

La narración que nos lleva: Moix y Marsé, a examen

PEDRO CARRERO ERAS*



DOS libros, de dos autores más que consagrados, son hoy blanco de nuestra severidad: *No digas que fue un sueño* (Marco Antonio y Cleopatra), de Terenci Moix, y *Teniente Bravo*, de Juan Marsé (1). Por supuesto que esta crítica de ceño fruncido no significa una descalificación global ni de las dos obras ni mucho menos de estos dos escritores catalanes de sobrado prestigio en la literatura castellana. Podríamos decir que sus aspectos menos risueños nos sirven para reflexionar sobre la situación de la novela española en sus niveles más comerciales, así como sobre ese fenómeno del *best-seller* tan vinculado a los premios literarios de gran alcance editorial. Precisamente, la circunstancia de haber obtenido el Premio Planeta —Marsé el de 1978 con *La muchacha de las bragas de oro* y Terenci Moix el del año pasado, con la obra citada— es común a los dos escritores.

Los dos relatos —aunque conviene aclarar que el libro de Marsé está constituido por varios— son también, en este caso —y como sucedía en nuestra anterior crónica— de argumento, recursos y significado bien

diversos, lo que parece apuntar a dos diferentes tipos de lector: el devorador de novedades sensacionales —en la dirección que marca *No digas que fue un sueño*— y el que rastrea infatigablemente, con un mayor conocimiento del tema, las obras de los escritores aureolados por la fama cuya obra ya no se presenta con las alharacas del galardón, como es el caso de *Teniente Bravo*. Sin duda alguna, la novela *No digas que fue un sueño* habrá arrastrado a toda clase y nivel social de lectores, como es obligado tratándose de un premio de tantas campanillas y como bien puede deducirse del hecho de haberse mantenido durante estos últimos meses en el primer puesto de los libros más vendidos.

Nuestro comentario resulta, así, de relativa actualidad en lo que a la novela de Terence Moix se refiere. En cambio, por lo que respecta a *Teniente Bravo*, de Marsé, podemos decir que es libro recién salido del horno y que todavía humea, pues lleva fecha de enero de este año. De esta forma, tratamos de atar cabos sueltos en la visión que sobre la narrativa española actual deseamos ofre-

Profesor de Literatura.
Universidad de Alcalá de
Henares.

(1) Terenci Moix: *No digas que fue un sueño* (Marco Antonio y Cleopatra). Premio Planeta 1986, Har-
mona, Ed. Planeta, 1.^a
edición, noviembre de 1986,
2 págs.

Juan Marsé: *Teniente Bra-
vo*. Barcelona, Ed. Seix
Barral, 1.^a edición, enero
1987, 185 págs.

cer al lector de esta revista, aunque, para ello, haya que incluir en la misma crónica libros tan dispares como los que ahora atraen nuestra atención.

No digas que fue un sueño: servidumbres de la recreación histórica

I ERENCI Moix demuestra ser un hábil maestro en el manejo de una narrativa de masas, objetivo y circunstancia a los que acompaña ese tono de los escritores exquisitos que quieren ser sublimes sin interrupción y que incluso saben llegar a serlo. Aunque siempre se debe respetar el derecho que tiene el artista a la reproducción de sus propios lugares comunes como recursos esenciales y originales de su expresión creadora, la dificultad surge cuando los argumentos, los personajes y los mitos de su mundo novelesco se nos presentan excesivamente manoseados. Ese es, precisamente, el caso de esta última novela de Moix, pues el tema es tanto tópico de sí mismo desde hace ya bastantes años como de toda una muchedumbre de escritores y artistas —sin olvidar a los cineastas— que se han perdido y refocilado por las mágicas orillas del Nilo y por los monumentos imperecederos de un Egipto en decadencia bajo el dominio de las legiones romanas. Quizá ahí está la mayor valentía del autor y el mérito artístico del libro: la de luchar a brazo partido con el tema de los amores de Cleopatra y Mar-

co Antonio a lo largo de 352 páginas.

Es una novela histórica en su acepción más genuina, conforme a la moda que parece imponerse en los últimos Premios Planeta. Pero ahora no se trata del pasado más o menos inmediato, como el de la guerra civil española o el de los avatares de la transición, sino de otro bien exótico y lejano, sin duda porque el gusto del lector siempre termina exigiendo y gratificando la evasión más pura y fascinante —la más alejada de su propio escenario— con la misma avidez con que el público del XIX se entregaba a la novela histórica de ambiente medieval.

La novela de tema histórico —como la obra de teatro que desarrolla el drama de un episodio o de un personaje del pasado— es un cómodo recurso literario que roza, sin duda alguna, los límites del biografismo y de la investigación historiográfica. Al libro de Moix *No digas que fue un sueño* no se le puede negar ni la fidelidad a lo que se conoce de los hechos a través de las crónicas y de la historiografía (muy arriesgado sería que se inventara una evolución distinta de los acontecimientos) ni tampoco el mérito de la recreación y los ingredientes de ficción imprescindibles en cualquier relato. Pero ahí está el problema, la cuerda floja y el abismo sobre el que se columpian este tipo de narraciones, por mucho que el escritor intente mantener el equilibrio entre la objetividad histórica y la parte creativa de su cosecha. Sucede así que la habitual introspección narrativa, es decir, la penetración del autor omnisciente en los pensamien-

tos, los sentimientos y el proceso anímico de los personajes resulta en la novela histórica todavía más indiscreta y «desvergonzada» que en otros géneros. En principio, cuanto más remoto es el escenario de los hechos, mayor es la impresión de que se está profanando u hollando sin contemplaciones una intimidad muy difícilmente reconstruible. Da lo mismo que sobre los personajes y la historia de sus amores exista una monumental bibliografía tanto en el terreno de la ficción novelesca como en el de la pura reconstrucción historiográfica, pues en ningún caso nos sirve de garantía objetiva para este tipo de submarinismo, y ni siquiera por el hecho de que Terenci Moix haya demostrado en otros libros anteriores ser un buen conocedor y admirador de la historia de Egipto. Ejemplos de exploración anímica como el que sigue, y que no es sino uno más de los muchos que se suceden a lo largo del libro, siempre terminan produciéndonos una sensación que es mezcla de hastío y de desconfianza:

Pero después había vuelto a amarlo (Cleopatra a Marco Antonio) desde una dimensión completamente distinta y no menos intensa. Había tomado su derrota contra los partos para convertirla en divisa de un amor que se complacía de la realidad del ser amado y no en la idealización de unas virtudes que, por otro lado, nunca tuvo.

De aquella experiencia irrepetible todavía le quedaba mucha ternura y la sensación íntima, delicada, de que todas sus faltas se habían convertido en una costumbre tan cálida para ella que la necesidad de conservarla era

ya tan importante como el heroísmo y la apostura que en otro tiempo enajenaron sus sentidos (pág. 314).

Pero quede claro que no se trata de una reflexión descalificadora del género. Negarle al novelista esas libertades sería tan insensato como pretender abogar por una novela histórica absolutamente aséptica e ilusoriamente ceñida a una teórica verdad de los hechos y de sus protagonistas. No se discute, pues, el derecho a la ficción y a la introspección, sino el grado o intensidad con que el escritor hace uso de esos procedimientos. En este sentido, el ritmo de *No digas que fue un sueño* termina resultando excesivamente monocorde, por abundar demasiado en la exploración de la vida interior de los personajes con una desenvoltura y familiaridad rayana en el desparpajo. Si se me permite la comparación, aunque suene, sin duda alguna, a desproporcionada e irreverente, podríamos decir que se trata de la misma servidumbre y limitación de las películas históricas, cuando, por ejemplo, sobre la figura legendaria —Cleopatra— se superpone la envoltura carnal y el temperamento de la actriz —Elizabeth Taylor—, quien nos abre su alma a través del espesor de su maquillaje en medio de un escenario que nos recuerda el de un lujoso apartamento de Manhattan. Quizá por ello nuestro autor se cura en salud y, a pesar de su gusto por el technicolor y el cinemascope, trata de evitar cualquier semejanza odiosa con la Taylor, tentación que parecen conjurar esos agradecimientos que presiden el libro: «A Nuria Espert, por el rostro de Cleopatra; a

Montserrat Caballé, por la voz de Cleopatra.» Está claro que Moix pretende obligar al lector a representarse a *su* Cleopatra conforme a los rasgos físicos e incluso espirituales que encarnan las citadas artistas y divas. Mal asunto.

Por cierto que los tópicos cinematográficos no están ausentes del desarrollo narrativo del libro, y para muestra vale el botón del siguiente pasaje, cuando Marco Antonio declara a Cleopatra su intención de guerrear contra los partos:

—*He regresado de Delfos con una decisión.*

—*Sólo entonces habló Octavia. Su tono fue severo.*

—*Con el permiso de mi señor Antonio, espero que será una decisión más juiciosa que de costumbre.*

—*Cuando menos es cauta. He decidido emprender una campaña contra los partos.*

—*La cítara de Adonis emitió una nota falsa. Sus labios, una expresión de espanto (pág. 134).*

(¡Qué familiarmente cinematográfica y cuántas veces repetida del esclavo cuando pulsa en falso, como un resorte mágico, una nota de su cítara!)

No cabe duda de que existe un público que disfruta con la lectura de esta clase de novelas, y al que no sólo no le importa bucear en la visceral intimidad de los mitos, sino que es eso, precisamente, lo que exige de la industria editorial, con la misma vehemencia con que se entrega a las revistas del corazón en busca del escándalo más sonado. En definitiva, nos hallamos ante un exponente más de una literatura y de unos espectáculos de evasión muy cotizados en esta sociedad aco-

sada por el aburrimiento o por la angustia.

Frases lapidarias, novela lírica y tragedia

DICHO todo lo anterior — que sin duda sonará a vesania de crítico— debemos reconocer y salvar de *No digas que fue un sueño* todos los ingredientes de dignidad intelectual y literaria, buen conocimiento del asunto histórico del que se habla, así como la habilidad en el desarrollo del discurso narrativo, virtudes todas ellas que caracterizan no sólo esta última novela de Moix, sino también toda su producción anterior, en la que demuestra con creces su interés por estas civilizaciones antiguas que él consigue ofrecer en bandeja de plata —la de su prosa sentida y brillante— para uso de consumidores. Por otra parte, es de justicia subrayar que Moix no se ciñe exclusivamente a los personajes principales del relato (Marco Antonio, Cleopatra, seguidos de Octavia, Octavio y, a una mayor distancia, de Cesarión), sino que, en la mejor línea de la novela histórica sabe crear o recrear otros secundarios que configuran y perfilan con mayor brío la atmósfera y ambiente que envuelven los hechos, como Dictias, Totmés, Balkis, Apolodoro, Adonis y otros. Al menos, a través de ellos y de sus pasiones se descarga la empalagosa referencia continua a las interioridades de los héroes semidivinos que ocupan en el relato el lugar preferencial. Totmés, el sacerdote y preceptor de Cesarión, es mucho más

que un personaje secundario, y quizá resulta el más interesante de todos los del libro. De alguna forma, y a la manera de otros *espectadores* inteligentes que suelen prodigarse en la mejor novela histórica (pensemos, por ejemplo, y salvando todas las distancias, en los *Episodios* de Caldos), se convierte en eje del relato, que se abre y se cierra, precisamente, con él: desde su aparición en aquella galera luctuosa en la que Cleopatra gime desmelenada por el olvido de Antonio hasta su crucifixión en el desolado desierto donde los romanos masacran a los últimos rebeldes egipcios. Entre medias, toda una compleja evolución filosófica y psicológica, donde lo más llamativo es la rendición de la castidad del incorruptible mancebo ante los hechizos libidinosos de Alejandría.

La novela es una sucesión de frases solemnes, ya sea por boca o perspectiva del narrador como a través del diálogo de los personajes, digno siempre de figurar en las estelas y construcciones milenarias y quién sabe si extraído también de ellas mismas. Todos hablan para la posteridad con un tono filosófico y trascendente, materializado en frecuentes aforismos y sentencias. Los personajes son como figuras talladas en la piedra, y cuando hablan parecen ser conscientes de que sus reflexiones quedarán esculpidas, venciendo a la muerte y al olvido:

—*Observa a tus pies la suprema arquitectura del mundo. Admírate, Totmés. Porque hay un tiempo fugaz, que transcurre como un suspiro y es vano como un sueño, y éste es el tiempo que llamamos vida* (pág. 65).

—*/.../ Seres que amaban a otro ser y chocaban con su rechazo. Amores que nunca podrán encontrarse. Y es que ni siquiera los dioses pueden hacer coincidir tantos senderos* (pág. 75).

—*Los años han pasado, Marco Antonio. Es cierto que el tiempo no perdona. Es cierto que es un asesino* (pág. 194).

Pues está escrito que el hombre a quien abandona su dios tutelar será siempre un maldito sobre la tierra (pág. 323).

(A veces puede resultar incluso cómica la frase solemne, como la que pronuncia Cleopatra al inicio de su dramática entrevista con Octavio en la tienda de éste, tras la derrota de los alejandrinos: «—Soy una superviviente de gestas muy patéticas», pág. 333.)

Que el personaje se sabe famoso y eterno lo llegan a demostrar sus propias declaraciones, como éstas de Marco Antonio en el trance de la muerte: «—No me compadezcas por mis desgracias de los últimos tiempos /.../. Por el contrario, felicítame /,/ pues he sido hombre ilustre y he disfrutado de muchas cosas bellas a lo largo de mi vida» (pág. 330). El tono de tragedia, que es «ritornello» a lo largo de todo el libro, se intensifica, lógicamente, en las últimas páginas, conforme se acerca el funesto y conocido desenlace: así se explica un parlamento amoroso tan largo y razonado como el que sostienen Marco Antonio y Cleopatra en el instante supremo. Del romano es también esta última reflexión, pronunciada entre estertores, y que es, al mismo tiempo, clave del libro, el título que lo preside y verso tomado en préstamo a

Cavafis: «—Si alguien quiere saber qué es el amor, no diga nunca que fue un sueño. Cuando todos mis otros sueños fracasaron, éste existió con tanta fuerza que, al morir, lo invoqué como el único dios que dirigió mis caminos...» (pág. 330).

Todo contribuye a crear un clima mágico y trascendente: al lenguaje elevado y filosófico de los protagonistas se suman las bellas y misteriosas descripciones del paisaje egipcio. En la que se cita a continuación, ejemplo de otras muchas por el estilo que se prodigan en la obra, se observa cómo resulta obligada la referencia a alguno de los innumerables dioses que encarnan los fenómenos y las fuerzas de la naturaleza:

Ya el alba anunciaba sus caprichos. La gentil Nut, que tiende su cuerpo sobre el mundo, retiraba el brazo que hasta entonces había desplegado los negros mantos de la noche. Ya la línea del horizonte-se revestía con una franja ambarina. Y contra la ilusión del sueño renacían las formas de la realidad, como una renovación inexorable (pág. 66).

(Los dioses llegan incluso a hacer acto de presencia en algún momento culminante del relato: así sucede cuando Dionisos abandona Alejandría en fantástica y volátil cabalgata, como signo inequívoco de que a Marco Antonio le abandona su dios protector y, con ello, cualquier esperanza de sustraerse a la tragedia.)

No digas que fue un sueño es, en cierta medida, una novela lírica, aunque sería arriesgado e incorrecto identificarla con las novelas líricas y poéticas de las primeras décadas de este siglo. Si tomamos como punto de

referencia a Gabriel Miró, la diferencia fundamental de las novelas del genial levantino —a pesar de coincidir el gusto por un paisaje mediterráneo y exótico, sin faltar el escenario del Cercano Oriente, como en *Figuras de la Pasión del Señor*— consistiría en la expresión de un lirismo mucho más esencialista e intenso que supera lo puramente episódico y argumental, y que incluso está por encima del drama de la existencia (no olvidemos la reflexión estoica de Miró, tomada de Romain Rolland: «No hay más que un heroísmo: ver el mundo según es, y amarle»). Por el contrario, la acción y el sentimiento trágico y fatal de los acontecimientos caracterizan la novela de Moix, y probablemente son las piezas fundamentales de su atractivo en todo lo que se refiere a la captación de lectores.

Comodines y accesorios de ese lirismo lo constituyen las metáforas, imágenes y símiles de corte tradicional, casi siempre en relación con toda la parafernalia mitológica, a estilo de «los negros mantos de la noche» que veíamos en el fragmento citado más arriba. Son metáforas controladas y digestivas, pues al estar destinada la obra al gran público no se admiten por ese terreno mayores complicaciones (por ejemplo, queda descartada la metáfora pura) ni se acercan al concepto de metáfora visionaria, si seguimos la terminología de Bousoño. A veces resultan poco afortunadas y más bien de relleno o remate de una descripción, como en el siguiente símil: «Y por doquier se levantaban en el cielo gigantescas hogueras, y se desplomaban los edificios, como avergonzados

Juan Marsé.

de la grandeza que tuvieron hasta ayer» (pág. 325).

Terenci Moix —Terenci del Nilo— quizá debería replantearse su inmediato futuro narrativo por otras sendas y derroteros un poco más alejados de la sombra de las Pirámides y de las siete colinas de Roma.

Teniente Bravo: mitos de barriada y recuerdos de la mili

Si la anterior novela es el lirismo permanente —aunque de plástico— y la evasión a dimensiones exóticas, *Teniente Bravo*, de Juan Marsé, se hunde en los ambientes suburbanos y suburbiales y se recrea en los recuerdos obsesivos de la posguerra. Si Moix se eleva a la Mitología —con mayúscula, aunque de celuloide— y a un Olimpo de belleza y de tragedia sólo reservada a personajes de primera categoría, Marsé desciende a los infiernos del descampado, al maloliente interior del cine de barrio o a las noches golfas del Bocaccio barcelonés, donde la *gauche divine* celebra entre apretujones y sudores sus borracheras. De todas formas, aparte del Planeta y del ambiente literario de la Ciudad Condal, hay algo que une a estos autores por encima de todo: su pasión por el cine.

El libro de Marsé es misceláneo, y consta de cuatro episodios (inequívocamente independientes e incluso rematados, cada uno de ellos, por la palabra «Fin»): «Historia de detec-

tives», «El fantasma del cine Roxy», «Teniente Bravo» y «Noches de Bocaccio». Un personaje, Juanito Mares, aparece en los tres primeros episodios y sirve de relativo punto de conexión o referencia, aunque con protagonismo desigual, pues en «Teniente Bravo» no pasa de simple comparsa, mientras que en «Historia de detectives» es el jefe de la pandilla de chicos que, desde un desvencijado coche abandonado en una loma que sirve de vertedero, se dedica a investigar y a espiar los movimientos de la gente sospechosa. Salta a la vista la referencia autobiográfica con ese juego, con esa metátesis, Mares/Marsé, lo que permite al autor referirse a sí mismo en tercera persona e incluso definir su catalanidad y la explicación de su liderazgo en medio de tanto *charnego*: «A fin de cuentas, Juanito Mares era algo mayor que nosotros, se había criado aquí y era catalán, además de un poco contorsionista y ventrílocuo: más serio, con más lenguas, más preparado» (pág. 29). Al mismo Mares le vemos citado con frecuencia en «El fantasma del cine Roxy», muy dedicado a escatológicos desfogues en la oscuridad de la sala de cine ante el esplendor de sus idolatrados mitos películe-ros.

Debe decirse sin ambages y sin paños calientes que si el primer y tercer episodios constituyen dos joyas del relato breve (y sobre todo el tercero, por lo que no es extraño que «Teniente Bravo» haya dado nombre a todo el libro), de los titulados «El fantasma del cine Roxy» y «Noches de Bocaccio» puede muy bien el lector hacer auto de fe sin mayores mira-



mientos, reduciéndolos, en todo caso, a una lectura rápida, y sobre todo de la última historieta, basada en un insulso enredo editorial relacionado, confusamente, con el mundo de los *comics*, y utilizado como pretexto para que desfile toda una cabalgata de gente conocida —mucho nombre propio— por la barra de la famosa sala de fiestas. Es un pseudorreportaje o un pseudorrelato más idóneo para ser publicado, por lo desmañado de su prosa y lo frívolo de sus argumentos, en alguna revista de quiosco con buen reclamo erótico en la portada.

«Teniente Bravo» se sitúa, afortunadamente, a muchos kilómetros de ese ambiente tan manido de los cines de barrio y los mitos del celuloide que pueblan hasta el tedio, en medio de tópicos y fastidiosas conversaciones, el episodio precedente, «El fantasma del cine Roxy». Quizá «Teniente Bravo» sea un recuerdo de la mili, pero importa poco su vinculación o no a un hecho realmente acaecido y presenciado por el recluta Marés/Marsé, pues la historia cabe dentro de todo lo posible, a pesar de su final esperpéntico. El tema de este episodio lo conforman el valor y el miedo al ridículo, sentimientos viscerales todavía más acentuados por inscribirse en el honor militar. Un oficial destinado en Ceuta quiere iniciar a sus soldados en ejercicios gimnásticos más sofisticados que los habituales, por lo que intenta demostrarles cómo se salta el potro. El aparato de saltos es, más bien, una reliquia caduca y desvencijada, que incluso alberga en la paja de su inventor un burlesco ratón como símbolo irónico de

la tragedia que se avecina. El teniente, no muy sobrado de altura pero sí de coraje, trata varias veces de saltar con gallardía el potro, sin despojarse de sus pesadas botas. Cada uno de los intentos fallidos, ante la mirada atónita y risueña de los reclutas, redoblan los inútiles bríos y el empecinamiento del heroico milito, cuyo rostro e imagen general se descompone y deteriora a ojos vistas. Es muy significativo el detalle de que en el último intento —que acabará en el más espantoso de todos los batacazos— algo parece moverse nerviosamente dentro del rancio y cojitranco aparato de gimnasia: «—en el interior del potro, en su mala entraña, al apoyarse en el lomo, el teniente notó algo vivo que pataleaba y que transmitió un hormigueo a sus manos—» (pág. 145). Es evidente que el potro está embrujado, y que su inquilino —el juguetero roedor— interfiere en el momento culminante con esa inoportunidad tan propia de los animales.

Toda la ironía, el humorismo y el suspense que de forma tan subyugante para el lector transmite este episodio, se combina con una entrañable descripción psicológica tanto de la figura humana del guerrero caído como, muy especialmente, de la del sargento que intenta en vano hacerle desistir de su empeño, sin olvidar el retablo de los soldaditos que presencian el drama. Y como perfecto remate, ese final, cuando entre todos alzan la figura sanguinolenta del teniente, camino de la enfermería, sin acertar con el rumbo: «...todos querían sostener al teniente por los brazos y las piernas y por fin lo alzaron y giraban con él en sentido

rotatorio, sin enfilear la dirección correcta» (pág. 146).

En este cajón de sastre que es su libro *Teniente Bravo*, Juan Marsé nos ofrece la faz entreverada de sus dotes literarias: mezcla de maestría (unas capas de magro) y de desaliño (otras de tocino, o más bien de recor-

tes y sobras) donde los destellos antológicos y geniales se mezclan promiscuamente con los tópicos de siempre (cine, tebeos, posguerra, Barcelona barriobajera, tufarada de mentideros literarios, etc.). En cualquier caso, el relato que da título al libro nos reconcilia con él y con la literatura.



El grácil yugo del clásico

JUANJO GUERENABARRENA

Inevitable, como el placer de una estación término, como la sogá que se afloja, como esa jaqueca que dejó ya de tensar los músculos del arte, como cuando después del caos una brisa segura y agradable vuelve a colocar la porcelana en la repisa; inevitable, como es inevitable la órbita del átomo, a pesar del principio de incertidumbre, la entropía tiende a cero y llega la placidez del clásico, útero preelectoral, fin de temporada: aquí no ha pasado nada.

ALGUNAS veces, en el teatro, los finales suceden en «coma alta», quizá para arrancar el aplauso; otras, asistimos a finales lentos, remansados, de los que llegan al cerebro más que al corazón. Bueno, pues algo así está sucediendo con la cartelera teatral en este último tercio de la temporada. La ola de estrenos a partir de la Semana Santa (casi se quiere recuperar la tradición) pone sobre el tapete un buen número de autores clásicos, algunos de ellos, caso de Buero Vallejo, aún vivo. Y ya que hablamos de Buero Vallejo,

forzoso es dedicarle unas líneas de felicitación por la entrega del Premio de Literatura en Lengua Castellana «Miguel de Cervantes», el pasado 27 de abril. Buero habló, precisamente, de Cervantes, de la deuda que él y otros tienen con el autor de *El Quijote*, de la herencia cervantina que alcanza a otros campos de la estética y también, con humildad, de la presencia, rastreada por los estudiosos, de lo quijotesco en su obra teatral.

Pero vayamos con la crónica de los avatares teatrales. Con-

tinúan en cartel varios de los estrenos de principios de temporada: *La venganza de don Mendo*, *Pato a la naranja* (en reposición constante), *Los caciques*, y *Lázaro en el laberinto*. Julia Gutiérrez Caba y José Luis López Vázquez, por su parte, siguen triunfando con *El manifiesto*, de Brian Clark, en el Marquina, con dirección de Ángel García Moreno. Nada hay de sorprendente en esta propuesta del británico, salvo que en los tiempos que corren ha optado por hacer un teatro basado en la palabra. No es sólo la recuperación del texto; es, sobre todo, un gran reto para el actor. Ahí es donde Julia Gutiérrez Caba y López Vázquez entran en acción. Todo sucede entre ellos dos, sin ayudas escenográficas ni acciones de contraste. Son ellos hablando, defendiendo «tesis» opuestas. Ella, Elisabeth-Julia, defiende la ingenuidad, la bondad natural, la felicidad, la lucha y la esperanza; la utopía. El, José Luis-General Edward, firme en sus principios de pragmática inevitabilidad de corte militar, defiende los grandes valores de los «pies en la tierra»... y en la guerra; a pesar del tiempo transcurrido, no se ha despojado aún de los galones. La solución a este conflicto exclusivamente dialéctico no existe ni en la realidad ni en la ficción del escenario. Al final, estos dos puntos de vista «complementarios» comenzarán otro día y leerán el periódico en el desayuno, como hoy, con una sola conclusión de fondo: desear que los que vengan no resulten ser tan insensatos como nosotros.

Lo que une a este estreno con el ambiente general de esta cró-

nica es la calidad «consagrada» del autor, tal vez un clásico contemporáneo. Clark estrenó su «Manifiesto» en Broadway, en 1986, pero el espectador angloparlante ya sabía de él desde 1978, año en el que sorprendió a la crítica con *¿De quién es mi vida, eh?* Es decir, bien por García Moreno que ha dado a conocer este texto, pero seguimos estando en las tranquilas aguas de la «obra segura», avalada, en esta ocasión, por el triunfo en lejanas tierras... siempre prestigiosas.

La empresa privada: casi una excepción

HABLAMOS de cierto retorno a los autores clásicos y veremos que es así.

Pero entremos en el mundo de compañías privadas, que también tienen «sus» clásicos, o famosos, o consagrados, o seguros, o amuletos. El teatro Reina Victoria, de Madrid, programó (como reseñamos en el número anterior) *Fuera de quicio*, del triunfador de los últimos tiempos José Luis Alonso de Santos. Sólo él y el director Gerardo Malla figuraban como «nombres», por más que la calidad del elenco sea tan cierta como desconocida del gran público. La obra no estuvo más de quince días en cartel. Es posible, como es aserto popular, que esta sala tenga «su» público y que éste no vea con buenos ojos las nuevas orientaciones saineteras de Alonso de Santos, pero es significativo el hecho de que ese rechazo se produzca, precisamente, con un autor jo-



Julia Gutiérrez Caba.

ven. ¿Dónde reside la explicación? ¿Es que no hay obra o es que no es posible tener la perspectiva necesaria para valorar el teatro de nuestros días? Dicho de otra manera, ¿es la «calidad» el único motivo por el que se forja un «clásico»?

No es harina de esta sección hacer crítica de teatro. Pero a ningún espectador medio se le escapa que *Punto y coma*, función que ha sustituido a *Fuera de quicio* en el Reina Victoria, no es superior a la obra de Alonso de Santos, con todos los respetos para Santiago Moneada. Quizá la diferencia esté en Paco Moran; es decir, en un clásico actor de comedia ligera, tan clásico que siempre termina por ser más importante que la obra que representa. Y lo hace mejor que bien. *Punto y coma* tiene una trama leve, una fábula de nadería, pero bien construida un texto que no pretende otra cosa que hacer pasar un ratito agradable, con alguna pizca de sal gorda para que el espectador experimente algo parecido a una catarsis pequeñita e incruenta. Sin embargo, si Paco Moran no estuviera en escena, si no inventara mil y una acciones, gestos, actitudes, ruidos, muecas, la comedia correría un riesgo serio de hacer agua en cada mutis. Estamos ante una comedia de siempre, de un autor curtido en la carpintería de la risa y con un actor de toda la vida, convertido en un virtuoso del «gag». De la posible «sorpresa» de *Fuera de quicio* hemos pasado, en la caída de la temporada, a las tranquilas aguas de una comedia en la que el espectador ve lo que quiere ver. A su manera, un clásico.

Todavía dentro del sendero

de la risa, cambiamos de tercio y nos vamos a otro sector del divertimento. Llegamos al teatro Martín. Allí, un hombre trabaja la diversión desde otro punto de vista, quizá culto, quizá escandaloso, pero siempre inteligente. Nos referimos a Angel Pavlovsky, ese argentino universal con el corazón en Cataluña. Pavlovsky lleva muchos años conquistando al público. Todavía se recuerda la *Orquesta de señoritas* y siempre se agradece a «La gran Pavlovsky», un ingenio unipersonal y unisexual inventado por Angel Pavlovsky, que habla de sí mismo con el público, lo que puede llegar a ser equivalente a que el público hable de sí mismo con él. *Este es mi lugar* es el título del espectáculo que permanece con éxito en el teatro Martín. Efectivamente, ese es el lugar de Pavlovsky: las tablas. En esta ocasión ha restringido sus salidas al patio de butacas (no las ha eliminado, desde luego) y ha pretendido construir un espectáculo más complejo. Es la clara imagen del «showman», aderezado con algunos principios del cabaret culto y del «café-concert» de su Argentina natal. Su principio teatral es claro y se ha cumplido siempre hasta el momento: el espectador debe sufrir una transformación, por mínima que sea. No puede ser al salir, igual que era al entrar. En *Este es mi lugar*, el espectador puede jugar a un especial «un, dos, tres...», puede contestar al divo y puede (y debe) besar a su vecino de butaca por todo el cuerpo. Si alguien no liga hace tiempo, no tendrá mejor ocasión. Si «ni por esas, Andrés», siempre se puede descargar adrenalina mordiendo a Pavlovsky,

proposición que nunca puede evitar el actor. Teatro de participación, pues, sin texto y casi sin historia, pero con una fuerte y sabia dosis de teatralidad. Es la viva imagen del divo y de ello ha construido un espectáculo.

* * *

Poco a poco, vamos adentrándonos en lo que hemos titulado «casi una excepción». Quedan dos espectáculos que escapan a la definición global de clásicos, aunque al segundo de ellos se le pueden poner etiquetas de seguridad. Son *Las cometas*, de Teófilo Calle, en el teatro Espronceda, *Arsénico y encaje antiguo* (*Arsenic and oíd lace*), de Joseph Kesselring (según «ABC»), J. Kesselring (según el Espasa), J. Kesselring (según «El País»), en el teatro Bellas Artes.

Las cometas es algo así como un suicidio anunciado, provocado por el estrepitoso desmoronamiento de los valores que constituyeron la base de la formación del protagonista, Jesús Puente, que es, además, el director de la función. Un hombre empieza a atravesar un calvario social, después de ser expulsado de su empleo como profesor de matemáticas. Vicisitudes diversas, de las que no es la menos importante el que su mujer alivie con otro sus tensiones, le llevan a tomar una decisión evidentemente escapista: decide hacerse cometa. Cuando su madre —y todos los demás— se dan cuenta de que se trata de un simple fingimiento llega el desenlace. La madre, que no soporta ver cómo se han destrozado todos los principios en los que educó a su hijo, no tiene más remedio que suicidarse.

Se habla, en suma, de la crisis de la sociedad moderna. Podría ser, pues, teatro de hoy, y así parecen haberlo entendido los componentes del jurado que le otorgó el Premio Castilla-La Mancha, de teatro. No se introduce el autor en los vericuetos de las explicaciones; aparentemente, no toma partido. Se limita a ser cronista. Lo que liga a esta comedia con el tema de fondo que nos ocupa no es nada de lo dicho, según lo cual habría que catalogar esta obra dentro del «teatro actual». No. Lo que la une con ciertos principios del teatro «de siempre» (volvemos a los criterios de seguridad y viaje por lo desconocido) es su factura. Es teatro de mesa-camilla, a la usanza de todos los tiempos. Por este lado, entonces, continuamos estando en el marco de esa placidez de la que hablábamos al principio, con la que, por el momento, parece que terminaremos la temporada.

Otro tanto de lo mismo sucede con *Arsénico y encaje antiguo*. Esta obra ya fue estrenada con éxito por Isabel Garcés en los escenarios españoles, no mucho después de que «la Warner», con Frank Capra en la batuta, comercializara «Arsenic and oíd lace», que en España se tituló *Arsénico por compasión*. Entonces, Cary Grant, Priscilla Lañe y Raymond Mosey hicieron las delicias de los adictos. En la versión del Bellas Artes, dos historias vivas del teatro, Aurora Redondo y María Isbert, secundadas por Joaquín Kremel, marcan la pauta y sacan a relucir todo su oficio. Historia sobre historia, mecanismo que asegura (aunque esto en teatro sólo sea una quimera)

cierta densidad en el patio de butacas.

La oferta de los teatros privados, como vemos, revela una leve inclinación al teatro actual, pero, en líneas generales y con las excepciones citadas, basa su propuesta en una forma distinta de clasicismo: el envoltorio, la forma, la estética, la manera de actuar y los protagonistas. Existen ejemplos que pueden ilustrar que, a la larga, resulta más comercial aquello que está más cerca de la evolución que cada día experimenta la vida, y por tanto el arte, a pesar de que en los comienzos pueda haber escándalos y fracasos estrepitosos. La razón, entonces, para este anclaje en formas periclitadas habrá que buscarla en otro sitio. Si nos atenemos a los números, comprenderemos, de la mano de las cifras oficiales de la SGAE, que está resistencia «de siempre» no ha llevado a más espectadores a las salas. Antes al contrario, la recaudación de los teatros en el mes de febrero (últimos aparecidos públicamente) muestra un descenso de 650.000 pesetas con respecto al mes anterior, y de varios millones si el referente lo colocamos en cualquiera de las dos temporadas anteriores.

Teatros institucionales, tres a uno

MoRETO en el teatro de la Comedia, sede de la Compañía Nacional de Teatro Clásico; Valle-Inclán en el María Guerrero, sede del CDN; Eurípides en el teatro Español, del Ayuntamiento de Madrid, y Alfonso

Vallejo en la sala Olimpia, sede del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (CNNTE), tres autores clásicos y uno contemporáneo en los teatros oficiales de la capital, que son de los que más público acumulan. La situación entra dentro de lo que llevamos manteniendo. Incluso la programación de Alfonso Vallejo, siempre «nuevo autor», a pesar de haber cumplido ya los cincuenta, nos sumerge en la tranquilidad de fin de temporada, tal vez conveniente, si tenemos en cuenta que las elecciones municipales están al caer.

El Centro Dramático Nacional, dirigido por Lluís Pasqual, después de haber programado *El público* trae al grupo sevillano «Esperpento», que pone en escena *La marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán. Han estado unos días, breve paréntesis para la vuelta de otro Valle, *Luces de Bohemia*, en exitoso montaje de Pasqual, con Roderro como figura y Carlos Lucena como excelente «don Latino». La propuesta del grupo Esperpento ha satisfecho a la crítica especializada, que ha sabido perdonar los defectos propios de la inmadurez de los sevillanos, en favor de un espectáculo tras el que es posible detectar un ingente trabajo y unas buenas maneras. Valle-Inclán camina en esta obra sobre muchos estilos, la «comedia dell'arte» entre ellos, lo que ha facilitado el trabajo del grupo, que lleva varios años dedicado al estudio y práctica de los cómicos renacentistas italianos. Hay también apuntes del esperpento y lírica modernista, pero los sevillanos han preferido optar por la caracterización italianizada y

la ironía, siempre por los senderos de la farsa. A Valle-Inclán siempre se le representa de forma similar; nunca sabe nadie dónde está lo «esperpéntico», dónde colocar esa distancia que supone la deformación. En este sentido, es un caso parecido al de B. Brecht, al que, salvo honrosas excepciones, se le representa exagerado. Todos han alabado el quehacer del grupo Esperpento, pero también se han levantado voces que se preguntan, puede que con razón, qué sucedería si se representaran los textos de Valle entendiendo más verosímelmente a los personajes. La respuesta la dará el tiempo, la costumbre y la formación del público.

* * *

Hablar de José Luis Alonso de Santos es ya una costumbre en las dos últimas temporadas. De nuevo salen su nombre y su pluma, ahora con motivo del estreno de *No puede ser...*, de Agustín Moreto, cuya adaptación-actualización le ha sido encomendada al autor vallisoletano. Moreto, en parte, se adelanta a Moliere; su *No puede ser...* bien podría contemplarse como un adelanto de *Las mujeres sabias*. En la comedia de Moreto son las mujeres las que, no afectadas por el código del honor masculino, organizan la burla y dirigen la acción para no ser «guardadas». Ellas burlan al hombre. Ni sangre ni honor maltrecho; una extraña academia de mujeres da al traste con la ostentosa «honorabilidad» de que habían hecho gala los hombres en las comedias al uso. La versión de José Luis Alonso de Santos y, naturalmente, la dirección de Jose-

fina Molina ponen el acento en la figura del gracioso, que pasa a ser el verdadero protagonista de la acción y forjador de la burla, instigado, eso al menos sí, por la inteligente doña Ana. El resultado es que Tarugo, el gracioso, es claramente «beneficiado» en detrimento de doña Ana, verdadera protagonista de la obra original.

El problema no estriba en la importancia del gracioso, peculiaridad del teatro de Moreto que se manifiesta claramente en *El desdén, con el desdén*, por ejemplo, sino en cierto «olvido» de la importancia de doña Ana, mujer, por otro lado, cuyos comportamientos se alejan de los habituales en los personajes femeninos de Moreto, en los que predomina la discreción frente a la pasión; el cerebro frente al corazón. Habría sido interesante insistir en la necesidad de un buen grupo de especialistas que dediquen todo su esfuerzo a cuidar de las ediciones de los textos que se utilizan en los montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, deseable y defendible, a pesar de los inevitables principios polémicos.

Donde nadie dudó fue a la hora de alabar la escenografía y el vestuario de Julio Galán. El juego propuesto, lleno de ingenuidad y belleza fue destacado por todos. En el mundo del teatro, todos deseamos que esta compañía se consolide, para que no se convierta en un museo ni en un juguete; para que no sean verdad las palabras maliciosas de Chesterton: «Un gran clásico es un hombre del que se puede hacer el elogio sin necesidad de haberlo leído antes.»

* * *

En la sala Olimpia, de Madrid, no se presenta ningún clásico; sólo un gran autor contemporáneo, con más juventud en las palabras que en el cuerpo. Se trata de Alfonso Vallejo (*El cero transparente, Acido sulfúrico, Orquídeas y panteras...*). La historia de la literatura, también la de la literatura dramática, está llena de médicos que han sentido la necesidad de poner por escrito quizá lo que sus manos y su ciencia, por grande que sea, no consiguen trazar. Esa profesión sacrificada y, a veces, angustiosa ha sido germen de grandes creaciones. Al final, siempre se habla de enfermedades, para descubrir «los hilos invisibles que gobiernan nuestras vidas», como suele decir Peter Brook. Alfonso Vallejo es neurólogo; está acostumbrado a leer neuronas y sinapsis. Por eso está sensibilizado y llega fácilmente a la esencia del teatro. El ha declarado: *Mi contacto cotidiano con cosas que no funcionan me ha enseñado no a denunciar que algo no funciona. Eso salta a la vista en la inspección más somera. Lo difícil es descubrir qué no funciona. (...) El escritor de teatro tiene que ser un artista muy bien pertrechado.*

Siguiendo ese sistema ha construido *Gaviotas subterráneas*, estrenada por los grupos «Zascandil» y «Fuegos fatuos», que han colaborado aportando un actor por compañía. Las gaviotas subterráneas son esas potencias que nunca terminan de salir, porque si salen, la química se derrumba y todo se desvanece. Mario y Niño son los personajes. Niño es un triunfador, salta a la vista; Mario es la imagen de la reflexión apo-

cada, con una tonalidad más bien gris. Urden un plan perfecto para engañar al seguro, que consiste en fingir la muerte de Niño. Cuando se consuma la trampa todo cambia. Aparecen las gaviotas subterráneas y David se vuelve contra Goliat, se hace Goliat... y viceversa. Aparece todo lo que el reflexivo Mario ha ido acumulando a través de los años de «amistad». Posiblemente, la reflexión de Vallejo no sea nueva; seguramente esté todo inventado, pero es teatro de hoy mismo, de mañana temprano, realizado con formas de ahora y con una interpretación que bien vale una línea.

Las tornas han cambiado sutilmente. *Gaviotas subterráneas* no es un texto clásico (aunque podría serlo mañana), sino actual. Pero A. Vallejo es un autor veterano, poco estrenado, pero veterano y maduro, es bueno, ha estrenado en un teatro oficial. Uno se pregunta si la sala Olimpia es el lugar adecuado para este autor. ¿No podría ser un habitual del CDN, por ejemplo? ¡Bravo por el Olimpia por haber estrenado esta obra!, pero ¿no ha influido el momento? Nada que objetar a la obra, pero sí a los criterios de programación oficial. Autores hay, he aquí la prueba, pero sería preciso que no se convirtiera a los autores actuales en bálsamo para tiempos comprometidos. Vallejo al María Guerrero y la sala Olimpia a apechugar con la experimentación, con la investigación radical, al riesgo eterno, por más que bramen los santones, que, dicho sea de paso, a veces braman con razón y están en su derecho.

La permanencia de Eurípides

DESDE luego, no hay clásico más clásico. Eurípides forma parte ya de la memoria colectiva. Pero, paradójicamente, tampoco hay espectáculo en la cartelera actual más moderno (y clásico), más llegador, más transformador, que conlleva más los sentidos que *Las bacantes*, en versión y dirección de Salvador Távora. El teatro Español, de Madrid, puede congratularse de haber propuesto una obra grande a un alto creador de sensaciones.

Távora lleva ya muchos años haciendo teatro a lomos del grupo La Cuadra de Sevilla. En la memoria quedan *Quejío*, *Herramientas*, *Andalucía amarga* o el penúltimo *La piel de toro*. Siempre teatro épico, de riesgo estético y físico, que arranca todas las sonoridades «jondas» sin caer en el fácil colchón del andalucismo barato para visitantes de camisas estampadas. En cada una de sus creaciones, Távora ha sabido dar un paso adelante, se ha ido haciendo más culto, mucho más universal que en los principios. Cuando Miguel Narros, director del teatro Español, de Madrid, le propuso realizar un espectáculo y le ofreció varios textos posibles, no dudó en elegir precisamente este, *Las bacantes*, de un Eurípides indeciso, contradictorio, catártico en el sentido más puro de la palabra.

Pero Távora no es hombre de la palabra. Su oferta, su lectura, no podía vincularse a una revisión textual erudita; tampoco La Cuadra es un colectivo que se haya distinguido por sus

dotes para la dicción o el recitado. No es su estilo ni su apuesta. Salvador Távora ha elegido el camino de la síntesis. Ha tomado la quintaesencia de la tragedia del griego y ha construido un espectáculo desde donde sabe y puede: desde la pasión y el raciocinio que cercena los brotes de las visceras. También el poder y su complicada trama son objeto de estudio y tratamiento. Y también el rito, la transfiguración, la metamorfosis y el «anacnórisis» terrible que permite la catarsis... para purgar «esas» pasiones de las que habló Aristóteles.

Távora hace que predomine el conflicto entre el rey y el dios, entre la carne y la cabeza, dentro de un modelo de mundo en el que sólo manda el rito, la celebración, los símbolos. La embriaguez de las bacantes furiosas, llenas de lujuria, será el desencadenante de la tragedia. Távora hace que casen bien las mitologías griega y andaluza-cristiana. Desde la universalidad de los ejemplos bíblicos, presentes en muchas tradiciones, hace un espectáculo que responde a la pregunta ¿cómo entiendo yo *Las bacantes*! Así; con los sonidos y el grito, con los tacones y los coros, con las máquinas tremendas, con los climas. La crítica, en general, ha alabado profusamente el espectáculo, pero le achaca algunos errores: el texto no es bueno, los actores no recitan ni dicen bien. Es cierto. Pero eso no llega a ser la décima parte del montaje. Otros critican el imposible sincretismo no conseguido. No puede haber tal sincretismo, porque no hay elementos contrarios. Se trata de una lectura diferente de ele-



Miguel Narros.

mentos comunes, universales. Távora ha desarrollado la esencia de ese magnífico texto. Hemos perdido un texto, pero hemos ganado un espectáculo. El montaje de Távora es la excepción que confirma la regla que venimos comentando. Es un clásico, sí, pero tomado como punto de partida para transgredir y potenciar su esencia. Se ha realizado un espectáculo de hoy. En el resto de los casos, la presencia de autores clásicos, masiva como hemos visto, corre el peligro de servir como balsa salvavidas y argumento de prestigio para paralizar denuncias, riesgos y transgresiones quizá indeseables. Aterrizar en las tranquilas aguas del clásico puede ser equivalente a dejarse mecer el cuello por su yugo sutil, para

que nadie pueda venir a apretar la soga. El teatro es un arte vivo, una constante posibilidad de lo imprevisto. Los clásicos son previsibles y están ahí para aprender de ellos y gozarlos, siempre que no sean la única opción. Cuando a derecha e izquierda de la cartelera no se ve otra cosa que clásicos, el espectador puede empezar a sospechar. Corrigiendo a Chesterton, ¡cuánto amor para no necesitar haberlos leído! Un ejemplo final. Jérôme Savary iba a venir a Madrid con el escandaloso espectáculo *El tango de don Juan*, estrenado el año pasado en Barcelona. Bien, pues ya no viene. Parece ser que, además de los desnudos, las porquerías, los escándalos, la ruptura, era muy malo. Ahí queda eso.