

LAS ARTES ESCÉNICAS EN 2004

César Oliva

Universidad de Murcia

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

A nadie se le oculta la idea de que las artes escénicas, desde años atrás, están sufriendo un profundo proceso de cambio. No fue necesario esperar la entrada del siglo XXI para detectarlo. Algunos años antes, décadas quizás, el mundo del teatro se internó en una compleja dinámica, al coincidir asuntos de índole económica con otros sociales e incluso estéticos. Cualquiera que haya vivido la escena española de las últimas tres décadas advertirá que la evolución ha sido a veces exagerada. Lo malo del caso es que no siempre fue para mejor.

Por eso cuando nos disponemos a analizar los aspectos más significativos de uno de los primeros años de este siglo, no tenemos más remedio que sumergirnos en los avatares del día a día, en lo que sucedió a cada momento, en definitiva, en la apreciación de la cartelera como máximo indicador de la vida teatral española. En la cartelera, y en los acontecimientos que rodean a la profesión, que no fueron pocos los ocurridos en 2004. Es una opción como otra cualquiera, ésta de ver la realidad de nuestra escena a través de las circunstancias diarias, que preferimos por estar enraizada en la propia esencia del teatro, como es su recepción por parte del público. Es la que creemos más adecuada para el tipo de arte que manejamos, absolutamente dependiente de sus espectadores, no obstante se trata de una actividad que se rige por las leyes de la oferta y la demanda. Pero, además de eso, junto a la cartelera, hemos de advertir sucesos que tengan una relación directa con el mundo de la escena como, por ejemplo, el cambio en el gobierno central. La aparición de una política teatral diferente representa en sí misma una nueva coordinación de la actividad escénica del Estado español. De la misma manera, la celebración de un acontecimiento

excepcional, como es el Forum de las Culturas en Barcelona, es capaz de activar las taquillas de los teatros de la ciudad.

Con todo, y como primera reflexión al respecto, cabe señalar que las líneas generales que se venían presentando durante los últimos años no han experimentado ninguna modificación relevante en el 2004. En cuanto a política teatral, porque no ha habido tiempo para cambio alguno. Como tampoco ha sucedido algo verdaderamente diferenciador en lo relativo al terreno de la empresa privada. De ahí que, los acontecimientos que han presentado los escenarios españoles durante el último año, se pueden resumir, a grandes rasgos, en:

- escasez de estrenos nacionales (y casi podríamos decir que extranjeros);
- éxito de los títulos promovidos por grandes empresas multinacionales (musicales principalmente);
- descenso de un 8 por ciento de espectadores de Madrid (los empresarios lo achacan a los atentados del 11 de marzo), aumento leve en los de Barcelona, y subida generalizada de ingresos;
- proliferación de pequeñas salas de todo el país;
- desarrollo de grandes festivales o conmemoraciones; y
- aumento de pequeños festivales especializados.

Todos estos puntos los iremos viendo a lo largo de los próximos epígrafes, bien de manera directa, bien como consecuencia de cuanto digamos.

2. LOS SOCIALISTAS DE NUEVO

Uno de los signos que caracteriza a la escena española durante los últimos años es su dependencia del mundo de la política. Antes de que se implantara el sistema democrático, la dinámica del teatro era muy limitada, al ser siempre el mismo régimen político. Si acaso, algún administrador vinculado a cierto espíritu aperturista dejaba pequeños resquicios por los que aparecieran determinadas novedades. Ahora la política afecta a conceptos, o, al menos, así debiera de ser. 2004 ha significado el regreso de los socialistas al gobierno de la nación. Tras unas reñidas elecciones, a mediados de marzo, y después del terrible atentado que conmovió la misma entraña del pueblo español, un equipo encabezado por José Luis Rodríguez Zapatero llegó al Palacio de la Moncloa. La misma incertidumbre que ofrecieron los resultados alcanzó al mundo del teatro. Nadie esperaba que cambiara la línea trazada desde el Ministerio de Cultura en los últimos ocho años de gobierno del Partido Popular. Quizás en algunos nombres, pero nada más. Sin embargo, los comicios hicieron saltar por los aires las previsiones. Y llegó la renovación.

La propia cartera de Cultura cobró su anterior independencia, desgajada

de nuevo de Educación. De Pilar del Castillo se pasó a Carmen Calvo, antigua Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía. Ésta, después de algunas expectativas, designó a José Antonio Campos Borrego como Director General del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, institución que rige y coordina las actividades teatrales y musicales del Estado español. Campos Borrego es un funcionario de gran prestigio, que lleva en la función pública desde los años sesenta, y que ha sido responsable de unidades de producción tan importantes como el Teatro de la Zarzuela, además de Subdirector General en varias ocasiones y materias. El no haber estado vinculado a un partido político (de hecho, fue Vice-Consejero de Cultura de la Comunidad de Madrid, con el gobierno de Ruiz Gallardón), le pudo costar algún que otro problema finalmente resuelto con decisión por la Ministra. Quiere eso decir que, en principio, el INAEM parece apostar por la profesionalidad en la gestión, tenga el color que tenga la iniciativa activada, aunque, entre sus primeras medidas, haya habido inevitables relevos entre algunos cargos, de personal afín al PP a otro cercano al PSOE. En esto las cosas no han cambiado del todo.

Entre esas primeras providencias cabe destacar el nombramiento de Gerardo Vera, militante del Partido Socialista, y hombre vinculado al mundo de la escena desde su paso por el grupo Tábano en los últimos años del franquismo, como director del Centro Dramático Nacional. Escenógrafo y actor en sus orígenes, pasó al campo de la dirección, sobre todo de espectáculos de cierto relieve escenotécnico. Así mismo, realizó algunas películas, como *Una mujer bajo la lluvia*, *Deseo* y una versión de *La Celestina*, con Penélope Cruz y Juan Diego Botto. Vera sustituye a Pérez de la Fuente, dentro de ciertas coincidencias en sus respectivas procedencias profesionales e ideológicas. Éste último colaboró de manera directísima, en 1996, en la elaboración del programa de cultura (teatro) del Partido Popular, de la mano de Eduardo Galán. Director de escaso currículo entonces, accedió al CDN para sorpresa de la profesión, aunque su amistad con Galán justificó de sobra esta determinación. También Vera ha supuesto una cierta sorpresa. Pero, como en el caso anterior, sus relaciones con determinados altos miembros del PSOE explican su nombramiento.

En la otra importante unidad de producción del INAEM, en materia teatral, como es la Compañía Nacional de Teatro Clásico, el caso se presenta curiosamente con perfiles casi opuestos. Fundada por una personalidad muy cercana al socialismo, aunque nunca tuviera carné, como Adolfo Marsillach, dio enseguida muestra de una decidida apuesta por marcar un terreno más profesional que político. Después de ciertos vaivenes propios del cargo, en la última etapa del Partido Popular la Compañía estuvo bajo la dirección de José Luis Alonso de Santos, persona poco o nada vinculada a dicho partido. Es más, su nombre pudo figurar entre los que confeccionaron el primer programa cul-

tural del PSOE, en 1982. Su paso por la CNTC, como el de sus antecesores, estuvo alejado de componentes políticos, entre otras cosas, porque no quisieron caer en el error de impregnar a los clásicos de un claro sentido propagandístico, como sucedió en la primera etapa de los teatros nacionales.

En la actual situación, el objetivo principal de los responsables de la Compañía siempre ha sido hacerlos bien, que sean accesibles y hasta modernos, y llegar al público. De manera que se podría definir la programación de esta institución como ecléctica, en el mejor sentido de la palabra

El nuevo gobierno insistió en estos términos, pues puso al frente de tan importante elenco a Eduardo Vasco, un joven director que había participado de manera activa en el montaje de los clásicos a través de su compañía privada, Noviembre. Un director sin pasado político, que representa la última generación de profesionales llegados al teatro español. Es decir, que accede a un puesto relevante por su currículo más que por otras circunstancias. Quizás haya sido la apuesta más arriesgada de los primeros pasos de los socialistas en el gobierno de la nación, pero también la más atractiva.

En otras instituciones dependientes del INAEM ha habido más continuidad que otra cosa: Julio Huéllamo prosigue en la dirección del Centro de Documentación Teatral, y Andrés Peláez, en el Museo Nacional del Teatro. Sólo el Festival de Almagro cambió de responsable, y además de manera significativa, pues se ha pasado de un auténtico teórico a un auténtico práctico. Un académico, como Luciano García Lorenzo (que había estado durante los ocho años de gobierno del PP), fue sustituido por un director teatral puro, como Emilio Hernández.

Los pocos meses transcurridos desde el nombramiento del Director General del INAEM (apenas medio año) señalan escasas variaciones para que el espectador haya podido advertir novedades con el cambio político. Con buena parte del presupuesto comprometido, era escaso tiempo para dar señales importantes en el desarrollo de la administración teatral. Por eso, y salvo unos nombres y unas promesas, poco va a cambiar en materia escénica 2004 respecto del anterior, con actividades más o menos previstas o programadas. Tiempo habrá para valorar si en otros aspectos de mayor importancia (como en el sistema de subvenciones o en las relaciones con la empresa privada) se producirán renovaciones que justifiquen de verdad la llegada de un sistema de gobierno diferente.

3. LOS CAMBIOS EN LAS UNIDADES DE PRODUCCIÓN

Los directores del Centro Dramático Nacional y de la Compañía Nacional de Teatro Clásico tuvieron apenas un trimestre para apuntar hacia ciertas innovaciones. Sin embargo, tanto en sus declaraciones a la prensa como en los primeros pasos dados en la programación, se advirtió un evidente deseo de cam-

bio, sobre todo, en el Teatro María Guerrero. La Compañía de Teatro Clásico, que sigue actuando en el Teatro Pavón hasta que no terminen las obras en el Teatro de la Comedia, prosiguió con títulos procedentes de la anterior temporada. Para enero de 2005 se anunció la primera producción propia de la nueva época, *La entretenida*, de Cervantes, con dirección de Helena Pimenta. Éste y los siguientes montajes apuntan hacia una línea que, aunque coincide con algunas características de la anterior etapa, se distingue en aspectos tan fundamentales como la voluntad de mantener dos elencos más o menos estables. Además de esto, el director, Eduardo Vasco, será el responsable de la puesta en escena de, al menos, la mitad de las producciones, lo cual lo identifica con la etapa de Adolfo Marsillach al frente de la Compañía. Él se ha reservado el segundo montaje (*El castigo sin venganza*, de Lope de Vega), pues necesitaba un margen de tiempo para ordenar y disponer la Compañía a su criterio.

Mayores cambios se presentaron, y casi de buenas a primeras, en el Centro Dramático Nacional. Ya lo anunció claramente Gerardo Vera en el primer encuentro que mantuvo con la prensa. En su primera intención estaba una apuesta evidente por la dramaturgia española contemporánea, cercana a las nuevas tendencias. Pérez de la Fuente había cerrado su etapa con *Los verdes campos del Edén*, de Antonio Gala, en la línea de reposiciones de textos importantes, pero hartos conocidos, como *La fundación* e *Historia de una escalera*, ambas de Buero Vallejo. Queda en la memoria de los espectadores el montaje de *Cartas de amor (para un suplicio chino)*, de Arrabal, que se representó en un reducido espacio del Museo Reina Sofía (y en algunas ciudades españolas), mientras que se hacían obras de rehabilitación en el María Guerrero.

Gerardo Vera ha adoptado una postura más atrevida, tal y como demuestra el primer título de esta nueva época, *Himmelweg (Camino del cielo)*, de Juan Mayorga, del que hablaremos más adelante por tratarse de uno de los textos más representativos de la dramaturgia española del 2004. Junto a éste, en la sala de la Princesa, se programó en paralelo *El señor Ibrahim y las flores del Corán*, adaptación de Ernesto Caballero (otro de los autores importantes de la nueva generación) sobre el texto de Eric-Emmanuel Schmitt. Aunque sea en pequeño formato, se trata de una producción con evidente contenido ideológico, pues trata de las relaciones entre judaísmo e Islam, lejos de fanatismos y otras amenazas presentes en la más rabiosa actualidad. Antes de estos estrenos (el 18 de noviembre fue el de la obra de Mayorga), el CDN había comenzado su nueva etapa con un espectáculo de representación única, que clausuraba en Getafe el Festival Madrid Sur. Estamos hablando de *Lágrimas de cera*, dirigida por Roberto Cerdá, que a partir de una canción del Lebrijano hacía una reflexión sobre el Madrid masacrado por el atentado del 11 de marzo.

No podemos cerrar este epígrafe sin dar cuenta de otro cambio en escenario público, en esta ocasión, de titularidad municipal. Nos referimos al Teatro

Español de Madrid. Tras las elecciones municipales de 2003, la larga etapa de Gustavo Pérez Puig ponía punto final, tras solventar determinados trámites administrativos. La idea del nuevo alcalde, Alberto Ruiz Gallardón, y, sobre todo, de su encargada de asuntos culturales, Alicia Moreno, fue dar un giro absoluto al estilo que, durante más de diez años, había llevado a cabo el llamado primer teatro de Madrid. Y eso lo consiguieron con el nombramiento de Mario Gas al frente del mismo, aunque su credencial se hizo esperar. De hecho, los primeros pasos de la nueva etapa no se dieron hasta el verano de 2004, con una programación variada, muy diferente a la que había tenido con anterioridad. Una programación que aunque no contaba con producciones propias (la primera no llegaría hasta enero de 2005), sí transmitió un nuevo concepto, y la idea de que todo sería muy diferente a partir de entonces. Comenzando por la zarzuela *La eterna canción*, y continuando con la presencia de Patrice Chéreau y Robert Wilson, el corte resultó muy brusco, habida cuenta de que la cartelera venía de anunciar *Celos del aire*. Unamos a esto un breve ciclo de clásicos españoles ofrecidos por la Royal Shakespeare Company; la *Yerma*, dirigida por José Carlos Plaza; *Doña Rosita la soltera*, por Miguel Narros; *La Celestina*, dirigida por Robert Lepage e interpretada por Nuria Espert; *La hija del aire*, con puesta en escena de Jorge Lavelli, en coproducción con el Teatro San Martín de Buenos Aires, etc. Una serie de espectáculos que dieron, en pocos días, una sensación radicalmente distinta. También, seguramente, esta programación buscaba un público distinto, porque, a pesar de cuanto se pueda decir de la anterior etapa gobernada por Pérez Puig, lo cierto y verdad es que dispuso de una serie de obras que fueron recibidas de manera admirable por el público de toda la vida. El mérito de Mario Gas, en sus primeros pasos, es que concilió el éxito de público con la renovación estética de la cartelera. Por eso *Doña Rosita la soltera* o *La Celestina* llenaron el Español en sus respectivas 29 representaciones, consiguiendo cada una de ellas más espectadores casi que *Celos del aire* en 98 representaciones, que sólo alcanzó el 29 por ciento de ocupación.

4. HISTORIA DE UNA CARTELERA

Si nos centramos en las obras programadas durante 2004, y, lo que es más importante, en el tiempo de permanencia en cartel y en los ingresos logrados, obtendremos significativas respuestas a los interrogantes que mueven el mundo del teatro. Por ejemplo, que el ascenso en el número de localidades durante los últimos años (no en este último) se debe, en buena medida, a la presencia de determinados musicales en los escenarios de Madrid y Barcelona, y no en una subida de público habitual al teatro habitual. Es decir, lo que creció es el espectador accidental, el que va a ver un espectáculo del que le hablan maravillas, sin

estar demasiado acostumbrado a la ceremonia de sacar una entrada, hacer cola y sentarse en su sitio. A esto contribuye de manera decisiva la facilidad en la gestión de localidades, gracias al teléfono o Internet. De esa manera se evita la decepción de ir a una taquilla y encontrarse sin localidades. Los empresarios han confesado los beneficios de estos nuevos sistemas. Y favorece al éxito, además, la calidad que desprenden estas grandes producciones, verdaderas franquicias que son seguidas con todo rigor por la mayoría de los adaptadores y profesionales que las acometen. De manera que bien se puede afirmar que cuando uno de esos musicales fracasa nunca es por motivos técnicos o artísticos.

Cats, *Cabaret* y *El fantasma de la ópera*, por este orden, han sido las producciones que más han ingresado por taquilla en Madrid a lo largo del 2004, aunque ninguna de ellas son creaciones de ese año, sino que prorrogan sus éxitos anteriores. Las dos primeras con un número de espectadores similar (alrededor de 175.000), y la tercera a punto de llegar a los 120.000. Aquéllas pertenecen a la misma productora, CIE State Holding, mientras que *El fantasma de la ópera* es de CIE España. Estos montajes suelen presentarse en teatros de gran aforo, para rentabilizar cada una de las representaciones, aunque, curiosamente, ofrecen unos índices de ocupación que sólo rondan el 50 por ciento. *Cabaret* llegó al 53,82 por ciento, mientras que las otras dos se quedaron en el 48,90 *Cats* y 45,49 *El fantasma de la ópera*. Sin embargo, entre las tres recaudaron casi veintidós millones de euros, bastante más que las veinte producciones juntas que les siguen y, seguramente, un tercio de la recaudación total. Un fenómeno paralelo sucedía a finales de los años ochenta, cuando Lina Morgan pasaba una temporada en Barcelona y descendía de manera alarmante el número de espectadores de Madrid. Por otra parte, junto a los éxitos reseñados bien está indicar algún notable fracaso, como *Peter Pan*, que sólo logró el 18 por ciento de ocupación, con lo que tuvo que ser pronto relevada de la cartelera.

En la capital catalana también nos encontramos con un musical a la cabeza de la recaudación, *Fama*, coproducción de tres empresas capitaneadas por la del grupo Balañá. Con casi dos millones de recaudación logró el 63 por ciento de ocupación y casi 87.000 espectadores. La diferencia con Madrid está en que, en segundo lugar, figura un texto dramático, *El mètode Grönholm*, de un autor de enorme proyección: Jordi Galcerán. En el 2004 consiguió más de 61.000 espectadores, con una ocupación de casi el 90 por ciento en el Poliorama. Su éxito fue tal que enseguida pasó, con otro montaje, al Teatro Marquina de Madrid, en donde, sólo en la última parte del año, ha conseguido casi 40.000 espectadores, con una ocupación del 62 por ciento. Es la excepción que confirma la regla de la escasez de estrenos de autores españoles. Volviendo a Barcelona, resulta digno de destacar (y señala de manera apreciable las diferencias existentes entre esta cartelera y la de Madrid) que también el tercer espectáculo de mayor recaudación es un musical, pero un musical de

claras raíces catalanas, como es la versión de Dagoll Dagom de *Mar i cel*. No se trata, pues, de un musical de importación, sino de un montaje autóctono, reposición de un gran éxito de años atrás, y que consigue en la Gran Sala del Teatro Nacional de Catalunya llenar de manera absoluta sus 71 representaciones: nada menos que el 99,94 por ciento de ocupación.

Por delante de *El mètode Grönholm*, en Madrid, sólo cuatro montajes dramáticos tuvieron más espectadores. De ellos, dos de autores nacionales y dos de autores extranjeros. De los primeros, *La venganza de don Mendo*, de Muñoz Seca, con más de 250 representaciones en el Teatro de la Latina en su enésima reposición y casi 73.000 espectadores; junto a éste, la emblemática *5 mujeres.com*, en el Alcázar, con 47.500. Como podemos advertir, dos concluyentes modelos de los gustos del público de ayer y de hoy. Las obras extranjeras tuvieron mucha más altura. Una de ellas, *Hoy: el diario de Adán y Eva*, basada en la narración de Mark Twain, constituye un éxito extraordinario de una pareja de actores venidos de Argentina (Miguel Ángel Solá y Blanca Oteyza), que llevan varias temporadas con la misma obra, y continúan interpretándola en distinto teatro. En 2004 obtuvo 57.500 espectadores, con un índice de ocupación, en el Teatro Bellas Artes, del 92 por ciento. Otra de ellas, *La cena*, de Jean Claude Brisville, es una adaptación y montaje de Josep Maria Flotats que ha continuado la estela de éxito en el Bellas Artes, el mismo teatro en el que se mantuvo tanto tiempo *El diario de Adán y Eva*: más de 43.000 espectadores con el 95 por ciento de ocupación. La tercera obra extranjera de éxito es una versión de una comedia de Miklos László, que fue llevada a la pantalla por Lubitsch con el título de *El bazar de las sorpresas*, y que ahora toma el de *La tienda de la esquina*. Ésta, presentada en el Teatro Infanta Isabel, consiguió más de 38.000 espectadores, con un 27 por ciento de ocupación. Todas ellas son también éxitos prorrogados del año anterior, a excepción de *La cena*.

En los estrenos madrileños nacionales, detrás de *El método Grönholm*, y a pequeña distancia, nos encontramos con *El otro lado de la cama*, de Roberto Santiago y David Serrano, con 105 actuaciones en el Teatro Amaya, más de 30.000 espectadores y casi un 40 por ciento de ocupación. Inmediatamente después, la obra de Albert Boadella *El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes*, con la que Els Joglars logró más de 30.000 espectadores, en una pequeña temporada en el Teatro Albéniz, y más del 81 por ciento de ocupación. Cerca de ésta, *Un año después. Esmoquin II*, de Santiago Moncada, con 7.000 espectadores menos, obra que también procede de 2003. Y a mucha mayor distancia, *Inés desabrochada*, de Antonio Gala, escrita a la medida de Concha Velasco que sólo despertó el interés de 12.000 personas, con un escaso 20 por ciento de ocupación.

Añadamos también que siguieron siendo consideradas como éxitos ese tipo de obras que buscan el favor del público en la procacidad y hasta en la

morbosidad. Nos estamos refiriendo a la citada *5 mujeres.com*, que se situó casi en cabeza de las recaudaciones, seguida muy de lejos de *Se busca imponente para convivir* (11.000), *Los monólogos de la vagina* (10.500), *5 gays.com*. *Despedida de soltero* (10.000) y *5 hombres.com* (casi 7.000). Hay que recordar que todos estos títulos vienen de temporadas anteriores, por lo que llama la atención que todavía sigan estando en candelero.

Es digno de mención que también en Madrid, y aún en 2004, aparezcan en los primeros lugares de aceptación del público reestrenos que remiten a tiempos pasados, y a los que el público acude más por nostalgia que por otra cosa. Junto a la citada *La venganza de don Mendo*, de Muñoz Seca, vemos también en cabeza *La casa de los siete balcones*, de Alejandro Casona (con más de 30.000 espectadores); *Doña Rosita la soltera*, de García Lorca (con 21.000); *Celos del aire*, de López Rubio (casi la misma cantidad); *Tú y yo somos tres*, de Jardiel Poncela (casi 13.000); *Los verdes campos del Edén*, de Antonio Gala (poco más de 12.000 en sus 86 representaciones, dando un bajísimo índice de ocupación: el 26 por ciento); *Cena para dos*, de Santiago Moncada (9.000 espectadores) y *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?*, de Adolfo Marsillach (una postrera reposición, de las varias que ha tenido, con sólo 8.400 espectadores, y un 30 por ciento de ocupación).

En Barcelona, el fenómeno es similar pero no igual, como hemos indicado a propósito de *El método Grönholm*. Además que, en el 2004, se produjo un desarrollo superior en cuanto a número de producciones debido a la influencia del citado Forum de las Culturas. Esto motivó una actividad más fragmentada y copiosa. En cabeza de la aceptación aparecen montajes muy enraizados en la lengua y cultura catalanas. Por ejemplo, la citada *Mar i cel*, de Guimerá, con un índice de casi el cien por cien; *Maria Rosa*, también de Guimerá, con 30.000 espectadores y el 72 por ciento de ocupación; *¡Mamaaaá!*, de Jorge Sánchez Zaragoza y Pep Antón Gómez, con casi 33.000 y el 53 por ciento; *Ja en tinc 30!*, de Jordi Silva, en el Condal, con casi 28.000 y el 42 por ciento; *La plaça del diamant*, dramaturgia de Benet y Jornet sobre la novela de Mercè Rodoreda, en el Borrás, con casi 20.000 y el 28 por ciento; *Això no és vida!*, de Sergi Belbel, David Plana y Albert Espinosa, en el Poliorama, con 9.500 y el 51 por ciento, junto a espectáculos del tipo de Pepe Rubianes (*Rubianes, solamente*, con casi 43.000 y una ocupación prácticamente al completo), o *Comando a distància*, en el Apolo, con 35.000 y el 47 por ciento. Vemos que la mayoría de estos éxitos se sitúan, como en Madrid, cerca de lo que serían géneros menores teñidos de vulgaridad. Curiosamente, *Los monólogos de la vagina*, en el Teatre Capitol no pasó del 47 por ciento de ocupación.

Digno de destacar, y también en Barcelona, es la excelente posición de dos obras de autores extranjeros de gran nivel, ambas traducidas al catalán: la muy conocida *Art*, de Yasmine Reza, y *Dissabte, diumenge i dilluns*, de

Eduardo de Filippo, con índices de ocupación que rozan el cien por cien. Menos interés despertó en el público *Las memorias de Sarah*, con sólo el 36 por ciento. También, pero a mayor distancia, aparece algún título venido de Madrid, como *Esmoquin II*, de Santiago Moncada, con 27.500 espectadores y un 36 por ciento de ocupación; o *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán Gómez, con casi 12.000 y un 28,5 por ciento. Esta menor aceptación quizás se deba a que estas últimas producciones fueron en castellano, fenómeno que ha terminado por ser escaso en la capital catalana. Siguiendo en esa ciudad, resulta interesante constatar el elevado número de obras que se estrenaron en espacios pequeños y alternativos, por lo que su aparición en los índices de espectadores es poco menos que imposible. Citemos también, como estrenos en Barcelona, y de autores directamente vinculados a la dramaturgia catalana, *Coneixes en Prosinecky?*, de Paco Mir, para Tricycle, dirigida por Joseph Costa; y *Almenys no ès Nadal*, de Carles Alberola, para el Teatro Nacional de Cataluña, dirigida por Tamzin Townsend.

En lo relativo a los autores clásicos, género que ha tenido últimamente mucha más aceptación que nunca, ya hemos visto a *La Celestina* en los primeros lugares en los índices madrileños, no obstante cualquier producción encabezada por Nuria Espert suele tener repercusión en taquilla. Las obras programadas por la Compañía Nacional de Teatro Clásico, en el Pavón, alcanzaron también un buen nivel. *La celosa de sí misma*, de Tirso de Molina, con 86 representaciones, tuvo casi 20.000 espectadores y un 66 por ciento de ocupación. *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega, con 51, poco más de 15.000 espectadores, pero casi el 86 por ciento. *La Serrana de la Vera*, de Vélez de Guevara, gustó menos, pues no llegó a los 7.000 espectadores, en 38 funciones, con un índice del 50 por ciento, a pesar de lo escaso del aforo, pues la escenografía ocupaba todo el patio de butacas. A considerable distancia se sitúan otros montajes de clásicos, incluso *El Lazarillo de Tormes*, interpretado por Rafael Álvarez el Brujo, que tanta popularidad goza entre el público, y que sólo cubrió un 40 por ciento del Teatro Infanta Isabel para poco más de 12.000 espectadores. A mayor distancia, el *Quijote*, por L'Om Imprebis, en el Círculo de Bellas Artes; *Fedra*, en el Pavón; *Macbeth*, en La Muralla Árabe; *La hija del aire*, en el Español, y *El castigo sin venganza*, en el Teatro de Madrid. *El rey Lear*, en el Albéniz, a pesar de figurar sólo con 6.500 espectadores, logró casi el 63 por ciento de ocupación en diez representaciones. En la cartelera de Barcelona apenas si aparecen textos clásicos. En el año que nos ocupa, *La Celestina* de Nuria Espert, ya citada en Madrid, y estrenada precisamente en el Teatre Lliure, sólo alcanzó el 63 por ciento de la ocupación en 23 representaciones. Recordemos que en el Español se llenó de público madrileño en sus 29 funciones. En Barcelona tuvo más asistencia *El rey Lear*, en catalán, que la obra de Fernando de Rojas, en castellano. Aquella se presentó, dentro del Festival

Grec, en el Teatre Romea, con un 74 por ciento de ocupación en sus 30 representaciones.

Con bastante aceptación se consolidó un género que, en la Sociedad de Autores, figura ya con el calificativo de “unipersonal”. Su origen está en la moda de los monólogos, fomentados desde la televisión por el famoso Club de la Comedia. En Barcelona, por ejemplo, además de la ya mencionada *Rubianes, solamente*, podemos citar en el último año *Tres monólogos de risa*, de Eduard David; *No seré feliz pero tengo marido*, de Linda Peretz; *Los unos por los otros*, de Dani Pérez, y *Defendiendo al cavernícola*, interpretado por Nancho Novo. Todos ellos rondaron el 50 por ciento de ocupación de las salas, lo que les confiere un cierto nivel de éxito. En Madrid el fenómeno es más minoritario, pues salvo *Una noche con Gabino*, el resto de monólogos figura en posiciones muy retrasadas en las listas de aceptación. Gabino Diego sí logró más de 23.000 espectadores en 123 funciones, lo que dio un índice de ocupación del 62 por ciento. Y eso que la producción provenía de temporadas anteriores.

De otras ciudades del Estado hemos de citar una serie de estrenos de autores españoles, que dan una medida más adecuada al balance del año. En Zaragoza, por ejemplo, y por el Centro Dramático de Aragón en coproducción con el Centro Dramático Nacional, Fernando Fernán Gómez escribió y dirigió *Morir cuerdo y vivir loco*, una versión especial del *Quijote*, interpretado por Ramón Barea, que se adelantaba a los actos del Centenario. En Sevilla, y para el Centro Andaluz de Teatro, se estrenó *Los siete pecados capitales*, trabajo coordinado por Alfonso Zurro, y que contó con otros siete autores: Antonio Álamo, José García Larrondo, Fernando Mansilla, Antonio Estrada, Jesús Domínguez, Antonio Onetti, y el propio Zurro. En el mismo contexto del CAT, Jacques Bellay puso en escena la obra de Jorge Semprún *Gurs*. También en Sevilla, y para La Fundación, Pedro Álvarez-Ossorio dirigió *La frontera*, a partir de *Matrimonio de conveniencia*, de Alberto Gálvez. Otra producción sevillana fue *María Padilla, reina después de muerta*, de Victoria Montes, por la compañía La Tarasca, dirigida por Ramón Bocanegra. En Santiago se estrenó también *O ano do cometa*, de Alvaro Cunqueiro, dirigida por Quico Cadaval, y producida por el Centro Dramático Galego. Tanttaka Teatro montó *Paradero desconocido*, de Fernando Bernués, sobre una novela de Catherine K. Taylor. En Altea, Chema Cardeña dirigió su obra *El ombligo del mundo*, para Arden Producciones. Fuegos Fatuos presentó *Cincuentones*, de Joan Casas, dirigida por José Antonio Ortega. En Valladolid, el Teatro del Azar puso en escena *Los lugares de Ysabel*, de Mercedes Asenjo, dirigida por Juan Carlos Moretti y Javier Esteban. Cristina Maciá presentó su *Raquel* en el Festival Madrid Sur y en el de Elche. Y por muchos lugares de España, pues se estrenó en Mérida pero visitó casi todos los festivales, José Carlos Plaza montó *Yo, Claudio*, de José Luis Alonso de Santos, basado en la novela de Robert Graves.

5. FESTIVALES Y TÍTULOS ALTERNATIVOS

Llama la atención, en 2004, no la presencia de los grandes festivales, como Almagro, Mérida, Grec de Barcelona, el de Otoño, Elche, etc. (que mantuvieron la oferta de años anteriores), sino la de otras muestras más pequeñas y modestas, que llenaron su programación con serios intentos de renovación. Una somera relación de ellas nos dará una primera idea en cantidad y variedad. En Santiago nos encontramos con dos de ellas, a principio y a final de año. La primera, La Alternativa; la segunda, la Feira de Teatro. En Madrid, y también en enero, la IV edición de Escena Contemporánea, y, en marzo, Teatralia 2004, con los acontecimientos del 11-m como telón de fondo. Entre febrero y marzo, en Gijón, Fetén 2004. En marzo se celebró la I Feria Nacional de Teatro de Calle “La Teatral de Espartinas”. Y, en fechas posteriores: el XIV Festival de la Oralidad, promovido por La Carátula de Elche; Titirimundi, en Segovia; el IX Festival Internacional Madrid Sur, con el marbete de “sobre la paz y la guerra”, y la XIX Semana Internacional de Teatro para Niñas y Niños, organizada por Acción Educativa, entre otros. Además de éstas, se llevó a cabo la XII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, en Alicante.

La mayoría de estos festivales y muestras atienden al teatro que no se ve normalmente en las grandes salas de las capitales, pero que se produce con bastante regularidad en todos los rincones del Estado. Por eso podemos citar aquí, así mismo, una serie de obras y autores que se presentaron a lo largo del año, y siempre con especial interés. Comenzando por las que se produjeron en Barcelona, bien está señalar el excelente espectáculo musical de Carles Santos *El compositor, la cantant, el cuiner i la pescadora*. Junto a éste, *Barcelona, mapa d'ombres*, de Lluïsa Cunillé, presentada en la Sala Beckett, espacio en el que también se escenificó *Vianants*, de la misma autora y Paco Zardoso.

En Madrid se calificó como “teatro político y personal”: *Las islas del tiempo*, de Antonio Fernández Lera; *Animales nocturnos*, de Juan Mayorga; *Y los peces salieron a combatir a los hombres*, de Angélica Liddell; y *Los días que todo va bien*, de Juan Úbeda y Elisa Gálvez. Afincado en esta ciudad, pero con presencia importante en el Festival de Avignon, Rodrigo García presentó *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's*; y Carlos Marquerie, otro de los nombres cimeros en este teatro distinto, *2004 (tres paisajes, tres retratos y dos naturalezas muertas)*, estrenada en el Teatro Pradillo, dentro del Festival de Otoño. En la línea de producciones en colaboración de varios autores se puso en escena *Los puntos cardinales*, de José Ramón Fernández, Juan Mayorga, Jorge Sánchez y Fabio Pubiano, presentada en la Cuarta Pared, con dirección de este último. Las María Guerreras (Nieves Mateo, Margarita Reiz e Itziar Pascual) presentaron *Piezas de bolsillo*. En Andalucía, Sara Molina dirigió *Mónadas*, con textos de Lacan y Pessoa; y en Ciudadela, el colombia-

no-catalán Juan Pablo Vallejo, estrenó *Patera*, con motivo de haber sido Premio Born de la pasada edición.

Otras producciones se llevaron a cabo a medio camino entre lo alternativo y lo comercial, como hace año tras año la compañía Animalario. Bajo la dirección de Andrés Lima presentaron un espectáculo de mucho talento y nivel como fue *Las últimas palabras de Copito de Nieve*, de Juan Mayorga. En esa línea ofreció enorme revuelo social el estreno de Íñigo Ramírez de Haro *Me cago en Dios/Me cago en censura*, en los Teatros del Círculo de Bellas Artes. También Alfonso Vallejo estrenó nueva obra, *Katacumbia*, dirigida por José Pedro Carrión para la compañía Trigueña; José Sanchis Sinisterra, *Disfruten las molestias*, para Teatro del Otro Día; Ignacio Amestoy, *De Jerusalem a Jericó*, con Didascalía; Eduardo Galán y Pedro Gómez, *La curva de la felicidad*; Paco Sanguino, *El cumpleaños de Marta*; y Jerónimo López Mozo, *Ella se va*, auténtica denuncia social sobre el tema de los malos tratos. Algunos de estos estrenos no tuvieron ni el número de representaciones ni la aceptación que quizás hubieran merecido.

Hay que añadir en este punto que, en Madrid, en 2004, funcionaban alrededor de veinte salas alternativas, pues entre 2002 y 2003 fueron creadas nada menos que doce. Al lógico beneficio que representa para los autores, hay que sumar el de actores y directores, en unos años en los que las escuelas de arte dramático dan salida a buena cantidad de ellos.

También es digna de destacar la labor de difusión de la dramaturgia española que lleva a cabo, desde hace años, la Asociación de Autores de Teatro. En el 2004, y bajo la presidencia de Jesús Campos, organizó una serie de lecturas dramatizadas, así como diversas sesiones de monólogos. Entre aquéllas citemos obras de Antonia Bueno, Itziar Pascual, Fernando Almena, Alberto Miralles, entre una larga lista de asociados. Tampoco podemos olvidar la importante labor editorial que lleva a cabo, que en poco tiempo se ha situado a la cabeza de quienes publican teatro español contemporáneo, junto a otra asociación, la de Directores de Escena, las universidades de Murcia y Valencia, y las Escuelas Superiores de Arte Dramático de Madrid y Murcia, la primera, con su revista *Acotaciones*.

6. TRES TÍTULOS EMBLEMÁTICOS DE 2004

Finalmente vamos a centrar nuestra atención en tres obras de autores españoles que, de alguna manera, representan la escritura teatral en ese período. El estudio de las mismas nos podrá dar la mejor medida de la dramaturgia nacional del pasado año. Dos de ellas son de autores vivos, y ciertamente jóvenes; la tercera, del recientemente fallecido Adolfo Marsillach, más conocido quizás por su labor como director de escena, pero que a finales de 2003 (27 de diciem-

bre) pudo estrenar uno de sus últimos textos, *Noche de Reyes sin Shakespeare*, que permaneció en cartel hasta el 15 de febrero siguiente. Mucho más representativos son los dos títulos señalados en primer lugar, sobre todo, por lo que significan para el futuro de la escena española. Nos referimos a uno de los grandes éxitos del año, *El mètode Grönholm*, de Jordi Galcerán, y a *Himmelweg (Camino al cielo)*, de Juan Mayorga. Galcerán es uno de los dramaturgos más jóvenes del teatro catalán. Nacido en Barcelona, en 1964, su obra constituyó una auténtica sorpresa. El autor se dio a conocer con *Paraules encadenades* (1995), con la que consiguió el Premio Born de Teatre de ese año y, al siguiente, el de la Crítica Serra d'Or a la mejor obra en lengua catalana. *El mètode Grönholm* se estrenó en 2003, aunque sería al año siguiente cuando se presentó en el Poliorama con una producción dirigida por Sergi Belbel. Vinculado a la escuela de escritura teatral de éste, sus obras se aproximan a unas técnicas de construcción muy parecidas a las de Belbel. Otros textos suyos son *Fuuta* (1996), el musical *Gaudí* (2002), así como varios guiones para la televisión y el cine. Mayorga es madrileño, un año más joven que aquél, de 1965, y licenciado en Filosofía y Matemáticas. Después de ampliar estudios en Münster, Berlín y París, en 1997 se doctora en Filosofía. En la actualidad es profesor de Dramaturgia y Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. Ha conseguido estrenar en varias ocasiones, constituyéndose en uno de los referentes imprescindibles de la nueva escena española. Entre sus estrenos más recientes están *Más ceniza* (1994), *El sueño de Ginebra* (1996), *La piel* (1998), *Angelus Novas* (1999), *Cartas de amor a Stalin* (2000), *El Gordo y el Flaco* (2000), *Últimas palabras de Copito de Nieve y Himmelweg* (representada las dos últimas en 2004). *Himmelweg* fue Premio Enrique Llovet de 2003.

Como hemos dicho antes, *El mètode Grönholm* ha sido el gran éxito de la escena española del pasado año. Sólo en Barcelona logró 107 representaciones, con 61.505 espectadores, más de un millón doscientos mil euros de recaudación, y casi el 90 por ciento de ocupación en el Teatro Poliorama, en donde se estrenó. A estas cifras hay que añadir las de la gira desarrollada por Cataluña. Fue dirigida por Sergi Belbel, con escenografía de Paco Azorín, vestuario de M. Rafa Serra, iluminación de Kiko Planas, sonido de Xavi Oró y Pep Solórzano, con Jordi Buixaderas, Lluís Soler, Roser Batalla y Jordi Díaz. En Madrid, el montaje que se hizo a continuación fue debido a Tamzin Townsend, con un reparto formado por Carlos Hipólito, Cristina Marcos, Jorge Roelas y Jorge Bosch. El Teatro Marquina, con 121 representaciones (fue estrenada el 15 de septiembre), consiguió una de las recaudaciones mayores del año (casi ochocientos cincuenta mil euros), pues se sitúa en el undécimo lugar, con 38.745 espectadores. Y todavía prosigue en cartel. El éxito ha llevado al director argentino Marcelo Piñeyro a adaptarla para el cine, rodaje que

se inició también a finales de año, con un reparto encabezado por Eduardo Noriega, al que acompañan Najwa Nimri, Eduard Fernández, Pablo Echarri, Ernesto Alterio, Carmelo Gómez, Adriana Ozores y Natalia Verbeke.

Cabe preguntarse, de manera inmediata, en dónde radica el éxito de *El método Grönholm*. Desde luego que si el público responde a una obra desconocida de un autor desconocido es por algo. Y ese algo se identifica con el factor sorpresa que se guarda celosamente para el final. También, en que apenas si hay innovaciones, o extravagancias, en cualquiera de los aspectos fundamentales del texto. Todo lo contrario. Estamos ante una obra absolutamente aristotélica, en la que las unidades de acción, lugar y tiempo se cumplen de manera escrupulosa. De esa manera, coincide el tiempo de lo representado con el tiempo de la representación. La escenografía de Paco Azorín lo dejaba bien indicado: a través de un enorme ventanal de rascacielos se veía el mejor reloj posible: el sol. Sus luces y sombras van marcando el transcurso de las horas. La mayoría de las novedades se encuentran en los elementos externos, en las formas, porque en el contenido (exposición y explicación) la acción llega de manera cómoda y dúctil. Como hace Belbel, Galcelán va dando datos de la historia de manera parcial. Todo parece ser de cierta forma, para que, al final, la obra dé un vuelco espectacular de modo que lo que parecía que era, no sea, y lo que parecería que no era, sea. Un truco tan viejo como el teatro, pero que en manos de este autor cobra extraordinaria originalidad.

El mètode Grönholm no está dividida ni en actos, ni cuadros ni escenas. Se presenta como un todo seguido, sin cortes ni descansos. Es en su interior en donde se pueden advertir bloques significantes que indican la evolución de la única acción. Además de una especie de introducción-presentación de los cuatro personajes de la obra, y de una especie de epílogo, nos encontramos con las pruebas a las que serán sometidos los cuatros aspirantes a director comercial de Dekia, trasunto evidente (por su procedencia sueca además) de la conocida empresa Ikea. Cinco serán esas pruebas, cinco las peripecias, y cinco, pues, las secuencias que podemos advertir en el texto, aunque no haya, repetimos, transición alguna. Esta elemental estructura es lo que da especial atractivo a la obra. Parece una comedia policíaca, en la que el objetivo principal sea descubrir al asesino. En este caso, el ganador de la contienda, que será quien logre el puesto.

Encerrados en una sala, Ferran, Enric, Mercè y Carles (cito por los nombres del original en catalán) comienzan la primera prueba. De una especie de buzón salen un sobre y un cronómetro. En diez minutos han de descubrir que uno de ellos no es candidato, sino un miembro de la empresa camuflado. Aquí está ya la pista que llevará a dudar, a personajes y público, sobre la auténtica identidad de todos y cada uno de ellos. A pesar de lo cual terminan por creer que es una maniobra, y que todos son aspirantes, aunque en Ferran y Mercè

(y en los espectadores) queda la duda de si Enric será un topo. La segunda prueba consiste en lo que opinarán tres de ellos sobre determinadas circunstancias reales de Enric, precisamente, que sufre un problema familiar (separación) que lo hace pasar por un proceso de depresión. Ante este caso, les piden qué harían con él: continuar en el puesto de su empresa, asignarle una nueva línea de trabajo o prescindir de él. Por mayoría decidirán que se quede, aunque sea con un colaborador a su lado. A estas alturas de la obra todos sospechan de todos. La tercera prueba es la de los sombreros: cada uno de ellos se ha de poner uno de torero, otro de copa (para un político), otro de payaso y una mitra de obispo. De nuevo un sobre les pide que si estuvieran en un avión en peligro de accidente, con un único paracaídas, quién de ellos merecería salvarse. Después de largo debate, Ferran (que lleva la mitra) decide que es él quien debe hacerlo.

Para la cuarta prueba, el sobre indica que debe ser Carles el que la lea y describa. Cuando lo hace se siente muy afectado por su contenido. Resulta que ha iniciado una operación de cambio de sexo, y los demás deben de decidir si una persona así merece estar en la empresa. A todos les sorprende que sepan intimidades de los candidatos como ésa. En medio del debate llaman por el móvil a Mercè para advertirle que su madre está enferma. Tanto, que enseguida le dicen que ha muerto. Pero Mercè decide seguir con el experimento. Todos piensan que es una situación vergonzosa, la de Carles, y que éste no está preparado para el puesto de responsabilidad al que aspiran. Finalmente, abandona la habitación. Queda la quinta y última prueba. Pero antes de comenzar, Enric confiesa que, en efecto, es un psicólogo del Departamento de personal de Dekia. Y entrega un sobre a cada uno de los dos que quedan. Dentro hay una tarjeta que dice qué tienen que conseguir del otro. Cuando lo descubran, lo deben decir, y el que lo haga primero gana. Mercè y Ferran realizan desesperados intentos de sobrevivir. Pero es este último el que consigue que ella lllore, que era el objetivo pedido. Gana y Mercè abandona la sala. Queda solo Ferran unos instantes. Pero no puede abrir la puerta. Grita. Llama por el móvil. Es un momento que roza el surrealismo. De pronto ve que la tarjeta de Mercè está en blanco. Y llega la sorpresa de la obra: entran los otros tres con los que había estado compitiendo. Son miembros de la empresa, y responsables de la aplicación del método de un sueco llamado Isaac Grönholm. Los casos que habían presentado siempre tienen que ver con el candidato, con Ferran, pues en su familia se encuentran temas similares. Pero ha respondido con demasiada agresividad, y le niegan la plaza. “No buscamos una buena persona que parezca un hijo de puta. Lo que necesitamos es un hijo de puta que parezca buena persona”. Mañana deberán examinar a otro aspirante. Ferran se va diciendo a alguien por su móvil que sí, que le han dado la plaza, pero al final los ha mandado a la mierda. Que era

en un sitio de locos, y que por nada del mundo se quedaría en una empresa que trata así a sus aspirantes... Y sigue contando los sorprendentes sucesos a los que acaba de asistir hasta que desaparece por la puerta.

A lo largo de la obra, el público ha asistido a unos exámenes que consideran absurdos, pues nada de lo que se dice parece tener que ver con la entidad del puesto, pero que en sí encierran un motivo de actualidad y reflexión: depresión por separación, necesidad de imponer unos criterios por encima de todo, cambio de sexo... Estamos ante un juego, verdadera metáfora de las relaciones humanas, en el que la participación del espectador es fundamental, pues poco a poco intenta descubrir quién tiene la razón y quién conseguirá la plaza a la que ambicionan. El desarrollo es mucho más rico que lo que sucede o va a suceder. El manejo de la palabra, la facilidad para dotar a situaciones inverosímiles del humor más caústico posible, hace que la obra discurra por el camino de la paradoja y la sorpresa. Sin embargo, el final, siendo verdaderamente asombroso, no deja de descubrir la simple entidad del texto: la de un chiste alargado, eso sí, desarrollado con una facilidad portentosa. Ni todos los que parecen candidatos son candidatos, ni los métodos para averiguarlo guardan un mínimo de dignidad.

En la escenografía de la versión catalana hay un elemento que sirve como explicación del medio ambiental y de la sordidez de la situación. Una especie de ojo inspirado en Miró contempla toda la escena a lo largo de la obra. Pero el ojo será la cámara oculta que se chivará de todo cuanto pasa, y metáfora del clásico engaño a la vista. Metáfora que es extensible al propio proceso de selección de personal de cualquier empresa, que representa de manera convincente los comportamientos sociales.

Himmelweg (Camino del cielo), en cambio, no logró el mismo éxito, a pesar de la calidad del texto, y a pesar del favor de buena parte de la crítica. Sin embargo, hay que ir al puesto 143 del número de espectadores madrileños del pasado año para encontrarla. En total la vieron 3.177, en 22 representaciones, con un índice de ocupación de casi el 27 por ciento, y unos 35.000 euros de taquilla. No obstante, no la traemos a este epígrafe de forma ociosa. Si no consiguió un favor de público acorde a su nivel dramático fue precisamente por las innovaciones que ofrece, las rupturas en la presentación del tiempo y acción, la originalidad de su planteamiento. La historia del teatro nos recuerda una y otra vez que no son los mejores textos los que llegan con más evidencia al público. No hay más que ver el epígrafe 4 para comprobarlo. *Himmelweg* no se sitúa en el plano de obras amables, bonitas, complacientes con el público. Bien al contrario, es un texto que delata, entre otras cosas, la manipulación de la historia, del recuerdo, de los sentimientos de la humanidad.

De alguna manera podríamos calificarla como el ensayo general de una tropelia. En un campo de concentración (que bien podría ser el de Auschwitz,

aunque nunca se especifica) se prepara una especie de gran representación: la de un grupo de judíos elegidos por el Comandante para dar la apariencia más normal y cotidiana a un delegado de Cruz Roja, que acude allí para comprobar si se cumplen los tratados. El propio Comandante, hombre culto, con una biblioteca estimable, se encarga de la puesta en escena. Un judío respetado por la comunidad, una especie de alcalde llamado Gottfried, es el encargado a su pesar de transmitir a los suyos cuanto el alemán quiere que “interpreten”. Ésta es la acción principal y única del drama. Lo importante, además de sus intenciones, lo verdaderamente importante, es la manera como se plantea. Mayorga no cuenta la historia como si se tratase de una fábula aristotélica, sino que busca la mejor manera de sensibilizar al espectador, de dañarlo en cierto sentido, de afectarlo. (De ahí la lógica de su recepción: no va al teatro quien no quiere verse afectado por el teatro.)

La estructura de *Himmelweg* presenta cinco segmentos o secuencias, de los cuales los impares (I, III y V) son auténticos monólogos, y los pares (II y IV), dos series de escenas cortas, sobre todo el IV, compuesto por once breves cuadros. El autor no hace indicación alguna sobre la escenografía: el lector la debe imaginar, y, el escenógrafo, encargarse de transmitirla. Objetos, muebles y espacios se pondrán al servicio de cada uno de los sucesos que transcurren ante nuestros ojos o nuestra mente. El primer monólogo (“El relojero de Nuremberg”) es relatado por el Hombre de la Cruz Roja, personaje que no saldrá más en la obra, y que tiene a su cargo el importante cometido de contar su inspección en el campo de concentración en cuestión. A través de sus palabras veremos cómo se sorprende de lo bien que estaba todo, lo limpio, la amabilidad de las gentes; un marco, en suma, que no podía imaginar en absoluto, pues parece que las condiciones no son tan terribles como se había creído. Unido a eso está la generosidad del Comandante, que lee a Corneille, Shakespeare y Calderón, entre otros poetas que tiene en su improvisada biblioteca. La imagen que se transmite es la de un mundo feliz que, como tal, contiene ciertos sentimientos de falsedad que el Hombre de la Cruz Roja no es capaz de concretar, aunque advierta detalles que le hacen sospechar de que algo raro se oculta tras esa afabilidad. Como esa rampa que conecta el tren con la enfermería, que la llaman *himmelweg* (“camino del cielo”). El delegado tampoco repara en la metáfora del magnífico reloj de la estación, que durante cinco siglos marcó la hora a miles y miles de ciudadanos, pero que finalmente se encuentra parado en las seis, justo el instante en el que todos los días pasa el tren por allí. Por su parte, el público asiste a casi media hora de monólogo, circunstancia nada cómoda habida cuenta de que es al principio mismo de la representación, y que en absoluto se parece a cualquier comedia o drama convencionales.

La secuencia II (“Humo”) está compuesta por varias situaciones paralelas: unos chicos juegan a la peonza; una niña, con su muñeca, a la que parece que

salva de ser ahogada en el agua; unos jóvenes, a citas y regalos que proporcionan sus primeros contactos con el amor, para, al mismo tiempo, hablar de un futuro que en sus bocas se antoja inverosímil. Hay algo en la escena que la hace parecer extraña: enseguida se repite desde otros ángulos e, incluso, con algún cambio de intérprete. Luego comprobaremos que no son más que ensayos para una representación. Por eso la niña, que no parece tan buena actriz como el Comandante quisiera, mira constantemente a un espectador; como si se le hubiera dicho que la ficción de sus juegos es para alguien especial que llegará de un momento a otro.

La secuencia III (“Así será el silencio de la paz”) es el monólogo del Comandante. Está convencido de la buena obra que están llevando a cabo, y eso lo transmite a quienes visitan el campamento. Es la realidad bajo su punto de vista, la realidad de quien quiere modificar la realidad, pues no deja de ser un simple director de escena (alude, en repetidas ocasiones a lo largo de la obra, a sus conocimientos teatrales) convencido, eso sí, de la bondad de su cometido. Su experimento es único (le han dicho en Berlín), así que está satisfecho de ser él la pieza principal, y así le gustaría que pensara también el judío Gottfried.

En la secuencia IV (“El corazón de Europa”) el espectador comprende ya en toda su extensión el horror al que está asistiendo. En once escenas vemos once momentos de los ensayos que la gente del campo de concentración hace para cuando sean visitados por gentes extrañas a ese mundo, personas vinculadas a organizaciones humanitarias, como Cruz Roja. Son los preparativos de una puesta en escena. El Comandante debe decirles a los chicos cómo se tira una peonza. A veces (escena 5) se muestra enojado por la marcha de los ensayos. Tiene que hacer cambios para que salga mejor. Lo que más trabajo le cuesta es que superen el miedo al tren, al ruido que produce su llegada, al humo que sale de algún sitio. Pasa el tiempo, y hasta Gottfried amenaza con que nadie de los suyos siga las indicaciones del Comandante-director. Finalmente, se han seleccionado cien “actores” que parece que lo harán mejor, internando al resto de los del campamento en la enfermería, con el fin de no transmitir malas impresiones. La última de estas breves escenas (la 11) sucede después de la “actuación”. El Comandante se siente satisfecho, a pesar de pequeños fallos. Como los de la niña de la muñeca. En ese momento de complacencia siente lo que él mismo define como la “melancolía del actor”, es decir, el estado en que se encuentran después de haber interpretado su personaje en escena, cuando cae el telón y se vuelve a encontrar consigo mismo.

La secuencia V y última (“Una canción para acabar”) es el monólogo del judío Gottfried, todavía en los días de ensayos. Con esta argucia, el autor nos hace retroceder en el tiempo. Acostumbrado a tales ensayos, el “alcalde” pide a sus actores (a los suyos) que interpreten lo mejor posible. Si no saben hacer

sus personajes de verdad, que finjan. Ésa es su consigna: que finjan, como todo el mundo hace en la vida corriente. Y así, da instrucciones a sus “actores”; hasta a la niña, a la que le pide que cante: “¿Te acuerdas de aquélla que mamá te cantaba para dormir? Una canción para acabar”. Es evidente que, cuando el espectador asiste a esta escena, que cronológicamente debiera haber ido antes, sus sentimientos se rebelan de manera más acentuada. Es la vieja máxima del teatro de saber cosas (el espectador) que ellos (los personajes) no saben. Sólo que ahora, presentados de esta manera, el patetismo se multiplica por cien.

Estamos ante una obra, y un autor, que sabe mover como pocos los hilos del dramatismo; que sabe poner en contacto la memoria histórica con los elementos cotidianos que la distancian y, a veces, hasta la modifican. Y que juega con el mundo del teatro como referente vivo y ejemplar, para volver a mostrar las contradicciones entre verdad y mentira, entre ser y estar, entre víctimas y verdugos. Una obra ésta que representa de la mejor manera posible a la nueva dramaturgia española, y que gracias a la nueva política del Centro Dramático Nacional puede llegar al público en todo su vigor. A este propósito, hay que añadir que el montaje de Antoni Simón colaboró de manera extraordinaria al beneficio de la representación. El montaje, y unas interpretaciones de gran altura, entre las que es fácil destacar a Pere Ponce (el Comandante), José Pedro Carrión (Gottfried) y Alberto Jiménez (el Hombre de la Cruz Roja), con la escenografía de Jon Berrondo, vestuario de Alejandro Andújar y música de Luis Delgado.

Tampoco *Noche de Reyes sin Shakespeare* fue un éxito notable en taquilla. Figura en el puesto 121 de número de espectadores en Madrid, en 2004, con 4.342, aunque en 37 representaciones, es decir, que sólo obtuvo un 21,85 por ciento de ocupación. No obstante, ya indicábamos antes que se trata de una obra estrenada muy a finales de 2003. Tanto, que su auténtica recepción hay que encontrarla en 2004. A pesar de la fama del autor (quizás, e insistimos en esto, más como director que como autor), y del evidente interés del texto, el público no se mostró inclinado a verla. Seguramente, el viejo tópico del buen título influyó también aquí de manera irremediable. No es un título que despierte expectación.

Un viejo personaje telefona desesperadamente a alguien. Momentos después se advierte que es un actor en busca de trabajo que llama a su representante. Ése es el comienzo de *Noche de Reyes sin Shakespeare*, obra escrita en 2000, pero presentada ante el público cuatro años después. Cuenta el final de la vida miserable de alguien que lo fue todo y ahora no es nada. Asistimos a la desesperada existencia de Alberto, a su encuentro con el socio de su agente, a su primer rechazo de un papel denigrante (hacer de Rey Mago en unos grandes almacenes en Navidades), a su posterior aceptación, a las dudas sobre trabajar en unas sesiones en película americana y, lo que da el toque definitivo a

la obra, al descubrimiento de Lucía, una vecina de doce años, que representa toda la ingenuidad y pasión por la vida, que creía inexistentes en su actual mundo. Aparentemente, el único conflicto que presenta la obra es la humillación del actor por haber sido descubierto por su nueva y joven amiga bajo su disfraz de Rey. Dicha circunstancia abre una extraña y sugerente amistad entre el viejo actor y su tierna vecina. Hablan de Dios, de la noche de Reyes, de aquellas cosas que ninguno de ellos puede comentar fuera de ese reciente círculo de extraños afectos. La llegada de una orden de detención a Alberto por delito de pederastia, culpa absolutamente falsa como dice la propia niña, es la excusa que le faltaba al protagonista para acabar con su vida.

Esta sucesión de acontecimientos la presenta Marsillach en doce escenas de distinta medida, que suceden sin descansos ni indicaciones sobre actos, cuadros o demás bloques divisorios. Abundan las acotaciones, en donde se advierte la voz del autor y, sobre todo, su condición de director de escena. Por ejemplo, cuando, al principio de la escena 6, dice que Alberto y Lucía están sentados a los lados de una mesa, mirándose. Y añade: “La situación conviene que produzca en el público cierta molestia”. En efecto, esa sensación es lo que pretende dar el texto, pues allí, en la segunda aparición de la niña, es cuando ella le confiesa que lo descubrió en su ridículo papel de Rey Mago. La gran preocupación de Alberto, el viejo actor, es precisamente el que ella lo haya reconocido. Marsillach nos conduce hasta esa situación después de ver y oír al protagonista suplicar a su representante un papel con el que poder salir de apuros. Es entonces cuando aparece Lucía (escena 4), y comienza una extraña y limpia amistad que hubiera podido reconstruir el espíritu del fracasado actor. Pero no puede ser, porque éste es ya un juguete roto, y como tal tiene que sucumbir. Una vez que intima con la niña, es capaz de contarle (escena 10) la miserable historia de la muerte de su mujer por accidente, y la no menos miserable relación que mantiene con un hijo que lo ignora, después de darle una carrera. Pero su destino está marcado en forma de denuncia de abuso de una menor que, como ella misma reconoce, es absolutamente falso. Lo reconoce, pero apenas tiene posibilidad de evitarlo, ante la terquedad de la madre y la indiferencia del policía. Cuando al final (escena 12) el viejo y la niña hablan de la acusación, y éste le recita unos famosos versos shakesperianos, la determinación está tomada. Sólo ha de esperar a que ella salga, y contemplar por la televisión cómo la gente se agolpa en los grandes almacenes al inicio de las rebajas, para entrar al cuarto de baño y tirarse por la ventana. Mientras, el locutor, cuenta con optimismo que la gente sigue comprando.

La obra tuvo una interesante puesta en escena, debida precisamente a la viuda del autor, Mercedes Lezcano. El estreno se produjo dos años después de la muerte de Marsillach, y dispuso de una escenografía (de Montse Amenós, autora también del vestuario) que representaba con toda propiedad ese espacio

inestable en el que vive el protagonista: planos inclinados, lugares en los que es imposible permanecer, un frigorífico casi fantasmal... El texto se servía de unos personajes bien definidos. Alberto (Héctor Colomé) transmitía su imposible rehabilitación como actor de prestigio. Una pesadilla, la suya, que un actor y director, como el propio Adolfo Marsillach, muy bien situado en el mundo del teatro, bien pudo tener más de una noche. La pesadilla del fracaso, el que las cosas le pudieran haber ido de otro modo. Es curioso cómo una gran figura de la escena logró concebir una obra sobre el fracaso. El miedo al teléfono, a si llaman o no llaman, a si el papel que ofrecen es mejor o peor que el anterior, a qué pensará el público de uno, está presente a lo largo de las doce escenas. Todas ellas conducidas hacia la acusación de pederastia de quien ni lo es ni imagina que algún día le pudieran imputar eso. La amarga conclusión de esta obra es que una denuncia absurda pueda ser justificación para acabar con una vida no menos absurda. Alberto no posee nada por lo que merezca la pena vivir. Lo suyo es un constante sobrevivir. De ahí que esa última peripecia que le da el gran teatro del mundo sea la gota que colme el vaso de su paciencia. Lo peor de todo es que justamente en medio de tan gran amargo episodio aparezca una joven, una niña casi, que provoca sus postreros gramos de ternura. Recordemos también aquí la presencia de Paco Racionero (Celes), Carolina Lapausa (Lucía), Arturo Querejeta (Individuo) y Esther Montoso (Doña Eulalia), en el ajustado reparto, así como la iluminación de Juan Gómez-Cornejo.

7. Y ALGUNAS MALAS NOTICIAS

2004 nos dejó también, para no variar, algunas malas noticias. Por ejemplo, la desaparición de Alberto Miralles. Por ejemplo, la de Ángel Fernández Santos. El primero, desde la escritura teatral, la dirección y la docencia, escribió una de las más importantes páginas de la reciente historia del teatro español. El segundo, aunque vinculado durante muchos años a la crítica cinematográfica, modelo de teórico de la escena, sobre todo en su etapa tanto en *Primer Acto* como en *Ínsula e Índice*. También murió uno de los grandes actores de nuestra escena, uno de los de *Escuadra hacia la muerte*, Agustín González, cuya presencia tanto en los escenarios como en las pantallas ha llenado un importante capítulo de la interpretación española.