Enrique Llovet, completada con unos «bla-bla-bla», que no estaban inicialmente previstos y que ha sido necesario inventar para que las circunstancias externas no rompieran el ritmo de la puesta en escena establecida en los ensayos, ha centrado especialmente su acento crítico en un objetivo: revelar que nuestro mundo, tan civilizado, tan confortable, no sólo «mata más que Atenas», sino que no puede oír lo que podía oírse en Atenas.

El espectáculo, en suma, alzado contra muchas resistencias sociológicas, escénicas y culturales, es de los que desconciertan a ciertos espectadores tradicionales, incomodan a los retóricos del progresismo y divierten a las personas, en alguna medida, libres. ■ J. M. Fotos: RAMON RODRIGUEZ.