

Por encima de cualquier idealismo, la vida puede "rehacerse" hasta cierto punto, más allá del cual es mucho más fuerte lo hecho que lo por hacer.

Es justamente en esta limitación biológica donde buena parte del teatro benaventino fundamenta su teoría social. Pasada la inevitable "tormenta", los matrimonios se recomponen, tanto porque es la menos inconfortable de las soluciones —volver con los hijos, recobrar una estabilidad económica, reencontrar los viejos hábitos, etc.— como porque, a través de ella, la clase mantiene su cohesión y su fuerza. Desde cuya perspectiva es obvio que debe celebrarse la inexistencia del divorcio, institución que pondría en peligro esa trazada senda de infidelidades, reconciliaciones y, en definitiva, la economía familiar en que cimentó su fuerza la pequeña burguesía española.

"La piel del limón", pese al inconformismo de su tesis, se enmarca absolutamente en esa

dramaturgia. La diferencia sería —por lo que a la tesis se refiere— que Jaime Salom subraya cuanto hay en la reconciliación final del matrimonio burgués de traición a ciertos impulsos vitales. Tesis quizá un tanto obvia, porque si el amor, según el drama lo concibe, equivale a la relación sexual, nada más lógico que esa nostalgia de juventud —tipificada por el recuerdo de la muchacha con quien se tuvo la última aventura, cuyo cuerpo desnudo aparece simbólicamente interpuesto entre la madura y reconciliada pareja— en quienes ya la perdieron definitivamente.

La obra —su tesis— aspiraría a defender, siquiera en teoría, el divorcio, a decirnos que muchos matrimonios se parecen a los limones, tantas veces podridos tras la tersura presentable de su piel. Sólo que al hacerlo sin proponer nuevos valores o referencias, la supuesta liberación aparece como un acto banal, más cerca de la rebelión melodramática, de las eternas y aburridas "historias de alcoba", que de una verdadera libertad. Quizá si Salom hubiera renunciado a hacer una obra de tesis, y tomado una distancia frente al conflicto, su drama tendría el interés de mostrar que en un cuadro de valores inmóviles, el "cambio" es imposible, o, en todo caso, tan aparatoso como superficial. Una frase pronunciada por el protagonista de la obra nos da la clave de lo que pudo ser y no es la pieza de Salom. Es aquella en que dice: "Es muy difícil vivir en los años setenta, cuando uno ha sido educado en los cincuenta". Conflicto que alcanza ahora en España un carácter verdaderamente patético. Culturalmente, somos los hijos rebeldes de la Dictadura y de la retórica idealista. Eliminar la intransigencia mesiánica, no identificar nuevas ideas con nuevas palabras, retomar la conciencia de la realidad, aceptar la liberación como un paso transitorio hacia la libertad comprometida y responsable, trabajar crítica y autocriticamente en la creación de los valores democráticos, etc., etc., son exigencias que la obra de Salom, justamente por eludirlos, hace que las sintamos aún más perentorias. Porque no es el matrimonio o el divorcio lo que importa discutir, sino los valores y razo-



Jaime Salom.

nes de todo orden que pueden llevar a una pareja de nuestro tiempo a formarse y a comprometerse, social y privadamente, como tal. Lo demás es andar por las alcobas y cuartos de hotel, con la miseria de siempre, sean cuales sean las nuevas palabras del viejo sermón.

González Vergel ha dirigido la obra con ese sentido de la precisión gestual, quizá un tanto estereotipada, que provoca en muchos de sus montajes una especie de tensión entre la línea "chejoviana" y la afectación que caracteriza a nuestra escena. En este sentido, la misma estructura de la obra parece contener cierta contradicción, pues si, de un lado, la acción aparece inteligentemente fragmentada, a través de una expresiva discontinuidad, del otro, el lenguaje nos remite a una explicitud discursiva, que no deja en el tin-

tero ni una palabra de la tesis. La escenografía, de Vicente Vela, me parece, con su aire de invernadero y de pecera, sensiblemente ligada a la intención crítica del drama y a la concepción "ejemplar" de los personajes. Del reparto —Alejandro Ulloa, Jesús Puente, Charo Soriano, Pilar Bardem y Pilar Bayona— puede decirse que todo el mundo se acomoda sin problemas al tono benaventino de la pieza, siendo la última actriz de las citadas la nota destacada en un personaje doble —la hija y la amante del protagonista—, cuya unificación permite al autor, además de facilitar técnicamente el salto de unas escenas a otras, sin más que pasar la actriz de un personaje a otro, establecer ciertas connotaciones freudianas sobre las relaciones padre-hija y los procesos sexuales de la madurez. ■ JOSE MONLEON.