

**CRÓNICA DEL TEATRO ESPAÑOL EN EL 2002
(EN 7 CARTAS A MARÍA DEL PILAR CELMA)**

EMILIO DE MIGUEL

Universidad de Salamanca

1.

20 de julio de 2003

Dra. María del Pilar Celma

Universidad de Valladolid

Querida Pilar:

Agradezco que, en tu condición de codirectora de la nueva revista *SIGLO XXI. Literatura y cultura española*, hayas pensado en mí como informante o crítico de la actividad teatral en la España de 2002 (valoro en mucho la libertad de enfoque que expresamente subrayas en tu misiva). Sé que en tu elección ha pesado a mi favor la feliz circunstancia de que a lo largo de ese año capicúa la Salamanca en que vivo fue Ciudad Europea de la Cultura y se convirtió por esa razón en escenario de un elevadísimo número de actividades teatrales. No diré que pasara por aquí toda la realidad escénica de ese año, pero es cierto que grandísima parte del teatro del 2002 visitó Salamanca e, incluso, ocasionalmente se generó desde esta ciudad que, pese a ser histórica cuna del primer teatro castellano (*La Celestina*, Juan del Enzina, Lucas Fernández), lleva demasiados siglos sin hacer aportaciones sustanciosas a la vida teatral española.

No olvido que el encargo que me haces está destinado a formar parte de esa nueva revista que preparas, cuyo primer número planteáis, por cierto, presentar en Nueva York (es un honor pergeñar letras que serán luz en tal pebetero), pero confío en que, pese al prestigio y exigencia de tal escaparate, aceptes para estas líneas el tono distendido y coloquial que es propio del género epistolar y que, por supuesto, no sólo no excluye sino que espera tu intervención activa: cuánto mejoraría este informe o crítica con tus aportaciones. Por lo mismo, espero que me permitas no renunciar a digresiones que, aun

ceñidas a lo teatral, vayan más allá de la mera crónica y juicio del teatro visto en el 2002.

Es mi deber aclararte que, por una u otra razón, no quise o no pude asistir a algunas de las obras que pasaron por Salamanca. Si tales inasistencias no me descalifican para la función que me estás encomendando, iré dándote mis impresiones en sucesivos envíos a lo largo de este calurosísimo verano. Es lo cierto que con los guiños de su salvapantallas el ordenador invita a dejarse seducir por la frescura de la habitación penumbrosa.

A la espera de tus noticias, un abrazo fuerte.

2.

26 de julio de 2003

Dra. María del Pilar Celma

Universidad de Valladolid

Querida Pilar:

Agradezco que mantengas la invitación pese a haberte confesado mi inasistencia a algunas de las representaciones. Por cierto que esto ya podría dar pie a una tentadora digresión respecto a qué sentido tendría el que hablara yo aquí de teatro del 2002 que sólo hubiera conocido a través de soporte impreso... En efecto, Pilar, ¿es ya teatro el texto que desde el caletre de un autor se limita a viajar hasta la imprenta o hay que esperar a la conversión de ese texto en espectáculo para que podamos hablar legítimamente de teatro? Abramos o no esa polémica, en todo caso, tras recibir tu confirmación, he considerado de justicia dejar constancia de las obras a cuya representación no asistí. En efecto, nuestra cultura teatral resulta conformada por lo que vemos y por lo que no podemos o no quisimos ver, igual que en la vida somos lo que hacemos y también lo que omitimos (o eso creo, ya ves; y lo cierto es que una obviedad como esta, Pilar, si la atribuyera a pensador francés o alemán, con su nota bibliográfica a pie de página, daría entidad a estos párrafos; pero lo siento, es obviedad y es mía, y eso ni confiere *pedigrée* ni suma *ornatus* filológico).

Yendo, pues, a mi propósito, dejo anotado que en año cuya amplia oferta teatral favorecía más que nunca la selección, no me sentí suficientemente motivado para recibir las *Confessions of Zeno*, de la Handspring Puppet Company, y que rechacé expresamente asistir a *Parrots and Guinea Pigs (Loros y cobayas)*, producto debido a Jan Fabre. Verás, Pilar, cuando se me anuncia una obra teatral prácticamente bajo el solo reclamo de su poder de escandalizar (leía en presentaciones oficiales de este producto del belga Fabre, por ejemplo, que “no ha habido estreno sin escándalo”), el planteamiento me pilló mayor, cansado y como de vuelta. ¿Tiene la obra que así me quieren vender méritos distintos a esa amenaza de escandalizarme, por lo general, a base de escatología y sexo? Añade que en una de mis consultas internáuticas topé con esta joya referida al tal Fabre: “Con diecisiete años, criticaba, mediante una serie de *performances* callejeras, la condición de mercancía de la obra de arte.” Al comprobar que no era gratuito el espectáculo que me anunciaban, hube de pensar que la última oferta artística de tan jaleado vanguardista era ¡una mercancía! Lógicamente no podía asistir. Por no ofender sus principios.

Me es fácil también justificar mi no asistencia a *XXX*, de La Fura dels Baus. Habiendo leído en su día *La filosofía del tocador*, de Sade, fue nula mi curiosidad por saber hasta dónde era capaz de llegar el grupo catalán tanto en el trasvase del atrevido texto narrativo a las posibilidades de la representación teatral como en su afán de provocar al espectador. Dado que no creo que la deseable revitalización y actualización del teatro, su necesario ensanchamiento de horizontes en temas y técnicas, hayan de consistir en competir con otros géneros en capacidad para ofrecer sexo cada vez más explícito (en ese terreno novela y cine mojan la oreja al teatro con absoluta ventaja), encontré aquella noche opciones más atractivas que simular modernidad no rasgándome vestiduras ante provocaciones que, oídos comentarios de los sí asistentes, debieron escandalizar a aquellos para quienes Sade todavía debe de ser cuatro casillas a rellenar en un crucigrama.

En este bloque de obras voluntariamente preteridas estuvo también el *Ubú* ofrecido por el Teatro de la Abadía con dirección de Álex Rigola. Vistas ya no sé cuántas adaptaciones de aquel glorioso exabrupto de Alfred Jarry (me

quedo, por cierto, con la recreación de Boadella y Joglars en *Ubú President*: toda imitación que no asesina al modelo corre el riesgo de quedarse en simple copia o estéril ejercicio de arqueología); vistas, te decía, no sé cuántas revisiones, es difícil que ya me seduzcan con la oferta de una nueva actualización de lo que en su momento fue ruptura, provocación y vanguardia. No acabo de entender cómo se puede pretender ser vanguardista hoy refritando vanguardismos de hace un siglo. ¿No crees, Pilar, que todo rompedor y vanguardista actual debería ser lo suficientemente creativo para no gastar sus fuerzas en reactivar fuegos antiguos que hoy son simples cenizas? (Menos mal que estas preguntas no comprometen tus criterios y menos mal que si acabas publicando estos apuntes de crítica, ningún lector tendrá derecho a deducir que participas de mis opiniones y desvíos).

Por distinta razón –escepticismo o frialdad personal ante propuestas que vienen de un linaje ilustre pero poco renovado– nada hice por obtener entradas para la *Carmen* y el *Don Juan en los ruedos*, de Salvador Távora con La Cuadra de Sevilla. Tal vez pensé que ni apuntándome a *revivals* de esa índole se me iba a lograr el don del rejuvenecimiento. De otro lado, textos españoles que se me escaparon, aunque no hubo voluntad expresa de evitarlos, fueron *Defensa de Sancho Panza*, de Fernando Fernán Gómez y *Ganas de matar en la punta de la lengua*, de Xavier Durringer, a cargo del Teatro del Astillero. Productora teatral que también nos obsequió, aunque yo no lo disfrutara, con *4.48 Psychosis*, de Sarah Kane.

Por haber estado ya en contacto con ofertas próximas a las que ahora se me ofrecían y por entender que sus propuestas actuales no contenían novedad significativa, no hice hueco al Teatre Lliure que nos trajo *Cara de fuego*, de Marius von Mayenburg, ni a Lluís Pasqual que propuso un *Edipo XXI*, sobre textos de Eurípides, Sófocles, Esquilo y Jean Genet, ni al Ur Teatro-Antzerkia que, dirigido por Helena Pimenta, ofreció *Sigue la tormenta*, de Enzo Cormann. Tendré ocasión de referirme a esta fecunda directora salmantina, especialmente atendida en la programación de Salamanca 2002, como demuestran otras dos presencias suyas en año tan notorio, además del espectáculo, teatralmente muy endeble, literariamente deplorable, de la apertura.

En párrafo aparte te informo de que no haber asistido a la *Medea* euripidiana que Nuria Espert, dirigida por Michel Cacoyannis, trajo a Salamanca, obedeció a una voluntad muy expresa. Resultándome interesante la actriz catalana y siempre atractivo el texto griego, y aun pareciéndome soportable que la obra se representara bajo presidencia de la reina de España –al fin y al cabo ella no improvisa poses culturales–, juzgué inapropiado compartir butacas con quienes, precisamente porque presidía la regia dama y porque se presentaba en sociedad el restaurado Liceo, asistían excepcionalmente, quién sabe si por primera vez en sus ocupadas vidas, a una representación teatral, con la misma disposición, eso sí –¿quién les ha dicho que es imprescindible ir en de etiqueta para saborear el buen teatro?, ¿también se visten de gala para leer novelas?–, con que habrían acudido a un *cocktail* frívolo en que se les garantizara la presencia de la testa coronada y del enjambre de autoridades cuya acumulación y empujones para la foto motiva siempre tal presidencia. Juzgué oportuno, te cuento, no ser elemento extraño en aquella aglomeración de ilustres, a la mayoría de las cuales ni había visto ni veré en las representaciones teatrales de ese año, ni en las del siglo anterior ni en las del presente. Me perdí, eso sí, ver y oír teatro con olor a pintura y barnices (dos días antes había visitado por última vez el edificio en obras) y me perdí reacciones, siempre curiosas, de ese tipo de gente que acude a lo que corresponda, al dictado de sus pretensiones sociales. A alguno de ellos le escuché, días más tarde, mostrar su admiración porque en la representación citada una actriz, ¡lloraba de verdad!

Termino esta reseña de mis inasistencias más notables, confesándote, Pilar, que no quedé muy orgulloso de haberme perdido *La señorita Julia*, de August Strindberg, con Juan Carlos Corazza dirigiendo a una Alicia Borrachero que, tras mostrarse convincente actriz en una interesante serie televisiva (*Periodistas*), asumía la obligación de refrendarse como intérprete en la verdad del escenario.

Sigue disfrutando del verano. Tengo la seguridad de que los tuyos facilitarán decisivamente este deseo mío. Pienso particularmente en tu hija, claro está.

3.

5 de agosto de 2003

Dra. María del Pilar Celma

Universidad de Valladolid

Querida Pilar:

Me extenderé en este envío a darte cuenta del teatro español visto en el 2002 (entiendo aquí por español el teatro con texto, dirección e interpretaciones nacionales). Y por empezar por lo más obvio, comprenderás que en una programación teatral hecha por instituciones públicas no podían faltar algunas muestras de nuestro teatro clásico. Así, por el salmantino 2002 pasaron algunos de los grandes de nuestra dramaturgia áurea más un trasvase a teatro de *La lozana andaluza*, narración, como bien sabes, de comienzos del XVI, planteada en estructura novedosa que, aun sin alcanzar la genialidad de *La Celestina*, buscaba como aquella romper moldes de tema y género. Esta trama cordobesa y romana de Francisco Delicado llegó a orillas del Tormes de manos del meritorio Centro Andaluz de Teatro y en la versión que en su día preparó Rafael Alberti. Nunca se lució Alberti escribiendo teatro propio ni al adaptar a Delicado supo convertir en teatro –ni bueno ni malo, hablo de teatro, sencillamente– lo que no lo era en su primera redacción. Dejada aparte la osadía de alguna escena sexual –¿cuándo se convencerán las gentes del teatro de que el tratamiento audaz del sexo resulta mejor resuelto en cualquier otro medio expresivo que no en la mentira comprometida y delicada de la representación teatral?–, no soy capaz de rescatar algún recuerdo válido de esa obra, si no es el martirio de intentar escuchar a unos actores cuya voz se perdía o se proyectaba estérilmente en la inmensidad de una sala teóricamente pensada para teatro pero en la que el teatro no se escucha –hablo, Pilar, de un pomposo Centro de Artes Escénicas estrenado en el tan mentado 2002–.

El vallisoletano Teatro Corsario ofreció ese año, en coproducción, por cierto, con Salamanca 2002, una versión digna, sin estridencias y sin riesgo, del simpático texto de Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*. Quizá tuviste ocasión, Pilar, de asistir en tu propia ciudad a alguna representación de esta obra, en la cual Tirso hilvana ese enredo de mujer que, vestida de

hombre, nos conduce por entretenidos vericuetos de intriga entre los cuales ocasionalmente asoman algunas de esas audaces reivindicaciones femeninas que tanto intrigan a los estudiosos del teatro del ilustre mercedario. Para que no parezca, Pilar, que hago crónica por cumplir y sin mojarme, añado que, viendo este *Don Gil*, en algún momento pregunté a mi vecina de asiento (bajito, eso sí, que uno respeta las leyes del teatro) si alguna vez había visto decorados tan horrorosos.

La Compañía Nacional de Teatro justificaba ese año su existencia ofreciendo *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, con dirección de José Luis Alonso de Santos. Corrección en todos sus extremos (decir esto de un montaje teatral, como decir que un torero anduvo *aseado*, debe de tener algo de desdén). Puesto a destacar algo y si no interpretas que salgo por peteneras, subrayaré el mérito de la iluminación. Creo que modernamente se están haciendo iluminaciones magníficas (en el caso de *Peribáñez*, destaco las escenas campestres, en las cuales el escenario por momentos se convierte en auténtico trigal inundado de luz veraniega) y dentro de la plurimedialidad que caracteriza al teatro, cada vez más la iluminación me parece un lenguaje artísticamente autónomo, digno de atención y análisis. Desde otro punto de vista, y al margen de los aciertos y límites de la representación, obra como esa maravilla verbal de Lope, auténtico monumento a la belleza y a la eficacia de la palabra teatral, palabra que aquí es capaz incluso de teatralizar una corrida de toros (al menos, vista y narrada desde el escenario; ticoscopia debe de llamarse técnicamente este recurso que consiste en que el hablante dice ver desde el escenario algo externo y alejado del mismo que, con su palabra, acerca y recrea para el espectador). Una obra, como esta de Lope, decía, con la palabra construyendo mundos, sentimientos y acción externa e interna, es un auténtico corte de mangas a Artaud y resto de conmlitones en esas teorías tuyas de que el teatro de imagen, danza, movimientos y ritos debe enterrar al teatro clásico, al de la buena palabra literaria.

También a cargo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y con más pretensiones de innovación llegó *La dama boba*, esta vez con dirección de Helena Pimenta. Había audacia en la descontextualización epocal que conseguían un vestuario y un decorado modernos. Decorado, por supuesto,

no realista y bastante trabajado para exprimirle con ingenio distintas prestaciones. La propia Helena Pimenta –ya te advertí que los salmantinos han primado a su compatriota en este año de gloria local– asumió también el reto de dirigir *Luces de bohemia*. Hay que confiar mucho en las propias fuerzas para atreverse con una obra como ésta, tan sabida por el espectador, tan viva en la cabeza de tantos lectores. Me pareció, Pilar, que el morlaco que es *Luces* volvió una vez más vivo a los corrales. Que, incluso, el decorado tenía no sé qué aire de familia con el decorado de *La dama boba*, lo cual significa, en definitiva, que no se ha tributado a obra tan absorbente la dedicación generosa y exclusiva que reclama. No me pareció, Pilar, que la Pimenta alcanzara a convertir en producto teatral acrisolado y nuevo el mestizaje de vida y muerte, de folletín y de poesía amarga, de tradición y de vanguardismo que operó Valle Inclán. Ya sabemos que está al alcance de muy pocos resolver escénicamente esa simultaneidad que logra Valle Inclán para darnos inmersión y distanciamiento, acercamiento cálido y mirada lejana y fría, como hecha desde las nubes, diría él (y estoy afirmando de pasada, Pilar, que Valle saca no sé cuántos cuerpos de ventaja a Brecht: el dramaturgo gallego consigue en un prodigioso acto único el mismo efecto que más tarde Brecht buscaría alcanzar en doble fase). De otra parte, siendo *Luces* obra de personajes antológicos y a veces de fugaz paso por el escenario –en consecuencia no pienso sólo en la pareja central– requiere de manera innegociable la prestación de actores mayúsculos que sean capaces de deglutir y darnos la extraordinaria calidad del texto valleinclanesco, y ello sin reducirse a ser artificiosos altavoces de las esculpidas palabras, las brillantes ocurrencias, las lapidarias expresiones de Valle. En la oferta de Helena Pimenta y de su Ur Teatro me pareció que había afanes, no triunfo. Aunque guardará para siempre mi retina con placer el gran acierto visual de ese personaje, pueblo en rebeldía, que atraviesa corriendo el fondo del escenario: entre los huecos creados por los paramentos verticales del decorado vemos agitarse la hermosa bandera republicana que lleva en sus manos. No siempre, Pilar, una obra de teatro nos regala, al menos, una imagen, para el archivo de nuestras selecciones vitales. Quede anotado ese mérito junto a la observación, que tiene mucho de positivo y de esperanza, de que quizá esta directora no se desenvuelve aún

entre los clásicos españoles con el desparpajo y solvencia con que paseaba por los territorios de Shakespeare, pero es prometedora su contribución a la relectura de nuestro teatro.

Tuvimos, fuera de la oferta clásica, más teatro español. Española, y específicamente gallega, fue la oferta del gallego y galleguista Alfonso Castelao que, en *Los viejos no deben enamorarse*, nos legó su única obra teatral. Asistiendo a aquella representación, planteada en clave de farsa por el autor y no bien resuelta en clave farsesca por el director, me pareció que el mensaje de la obra –la implacable verdad de la vida se impone a la locura de los tres viejos enamorados de muchachas jóvenes, y la muerte de los viejos así lo refrenda–, llegaba con eficacia a los espectadores, pero no logré convencerme de que el teatro hubiera perdido mucho porque Castelao lo frecuentara sólo en esta ocasión.

Española era también la *Carta de amor. Como un suplicio chino*, de Fernando Arrabal, intenso monólogo en que Juan Carlos Pérez de la Fuente dirigía a María Jesús Valdés. Entiendo que la obra será indisociable de esa dirección y de esa interpretación, modelos ambas de contención y mesura allí donde miradas menos inteligentes hubieran podido dar desbordamientos y efectismos puramente exteriores. Se prefirió interiorizar y asomarnos casi con pudor al ánimo dolorido de una madre y, aprovechando las posibilidades económicas del teatro público –era el Centro Dramático Nacional quien ofrecía el espectáculo–, para su representación se optó por recintos no específicamente teatrales: pequeñas iglesias; sótano del Reina Sofía; en Salamanca el ya recoleto auditorio de San Blas aún más reducido por el particularísimo decorado, haciéndose, pues, la transmisión de ese texto en pequeños ambientes, casi familiares; el montaje, en consecuencia, ni buscaba ni obtenía ingresos para sufragarse. Siendo tan discutibles y opinables las relaciones entre teatro público y dispendio, no me parece que en este caso sean impugnables los resultados. Si nos atenemos, sobre todo, como ya te puse de manifiesto, a la intensa y sobria interpretación de la Valdés, magníficamente dirigida por Pérez de la Fuente en su extraordinario llorar hacia dentro.

De gran actriz paso a gran actor y aunque no era estreno sino reposición, anoto el paso por Salamanca del excelente trabajo de José Luis Gómez, *Azaña, una pasión española*. Texto de casi imposible dramatización (fragmentos de cartas, retazos de diario personal, discursos parlamentarios) encuentra soluciones brillantísimas en la palabra dicha con perfección técnica y sin concesiones efectistas, en el gesto estatuario y no afectado, en las envolventes nubes de humo, en la iluminación que sobre el escenario sólo descubre negros y grises. Con momentos de magia especial como cuando el actor inicia desde el fondo del escenario una supuesta carrera en que a cámara lenta mima un avance hacia el proscenio que nunca se consuma. Si a ello se añade la evidencia de que el actor, coautor a la vez de la dramaturgia, está en perfecta conexión con el sentir y el pensar de aquel político (ya le había homenajeado montando *Velada en Benicarló*), se entenderá por qué esa noche teatral fue plato exquisito para paladares selectos.

Del trío formado por José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier García Yagüe, curioso repunte en nuestra dramaturgia de autores en equipo –algo tan frecuente, por cierto, en el teatro del primer tercio del siglo XX– se repusieron en Salamanca las dos primeras entregas de su *Trilogía de la juventud*, es decir, *Las manos* e *Imagina*. Reposición que servía de prólogo al estreno de *24.7*, la tercera parte que completaba tan ambiciosa aventura creativa. En tal trilogía la juventud española queda retratada en diferentes espacios socioculturales y económicos (el campo, la fábrica, la moderna oficina cibernética) y en distintos momentos de nuestra historia reciente (posguerra, años sesenta, época actual). Admirable el esfuerzo creador del trío de autores y muy elogiable el acierto interpretativo de los jóvenes actores, pero debo anotar que, en mi entender, ni la segunda ni la tercera parte igualan el hálito poético de la inicial *Las manos*. Había allí esencia teatral, hondura, entrecruce de vidas privadas y denuncia social, palabra justa y plasticidad impactante –aquel mulo refrescándose en el agua–... El intento de querer teatralizar las siguientes generaciones de la España más reciente no supera el escollo, normal en estos casos, de la falta de distanciamiento, ni me parece que obedezcan las partes segunda y tercera tanto a un impulso

creador e inspirado como al propósito de completar un friso con tenaz ambición.

Se me ha quedado para el final de esta entrega, Pilar, otra obra, *Defensa de dama*, de Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa, que, al igual que 24.7, se estrenaba ese año. Se trata de un texto inequívocamente comprometido en la denuncia de los malos tratos a mujeres, construido sobre el hilo argumental de la mujer que aguarda la excarcelación del marido que sufría condena por maltratarla. La espera nos la muestra conviviendo con su padre que, cuando no tan anciano y no tan despojo físico, profanaba el cuerpo de esa hija. Como ves, es planteamiento sin concesiones y no las había tampoco en el desarrollo argumental o en la actuación de los distintos intérpretes. Destaco en este sentido el patetismo que Juan José Otegui confiere a su personaje de anciano, llevándolo a los límites de la dignidad humana, incluso en lo fisiológico. No es parvo el caudal de elogios que merece esta valiente propuesta del Teatro de la Abadía, dirigida por José Luis Gómez, pero mi neta procedencia del ámbito del estudio y análisis de los textos teatrales me obliga a sugerir que la obra, en cuanto texto literario, se resiente de falta de conflicto. Parecerá paradoja que siendo el conflicto tan brutal e intenso como he apuntado, afirme ahora su inexistencia. Me refiero obviamente a la ausencia de un conflicto en progreso a lo largo de la acción teatral. En efecto, una vez que se sientan las premisas argumentales, todo allí es previsible y discurre conforme a lo esperado. Nada más iniciarse la representación, sospechamos por dónde puede ir cada una de las conductas y en ningún momento los personajes se apartan un ápice del diseño con que los autores los han hecho subir al escenario. Hablaba de paradoja y te citarí, Pilar, a Chesterton, maestro en esa feliz figura del pensamiento, cuando afirmaba que no hay placer allí donde solo hay placer. En analogía con su aserto, te diré que viendo *Defensa de dama*, alababa la intención de los autores, sintonizaba con su protesta, pero se me iba imponiendo la evidencia de que no hay denuncia donde todo es denuncia ni hay teatro válido cuando no se ejercita adecuadamente la suficiente dialéctica entre contrarios.

Sé que el mal sabor de boca de esta malhadada convivencia familiar a que acabo de referirme se te desvanecerá en segundos cuando sigas

disfrutando de la convivencia con los tuyos en este agosto vacacional. Salúdales y recibe tú un fuerte abrazo.

4.

12 de agosto de 2003

Dra. María del Pilar Celma

Universidad de Valladolid

Querida Pilar:

Al releer mis primeras glosas al teatro visto en el 2002 observo que es habitual en ellas la utilización del verbo *ver*, empleado por mí como por tantos otros con plena normalidad para referirnos al acto de consumir teatro. Género literario este, Pilar, cuyos contenidos, en efecto, se nos transmiten a través de la vista; pero no a través de una vista meramente captora de signos impresos, como ocurre con el resto de géneros. En el teatro a través de la vista que percibe imágenes, gestos, decorados, fisonomías, vestuario, iluminación y movimientos de los personajes, estamos recibiendo informaciones tan importantes, al menos, como las obtenidas a través de la palabra. El oído, claro está, colabora armoniosamente con la vista (no caeré en la malicia de citar al inefable Unamuno cuando, allá por 1913, en artículo titulado: “Impresiones de teatro”, buscando excusas para sus fracasos teatrales, escribía: “Como el teatro se ve y se oye, la vista lejos de ayudar al oído y éste a aquélla, suelen con no poca frecuencia estorbarse mutuamente. El espectáculo en vez de realzar, deprime a la literatura”). Siempre me he preguntado si cabe una negación más radical del teatro como género que es suma de escritura y representación. ¡A qué extremos puede llevarnos, Pilar, el no reconocimiento de las propias limitaciones!

Y no hago, Pilar, esta digresión para colar de rondón supuestas pildorillas de crítica teatral. Sabedores tú y yo de que por lo general toda digresión no es sino una supuesta distracción muy buscada por el opinante, te confesaré que la razón de simular este *excursus* es dejar constancia de los serios problemas visuales y auditivos de que adolecen en Salamanca tanto una nueva construcción con fines escénicos inaugurada a mediados del 2002 (en

envío anterior ya hice referencia a ese edificio que curiosamente ni tiene nombre propio), como el Liceo, teatro salmantino del XIX, que agonizaba malherido en el centro de la ciudad y que ha sido rescatado para los fastos del 2002.

Por centrar la cuestión, quizá te sorprenda saber que en este restaurado Liceo, las primeras hornadas de espectadores toparon con la enojosa sorpresa de ocupar localidades ciegas, debiéndose proceder en lo sucesivo a retirar de la venta las butacas tramposas. La pregunta, extensible a cualquier recuperación de patrimonio, es en qué medida el rescate de una construcción del pasado ha de hacerse con fidelidad tan servil que logren recuperarse también sus errores y carencias. De otra parte, las deficiencias de ese no bautizado centro escénico de cuya nueva existencia te vengo informando replantean la cuestión de si la arquitectura contemporánea sabe resolver la creación de edificios teatrales. Un teatro como el Liceo, muestra no espectacular pero sí válida de recinto burgués decimonónico, y, por lo mismo, con su concepción en herradura, sus hileras superpuestas de palcos y su escenario a la italiana, tiene defectos y virtudes probadas, es el resultado de una evolución arquitectónica de varios siglos, conjuga servidumbres sociales y eficacia técnica, y resulta muy apto para el teatro de texto, esa humilde variante teatral que apenas ha pasado por el crisol de veintitantos siglos.

Pues bien, vengo comprobando, amiga Pilar, que el arquitecto contemporáneo, al enfrentar la creación de espacios teatrales de nueva planta, supongo que en aras de una sacrosanta originalidad, no quiere repetir la estructura de teatros como el Liceo y opta más bien por contenedores (disculpa el término, objétaselo a los gestores culturales) rectangulares; amorfos cajones de los que proclaman su plurifuncionalidad (o sea, que no sirven bien para casi nada) y en los cuales, cuando me siento a ver y oír teatro, tengo la impresión de que va a comenzar la ponencia plenaria de algún congreso en el que me hubiera inscrito. Incluso la luminosidad de la sala, normalmente reforzada por los materiales claros que el moderno arquitecto suele usar en suelo, paredes y techo, predisponen a la toma de apuntes como si, en efecto, estuviese asistiendo a una conferencia.

No me extenderé más en estas consideraciones marginales, Pilar. Quede constancia de que el novísimo recinto pomposamente habilitado para actividades escénicas es inmensa sala informe –pongamos que apto para mil trescientos receptores– con un piso volado en su parte trasera que acoge buen número de butacas. El arquitecto, a fin de alejarse del modelo de los palcos en herradura (burgueses o nobiliarios, lo que quieras, pero que acercan válidamente a los espectadores al escenario) ha situado ese piso volado en las antípodas del escenario y a tal distancia del mismo que el actor no miope adivinará que hay en lontananza un núcleo importante de destinatarios con quienes debería intentar la comunicación (cómo enviarles la voz y sus matices, no viene especificado en el manual de instrucciones de tal contenedor cultural). Dicho Centro de Artes Escénicas (hoy por hoy ese es su nombre), padece otrosí, desde cualquier punto de su abultado tamaño, una acústica deficiente (uso eufemismo) y cuando ha sido utilizado para ofrecer ballet, los espectadores del patio de butacas, dado el escasísimo desnivel de esa zona, participan activamente en el espectáculo adivinando los pies y los tobillos de los danzantes. Y todo ello sin que la construcción tenga disculpas en condicionamientos impuestos por alguna circunstancia adversa: está planteado en un espacio diáfano, amplio y libre de rémoras. Condicionamientos que sí se dieron, según te comenté, en la rehabilitación del decimonónico Liceo. Y la manera de dialogar con esos condicionamientos, Pilar, ya te dije que no me parece modelo de eficacia. Se ha impuesto allí un criterio arquitectónico consistente en recuperar con discutible propósito de fidelidad un edificio notable, que no sobresaliente, del pasado. No ha triunfado el servicio a los intereses del usuario. Si, por ejemplo, el arquitecto del XIX, dada la limitación de los materiales constructivos de la época, hubo de multiplicar columnas, no parece obligatorio que el actual las replique en su totalidad cuando hoy no cumplen más función que la de simple *atrezzo* y, en la práctica, contribuyen a conseguir la inutilización de cerca de un centenar de butacas en un aforo total nada boyante.

Termino esta digresión, Pilar. Desde buen número de butacas del viejo y restaurado Liceo salmantino no se ve y en el novísimo Centro de Artes Escénicas se ve mal y se oye poco. Son agresiones fundamentales a un

género que sólo llega a cogüelmo cuando se hace espectáculo dicho en voz alta para un colectivo social que se reúne en edificio construido precisamente para ese fin. ¿Tan difícil es tener en cuenta estas premisas básicas y el interés directo de los usuarios?

Es pregunta retórica con la que no pretendo turbar la paz de tu descanso veraniego.

5.

19 de agosto de 2003

Dra. María del Pilar Celma

Universidad de Valladolid

Querida Pilar:

Sigo desarrollando la tarea encomendada y paso ahora a comentarte aquel teatro del 2002 que, o bien no era español por sus cuatro costados o decididamente no tenía nada de español. Y echo mano de esta caracterización no porque entienda que la nacionalidad del arte sea un criterio científico o un valor –de hecho, también en arte adoro los mestizajes–, sino por la simple conveniencia de poner orden en estos informes. Consistirá, pues, este envío, si te parece, en un comentario a las revisiones de clásicos extranjeros contemporáneos; en el siguiente, si nada interfiere el plan, comentaré tanto el teatro extranjero que fue novedad en el 2002 como el par de obras que pasaron por Salamanca y que eran teatro extranjero ejecutado por compañías igualmente foráneas.

¿Clásicos extranjeros contemporáneos? Era invierno y, en consecuencia, el año cultural daba sus primeros pasos cuando llegó a Salamanca el *Tío Vania*, de Chejov, con dirección de Miguel Narros. Creo que es la primera vez, Pilar, que en estas notas te doy un dato de calendario. Sospecharás, en consecuencia, que no es casual. ¿Razón de hacerlo? Me parece intolerable que los gestores culturales decidan a veces reírse del espectador, despreciar sus derechos o, por irme a lenguaje clásico, hacerle una higa. ¿Cómo debe interpretarse si no el que a algún despotilla ilustrado se le ocurra vender entradas no numeradas para teatros que tienen numeradas

sus butacas? ¿Son ganas de someter al público a una carrera de obstáculos para poner a prueba su vocación de espectadores? Primero, se le hace soportar colas importantes para intentar obtener alguna de las insuficientes entradas (este aspecto mejoró avanzado el año) y a continuación, si el espectador es tan vicioso que aspira a buena butaca (legítimo deseo que no se aseguró con el primer esfuerzo) nueva cola para obtener buen asiento. Por supuesto, el organizador alcanza el clímax de su satisfacción no abriendo las puertas del teatro hasta veinte o treinta minutos antes de iniciarse el espectáculo; se garantiza así que sea larga la cola –pongamos que de una hora u hora y media– para disfrutar los gélidos vientos del invierno salmantino. Un coleccionista de palabras malsonantes haría bien en pasarse por aquellas intermediaciones con un bloc de notas. De hecho, Fernando, un buen amigo que en ocasiones acompaña a su mujer hasta la entrada al teatro pero no entra a las funciones, cuando se produce una de estas risotadas del gestor refinado sobre el espectador indefenso, no veas con qué sonrisa irónica nos despide celebrando nuestra sumisión a la chulería del sátrapa cultural de turno y compadeciendo a los enfermos de teatritis –sólo los así diagnosticados es comprensible que aguantemos la situación–.

Con esta digresión, Pilar, no se ha aliviado mi orgullo herido ni el recuerdo de aquel frío tan intenso como innecesario pero, al menos, he hecho vudú literario contra el responsable de ese desatino. Y compenso la larga digresión con brevedad en la referencia a *Tío Vania*. A Chejov vamos a verle los muy tocados de esa teatritis que reconozco o quienes acuden al teatro si hay en cartelera algún nombre de relumbrón. Estuvimos ese día los justos tras pasar por el doble filtro que te indico y admiramos el buen hacer de Fermí Reixach o de Berta Riaza, no secundados precisamente por un plantel de nivel similar al de los principales; asunto particularmente grave por cuanto ese tipo de teatro o es sostenido por actores excelentes o las butacas gimen impaciencias. De otra parte, ya sabes que es obra en que Chejov, con técnica de minimalista concienzudo e inspirado, enfoca su mirada inteligente sobre una sociedad rusa, hoy tan lejana –¿o en vías de recuperación?– en la cual coexistían niveles feudales y coqueteos con la más refinada vanguardia occidental.

El propio Narros revisó el *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller, en traducción de Eduardo Mendoza; dato este, el de la traducción, digno de reseñarse cuando el texto que recibes circula con la fluidez y verosimilitud con que lo hizo en este caso el clásico norteamericano. A Salamanca nos llegó ya con interpretación de Helio Pedregal, segunda y magnífica opción tras el bache físico de Sancho Gracia que la había estrenado y a quien vi entonces magníficamente dirigido, limado de tics y de recursos fáciles, despojado de los cuales, encarnaba un Eddie del todo convincente. De esta pieza, como de otras producciones de Miller, admiro la magnífica técnica para conseguir los dos niveles en que transcurre la obra. De un lado, se logra atraer el interés hacia un conflicto humano muy concreto, muy circunscrito a casos aparentemente individuales, y de otro se nos suministra claves de análisis y denuncia extrapolables a núcleos sociales mucho más generales, universales, incluso. Recordarás, Pilar, que el autor nos asoma allí con gran intensidad a un núcleo familiar en que conviven amores y relaciones oscuras, a un grupo humano muy marcado por la emigración, dato clave éste para facilitar la doble lectura a que hacía referencia, el de la distracción deseable para el buen funcionamiento de la obra sobre un escenario, y el de la reflexión y crítica social que unos captarán más que otros. Hay allí, recordarás también, un amor incestuoso (uno de los eficaces ganchos del interés argumental) pero son mucho más execrables y más incestuosas las relaciones entre el emigrante y la sociedad millonaria que lo acepta por necesidad mientras ignora sus derechos (lectura valorativa que espontánea y válidamente se desprende). ¿Ese conflicto social, tan vinculado a la emigración, es un problema norteamericano, Pilar, propio de aquellos lejanos mediados del siglo XX, un problema español de este flamante siglo XXI o, en definitiva, un problema universal? Narros resalta muy bien los nervios de estas relaciones entre dinero y miseria, entre apariencia presentable y obscena realidad, sin renunciar a alguna concesión técnica muy efectista –y el teatro, Pilar, en absoluto repudia esas sorpresas– como es el agua de lluvia que en una escena cae realmente y moja a los personajes. Triste teatro el que sólo se nutre de recursos como éste, que otros medios manejan con absoluta normalidad; magnífico el que es capaz de acompañar a convincentes interpretaciones con la batería de recursos

que subrayan la condición de espectáculo que es sustancial a la naturaleza misma del teatro.

A Harold Pinter, otro clásico contemporáneo del ámbito anglosajón, nos lo acercó el Moma Teatre, dirigido por Carles Alfaro, con *Pinteriana: La colección, El amante*. Mantengo el tono positivo de esta reseña –qué gusto hablar bien del buen teatro– subrayando en el nivel del contenido la fuerza vitriólica de las denuncias sociales del dramaturgo inglés, y en el de la realización teatral la magnífica dirección de ese teatro, tan realista como inverosímil, y por lo mismo tan difícil de conducir con buen pulso.

Cierro este apartado (clásicos extranjeros que se revisaron en el 2002) con el recuerdo de *La Ópera de Cuatro Cuartos* de Bertol Brecht y partitura de Kurt Weill. En cuanto a lo estrictamente teatral, te comento, Pilar, que el director de la propuesta, Calixto Bieito, con la manipulación que opera del original en prácticamente todos los niveles (retoque de personajes, importantes modificaciones del texto) vuelve a plantearnos qué límites debe respetar el director teatral e, incluso, a qué espera Bieito para decir con textos propios todo lo que les hace decir a autores de cuya obra se apropia para introducir en ella amputaciones, ampliaciones, morcillas, atrevidas y subjetivas actualizaciones. ¿No agradecería el espectador seguir viendo a Brecht cuando le anuncian a Brecht y poder ver de una vez una obra de Bieito expresándose a sí mismo? Al margen de ello, te cotilleo que a esta representación iba a asistir el Presidente del Gobierno, que al tiempo inauguraría ese Centro de Artes Escénicas de que ya te hablé. Debieron funcionar los *tam tam* del chivateo político (la obra había sido estrenada días antes en el Grec, que la coproducía con Salamanca 2002) y alguien previno al alto mandatario para evitar que asistiera a demasiados momentos políticamente no correctos y escuchara morcillas del tipo “Europa va bien”... Se alegó un repentino problema de agenda y el Presidente del Gobierno adelantó un día su presencia en Salamanca para estar en un teatro sin representación teatral alguna. Dado que el tan mentado Centro de Artes Escénicas sigue cerrado cuando se cumple un año de su inauguración, salmantinos no bienpensantes insinúan que los problemas de ese edificio están relacionados con el gafe bautismal de aquella inauguración de un teatro sin teatro representado. Ganas de mezclarlo todo, Pilar.

En todo caso, que contribuya esta anécdota sin malicia a aumentar tu descanso estival.

6.

24 de agosto de 2003

Dra. María del Pilar Celma

Universidad de Valladolid

Querida Pilar:

Espero que tu marido no haya hojeado aquella parte de mi anterior envío en que criticaba la ineptia de vender entradas no numeradas cuando se trata de espacios convencionales numerados y de teatro convencional. Los dos sabemos que no le apasiona el teatro (no todos alcanzamos los mismos placeres) y no quiero darle argumentos con que alimente esa desafección.

En todo caso, conforme adelanté, he de referirme ahora a aquel teatro extranjero que fue novedad entre nosotros en el 2002. Anoto en primer lugar *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, novela del polaco Jan Potocki, versionada libremente por un Francisco Nieva en estado puro. Es decir, maestro en conseguir momentos de fuerte impacto visual y especializado en prestar atención máxima a personajes de rasgos fulgurantes y con no sé qué reminiscencias de Valle Inclán. Es el suyo, también en esta adaptación, muestra legítima de un teatro literario que busca y consigue la brillantez visual; teatro que, vengo observando, gusta más a los menos textófilos e impacta gratamente a quienes menos frecuentan el teatro.

Y vuelvo a nombrar en estas entregas a Miguel Narros porque dirigió también a Charo López en el estreno de *Los puentes de Madison*, novela de Robert James Waller, que hace años había pasado al cine y ahora intentaba su aventura teatral en España. A la salmantina Charo López la recibieron bien sus paisanos en esa historia del borrascoso encuentro entre el hombre de largos recorridos y la mujer de vida asentada. Él, fotógrafo de profesión, que recalca accidentalmente en un pueblecito de Iowa, y sacude los esquemas de Francesca, mujer quieta y aquietada que vive en cuatro días una agitación que justificará su existencia. Los salmantinos no se trabaron

mucho en que Charo López estuviera forzando un poco para meterse en un personaje con el que no coincidía mucho en el calendario, y tampoco objetaron demasiado al hecho de que la fuerte impronta de su actriz emblemática difícilmente se ajustara al apocamiento sorprendido de la protagonista del relato original. Al margen de ello, tengo dudas de la eficacia de la adaptación. O, para ser justos, tengo dudas de que una novela intimista y lírica, que resiste muy bien el trasvase a los primeros planos del lenguaje cinematográfico, soporte igualmente la conversión en teatro. Género que por su naturaleza resuelve peor la transmisión al espectador de silencios elocuentes, de gestos que en una historia de amor de esa naturaleza pueden no ser sino minúsculas expresiones faciales.

Registro muy distinto era el aportado por el Teatro de la Abadía –otro reincidente del año, como ves– con el *Mesías* de Steven Berkoff. La obra me pareció un excelente ejercicio teatral, de plástica interesantísima, acompañada de muy buen nivel de expresión tanto corporal como de voz. Quizá hubiera interesado a su buena carrera comercial el que la máxima autoridad eclesiástica salmantina hubiese prodigado más censuras al evento. Amagó una fuerte crítica que José Luis Gómez quiso convertir en polémica a través de la prensa, pero el arrebató episcopal no cuajó en niveles suficientes como para ahorrarle a la compañía los costes de la publicidad. Realmente el texto contiene irreverencias a veces ingeniosas pero no acaba de decantarse ni por una línea de disensión absoluta respecto a la ortodoxia cristiana ni por una revisión poética o ideológica de las páginas evangélicas.

Con la ortodoxia cristiana jugaba también Dario Fo en su *San Francisco, juglar de Dios*, estrenado en Salamanca por Rafael Álvarez El Brujo. El Nobel italiano hace en ese texto una apuesta a favor de un Francisco al que presenta como experto en técnicas de juglaría, y El Brujo estaba crecido y a gusto dentro de la piel aparentemente ingenua del de Asís. Lo que no siempre logra en sus interpretaciones, sí se produjo aquí, en mi entender: Rafael Álvarez, que tiene tendencia al histrionismo y a un cierto desbordamiento, no osaré decir que anduviera comedido en esta obra –no sería El Brujo– pero sí que supo poner su arte, su facundia gestual y su personalísimo registro de voces, al servicio del texto, subordinando sus

recursos al interés general de la obra. Si sumas que no se privó de dosis apreciables de improvisaciones (en buena medida, provocadas por las quejas de algún espectador: “¡Alcalde, no se ve!” –no hay ni que decir, Pilar, que la función era en el deficiente Liceo–), tendrás una cierta aproximación a lo que El Brujo aportó al en el 2002 con esta producción.

Novedoso fue también y audaz *Muelle Oeste*, de Bernard Marie Koltès, producción igualmente de Salamanca 2002, dirigida por Sergi Belbel. Audaz, digo, pensando tanto en la escritura de Koltès como en la dirección de Belbel. El director catalán situó el desarrollo de la obra casi a partes iguales en el escenario y en el patio de butacas del Liceo. En efecto, no es que hubiera ocasionales incursiones en el terreno habitual de los espectadores, sino que ése fue lugar casi permanentemente ocupado por unos actores a los que Belbel exigió máxima tensión y a los que movió intentando superar su fuerte propensión a escenas reducidamente duales, incluso en su faceta de autor. Todo ello no me parece sino un intento de correspondencia con la audacia principal, la que Koltès cultivó en su texto. En el hangar próximo al puerto de Manhattan y en sus alrededores, Koltès situó, en efecto, una historia de ocho personajes límite obsequiándonos con su personalísima poética del submundo, la marginalidad, la escoria social y la muerte. No hay quizá en la obra tanto estiércol moral como en la escalofriante *Roberto Succo* pero sí las dosis suficientes como para reconocer con absoluta seguridad a un autor que marca poderosamente cada una de sus producciones con sus violentas –y hermosas– tinieblas.

Y cierro, Pilar, este envío que, según mis previsiones, debe ser el penúltimo, anotando dos fiestas teatrales, tan extranjeras que incluso se desarrollaron en sus idiomas de origen. Las llamo fiestas porque alegre y juguetón era su contenido y porque la alegría de las buenas representaciones no es sino fiesta en máximo nivel. Fiesta fue, así, la actuación del Piccolo Teatro di Milano que, dirigido por Luca Ronconi, nos regaló *I due gemelli veneziani*, de Carlo Goldoni, una auténtica exhibición actoral del protagonista, Masimo Popolizio encarnando a los gemelos Tonino y Zanetto, tan parecidos en lo físico como divergentes en temperamento. Es el viejo teatro de siempre, con equívocos cuya clave no conocen los personajes y sí el espectador, lo cual le da la superioridad de quien acaba

sintiéndose cómplice del autor. Y fiesta, y grande, fue también *A Midsummer Night's Dream*, obsequio de la Royal Shakespeare Company, con dirección de Richard Jones, que propone y resuelve magníficamente uno de esos juegos con Shakespeare que prodigan los británicos. En esta ocasión el argumento se vertía en estética de cine mudo alcanzando la representación momentos de magnífica comunicación con el público (los subtítulos en español que informaban sucintamente de la coyuntura argumental fueron suficientes para situar al espectador ajeno al inglés). La escena final, con dos felices parejas, acostadas y enmarcadas por la blancura de las sábanas, es uno de esos éxtasis visuales que, según te comenté en otro envío, justifican, si es que fuera necesario hacerlo, el gusto por el teatro.

Va coincidiendo con el final de agosto el remate de estas notas y sólo espero que su contenido no haya entorpecido en demasía el placer y descanso veraniegos que de corazón te deseo para ti con los tuyos.

7.

28 de agosto de 2003

Dra. María del Pilar Celma

Universidad de Valladolid

Querida Pilar:

He llegado, querida amiga, al final de estas notas. Por supuesto que, dada la forma epistolar y conversacional en que van redactadas –en definitiva, dada mi cierta aversión a los formalismos–, a tu criterio queda publicarlas bajo este formato o darles una presentación que se ajuste más a la ortodoxia académica –y a la dignidad con que tú la representas–.

Está claro que no he reseñado la totalidad del teatro visto en España durante el 2002, aunque el protagonismo cultural de Salamanca ese año me ha servido de buena guía para recoger mucho de lo más importante. Quiero, no obstante, añadir aún tres referencias a obras del 2002 que, aunque no llegaron a esta ciudad castellana sino en el 2003, eran producciones del año anterior. Nombrándolas –y a estas alturas, haré ya poco más que eso– no sólo hago más justicia a la realidad teatral de aquel año; me doy también el

gusto de destacar magníficas producciones cuyo mérito y calidad son estímulo para la producción de teatro en España. Pienso en *París, 1940*, *La caída* y *Mi suicidio*. Curiosamente tres obras de origen francés y las tres soportadas por interpretaciones de extraordinario nivel.

En *Mi suicidio*, escrito autobiográfico debido a Henri Roorda, adaptado y producido como pieza teatral por Tanttaka Teatro, Mario Gas que, como sabes, puede alternar interpretación y dirección (qué magnífica su dirección de *La reina de belleza de Leenane*), dio una lección de sobriedad, de profundización en la lectura de un texto, de dominio de los recursos expresivos para hacerse cargo de un contenido duro que lleva ciega, inexorablemente al suicidio, al tajo voluntario y lúcido de la vida del autor de ese texto que Mario Gas reescribía sobre el escenario para nosotros. Anecdóticamente señalaré que, como en un guiño a Chejov y a alguna de sus difundidas teorías sobre técnica teatral (“si en el escenario hay una percha, de esa percha habrá que colgar un sombrero”), sabemos que ha llegado el final de la pieza, que es en este caso el final de una vida, cuando el hablante se hace con el sombrero y el abrigo que colgaban del perchero desde el comienzo de la obra. El lento caminar de Mario Gas, ya elegantemente ataviado para la muerte, hacia el exterior de la habitación en que redactó sus reflexiones prosuicidas, hacia el fondo, pues, del escenario, haciendo al asomarse a la supuesta calle una pausa intensa durante la cual la lluvia, que empapa sombrero y abrigo, es remate plástico a un texto eficazmente transmitido por gesto y palabra magistrales.

Josep Maria Flotats, que había cortado su presencia, y la de Pou y Carlos Hipólito, en la todavía triunfante *Arte*, de Yasmina Reza, reapareció encabezando *París, 1940*. Como bien sabes, Pilar, los textos teatrales en ocasiones contienen metrteatro y a veces teatro dentro del teatro (*nihil novum sub sole*, baste recordar *Hamlet*). En *París, 1940* se da un paso más y a lo que asistimos es a la reconstrucción de siete clases de interpretación teatral dadas por Louis Jouvet a la joven actriz que ensaya el *Dom Juan* de Molière. Por cierto, que el fulgor deslumbrante de Flotats no puede eclipsar los méritos interpretativos de la actriz que juega a hacer mal la escena siete veces ensayada para que tengan sentido las correcciones del maestro. Pero, dicho eso, vuelvo mirada, recuerdo y admiración a la interpretación de Flotats

que se apropia del escenario con palabra, gesto y movimiento en absoluta madurez. El cruce de tanta vida teatral como se vierte en la obra con la muerte y la destrucción que el invasor nazi introdujo en aquel París en que Jovet entusiasmadamente construía vida teatral, aporta a la pieza un dramatismo final que deja en el espectador el sabor agridulce de la exhibición de arte a la que acaba de asistir y la amargura de recordar los daños de aquel totalitarismo asesino; polo opuesto, está claro, a la vitalidad y placer lúdico del ejercicio teatral.

Y cierro estos comentarios teatrales nombrando *La caída*, texto de Camus pasado al teatro por Rodolf Sirera y que, dirigido por Carles Alfaro, ha venido recorriendo escenarios españoles de la mano de un Francesc Orella ya apreciable en su eficaz aparición televisiva (*El comisario*) pero del que creo que no sospechábamos pudiera disponer de tales y tantos recursos como exhibe en esta representación. Queda el espectador anonadado incluso por el esfuerzo físico que supone ese monólogo de casi dos horas, pero, por encima de todo, resulta sacudido por la riqueza y variedad de registros interpretativos de Orella (es la voz modulando mil matices y es el crear visualmente con eficacia extraordinaria ese *alter ego* al que supuestamente dirige sus confesiones a lo largo de tan extensa intervención). Sin duda admira también el espectador la imaginativa dirección de Alfaro que convierte en oro artístico el agua que pisa nuestro hombre y que, reflejada en el fondo del escenario, con sus rítmicas ondas nos marea y nos oprime.

Notarás, Pilar, que se me amontonan elogios ante el buen teatro y que gozo bastante más piropeando que marcando defectos. El teatro, el buen teatro, da satisfacción máxima y cuando se agolpan recuerdos positivos como éstos, más que nunca echo en falta que haya autores españoles surtiendo de textos literariamente válidos, teatralmente brillantes, a actores tan extraordinarios como Orella, Mario Gas, Flotats, el Gómez nombrado en otro envío, a los que debemos sumar tantas y tantos otros. Si yo hubiera de referirme a crisis de teatro, hablaría siempre de crisis de autores, de crisis de fe por parte de los escritores en las capacidades del teatro como género vivo, que puede y debe asumir recursos de otros géneros pero no hasta el punto de desvirtuar, como hoy tantas veces ocurre, su propia personalidad.

En ese teatro creo. En el que han escrito y pueden escribir autores españoles y en el que directores y actores españoles quieran pedir prestado a dramaturgias extranjeras. Quienes creemos que el arte es la patria universal y legítima del hombre, jamás nos sorprenderemos, si no es en positivo, ante los trasvases del arte por encima de las fronteras.

Gracias, Pilar, por haberme dado ocasión de combatir los calores de este verano –y otros sinsabores más oprimentes– refrescándome con los recuerdos teatrales del 2002. Si al hacerlo no he perjudicado tu descanso, doy por bien empleadas estas horas. Anima a tu marido a descubrir este placer del teatro –uno de los pocos que aún se le resiste–. De tu hija, si sigue tan inteligente como la recuerdo, confío en que será asidua consumidora de arte escénico.

Para ti, que ya sabes que quizá haya otros placeres estéticos además del teatro, un abrazo fuerte.