

6-1997

Texto y representación en dos obras contemporáneas

Magda Ruggeri Marchetti
Universidad de Bolonia

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Ruggeri Marchetti, Magda. (1997) "Texto y representación en dos obras contemporáneas," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 11, pp. 211-217.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

10

TEXTO Y REPRESENTACION EN DOS OBRAS CONTEMPORÁNEAS

Magda RUGGERI MARCHETTI
(Universidad de Bolonia)

Pelo de tormenta, estrenado en el teatro María Guerrero en marzo de 1997 bajo la dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente, forma parte del «Teatro Furioso» de Francisco Nieva. Escrito en 1962, fue prohibido por la censura y llegó a publicarse sólo en 1973, en el n. 153 de «Primer Acto». Nunca se representó en un teatro. En 1987 todo un pueblo de la provincia de Sevilla la puso en escena con el alcalde interpretando su propio personaje, mientras las gentes que no tenían papel actuaban como figurantes en el coro del pueblo de Madrid.

Un ciego pregonero, magistralmente interpretado por Francisco Maestre, nos cuenta las pretensiones de un libidinoso dragón que alborota a la ciudad de Madrid y a la corte del Rey Dieciocho, que se ve obligado a ofrecerle todas las semanas «una hembra de las más frescas que culetean por la ciudad».¹ Cuando Ceferina, «la maja del sacrificio» (p. 55), se le ofrece, él la rechaza porque ahora quiere a la Duquesa que para salvarse pide ayuda a la Abadesa de las Sublimitas. Sin embargo, la llamada del eros, representado por el dragón, bulle en la Duquesa y en todas las monjas que se sienten atraídas por él. El magnetismo de un horror temido y deseado, la atracción por lo desconocido y por la enorme pulsión sexual que emana del Malrodrigo subyuga y encadena a Ceferina, a la Duquesa y al final, también, a la Abadesa. El Malrodrigo representa la transgresión, pero también, lo prohibido, la culpa, el miedo que al final termina dejando a todos una sensación de orfandad y de tedio. En efecto, cuando el monstruo se haya ido y ya no sean necesarios sacrificios, el pueblo se siente desheredado y comprende que «ha llegado la

1. Francisco NIEVA, *Pelo de tormenta*, en *Teatro furioso*, Akal-Ayuso, Madrid, 1975, p.49. Todas las citas están tomadas de este volumen. En adelante indicaremos en el texto entre paréntesis la página.

hora de aburrirse» (p. 86). Por eso cuando los alguaciles desalojen la fiesta quedará en el pueblo una resaca de vacío, de descontento y de frustración, porque «todo es ceniza, todo es teatro» y «el dragón sólo eran las mañas embaucadoras de un bulubu».²

Nieva escribe esta obra cuando está viviendo en París, inmerso en su mundo cultural. Está rodeado de un ambiente bohemio y cosmopolita pero pervive en él la huella de su infancia transcurrida en contacto con una clase popular por la cual se siente atraído, aunque su familia es burguesa y liberal, la misma clase popular que encontramos en *Pelo de Tormenta*. El autor confiesa que en aquella época todo le parecía «un juego, una travesura».³ Su primera intención era la de escribir un libreto de ópera para su hermano, pero sobre todo la de representar una «festosa reópera» (p. 48) como anuncia el ciego que abre la primera escena. La forma de «auto sacramental» sirve a Nieva para presentar una obra transgresora que se parece más bien a una orgía, a una exaltación del placer, a una fiesta alegre y desvergonzada. El mismo Nieva afirma: «*Pelo de tormenta* buscó ser como esa “fiesta de los locos”, organizada con bastante rigor ceremonial, con un tema español y como desahogo temperamental frente a lo establecido».⁴ En efecto, el ciego convoca al público a ver una fiesta, a ver como «se va a “armar la gorda”» (p. 49). Los actores son oficiantes de una ceremonia irreal donde la naturaleza del hombre se desata sin frenos, olvidando completamente las instituciones, las reglas morales impuestas. El pueblo que el Autor ha conocido de niño se mueve por impulsos, sujeto colectivamente a la irracionalidad de las emociones, persigue a lo que poco antes acababa de aplaudir, ajeno a toda necesidad de coherencia. Desde París, España parecía a Nieva «un país espectacular, donde el jefe del estado desfilaba incluso bajo palio».⁵

El recuerdo de Franco está sin duda presente en la obra, que podría tener un valor profético. El dragón podría ser metáfora del dictador, odiado y temido, pero al mismo tiempo adulado y obedecido: «Aquel mal que tanto nos seducía» (p. 85), que a su muerte «nos ha dejado el país minado por catacumbas. Un entresuelo vacío y lleno de corrientes adversas» (p. 85), que han desembocado en la exasperación nihilista de los nacionalismos autonómicos. Durante el franquismo, la gente podía soñar como librarse de él, imaginando una vida política y cultural libre y más intensa, pero la adaptación a la sórdida realidad envilece, dejando una secuela irredimible de desinterés, apatía y pasotismo. También el nombre del Rey podría aludir a la fecha del alzamiento militar. Al margen de especulaciones, en el propio texto hay referencias explícitas al régimen franquista. Se subraya a menudo la connivencia entre la Iglesia y la dictadura:

2. Francisco NIEVA, *Reflexiones sobre “Pelo de tormenta”* en «Cuaderno del Centro Dramático Nacional» Madrid, 9-4-1997, p. 7.

3. *Ibidem*, p.4.

4. *Ibidem*, p.7.

5. *Ibidem*, p.6.

«Baldaquines y palmas para los dictados romanos[...]El Obispo propone y el Obispado dispone» (p. 70). «Estos son tiempos de guerra y de gravísima disputa. Yo doy la señal de la cruzada y otorgo la lanza de la primera acometida. [...]Mi bendición os acompaña. [...]Bendita sea la santa contienda» (p. 71).

El desconcierto que sentía Nieva aparece ya en la primera acotación: «Es un día desastroso y sin hora, ni claro ni oscuro. El sol se va por donde quiere y los vientos se disputan» (p. 48). La escenografía del pintor José Hernández logra esta sensación de misterio, esa atmósfera rara, casi apocalíptica y logra darnos la sensación que buscaba el Autor: «una estampa del juicio final, donde se juzga a una España ya muerta y se le encuentran delitos y encantos muy particulares, sus formas de manifestarse, horribles, fascinantes o bellísimas, y no era tanto una España convencional, sino una España paradójicamente verdadera, bien anhelada en [su] corazón».⁶

La obra se enraiza en la tradición cultural española, recoge la influencia de la vanguardia proyectándola en una visión actual, sin olvidar los entremeses dieciochescos y el drama romántico, unos y otros impregnados de surrealismo.

Moisés Pérez Coterillo juzgó acertadamente este teatro: «Penetrado por las corrientes de renovación que aventaron la escena europea a comienzo de siglo, el teatro de Nieva es también un ejercicio de transgresión de las formas, un juego ecléctico, aparentemente caprichoso, pero obediente en el fondo a pulsaciones profundas, a asociaciones arriesgadas, a impulsos surrealistas que cristalizan en una literatura deliciosa».⁷ «Sus obras pueden llamarse apocalípticas, porque anuncian el final de este mundo, pero al mismo tiempo dejan la puerta abierta a un posible renacimiento».⁸ En efecto es un teatro rico en belleza y fantasía, una fiesta total. En particular *Pelo de tormenta* es un «auto sacramental» laico donde se representa la España negra impregnada de religiosidad servil al régimen, de ignorancia, de superstición con fuertes connivencias entre poder y religión, donde ya no existe mito sino que todo se reduce a rito, a gestos automáticos, a letanías sin sentido como las que recitan las Sublimitas en procesión «en fila india, el sacristán raboso delante llevando un palo»:

«¡Gloria a los encajes de Bruselas!
¡Gloria a los panales del Gólgota!
¡Gloria a los castillos del Loire! [...]
¡Gloria a las perdices de la Vía Appia! [...]
¡Gloria al otoño del Coliseo!

6. *Ibidem*, p.6.

7. Moisés PÉREZ COTERILLO, *Francisco Nieva, estampas de seducción*, en *El Público*, nº78, Madrid, mayo-junio 1990, p.13.

8. Moisés PÉREZ COTERILLO, Francisco Nieva: *El éxtasis y la culpa*, en "Cuadernos del Centro Dramático nacional", cit., p.14.

¡Gloria a la desembocadura del Tajo!
¡Gloria a las uvas de Nápoles!
¡Gloria a las rimas de Bécquer! » (pp. 58-59)

Las Sublimitas siempre cantan en coro, como también coralmente actúa el pueblo de Madrid. Son un solo personaje, un bloque que sigue ciegamente la religión del placer. *Pelo de Tormenta* es una obra coral. Como en *Luces de Bohemia* no hay un protagonista sino toda una ciudad que participa entre procesiones y fiestas en un acaecer siempre ineluctable. En efecto llenan la primera escena un grupo de alguaciles, las monjas, el pueblo de Madrid y Ceferina «la maja del sacrificio» (p. 55). La obra cierra su ciclo con el cumplimiento de la transgresión, con la libertad que cada uno tiene para seguir sus propios instintos.

La lengua de Nieva es poética pero al mismo tiempo popular, barroca y elegante, concebida en total libertad. Las palabras tienen sobre todo el valor de su musicalidad, que despierta sorpresas y emociones.

Juan Carlos Pérez de la Fuente ha captado plenamente el sentido de la obra cuando afirma que «es una muestra de las frustraciones y deseos no realizados que el español desea exponer dentro de una ceremonia de carnaval donde se junta lo religioso y lo profano»⁹ y cuando revela la íntima conexión entre Nieva y Valle en la «crítica a la hipocresía española».¹⁰ Ha convertido el patio de butacas en un ruedo o una plaza donde se celebra todo lo que acaece, constituyendo un elemento más de la complejidad dramática con su mutabilidad y flexibilidad. Es un ámbito donde se puede consumir cualquier transgresión, y el pozo del monstruo un lugar mágico donde reina la ley del instinto y cualquier deseo oculto adquiere legalidad, donde incluso los alguaciles, que representan la norma, empujan a la mujer a satisfacer al monstruo. Su montaje tiene un gran mérito porque enriquece la obra y extrae de ella todas sus potencialidades construyendo un magnífico espectáculo. Este director ha enfatizado la aparición de cada personaje de manera que siempre constituye una sorpresa. Dirige a los actores de manera que cada uno asume a su personaje, pero al mismo tiempo se distancia irónicamente de él. El amplísimo reparto, incluido los personajes secundarios, se mueve con singular disciplina revelando el esmerado trabajo de dirección y contribuyendo a la belleza del montaje. El pueblo y las monjas actúan con aire ceremonial, creando logradas imágenes de plasticidad y ritmo.

Pilar Bardem encarna muy convincentemente a la abadesa. Juan Carlos Martín es un magnífico sacristán hermafrodita con cola, Ana María Ventura, una monja tonta que concienzudamente empolla huevos, de uno de los cuales sale un monstruo. En el

9. Declaraciones de Juan Carlos Pérez de la Fuente a *ABC*, Madrid, 9-1-1997.

10. Palabras de Juan Carlos de la Fuente en *Guía del Ocio*, Madrid, 9-22 de diciembre de 1997, p.88.

desarrollo de la obra es vital el protagonismo de Francisco Maestre, ciego purulento que estructura toda la acción y realiza una interpretación extraordinaria. Rossy de Palma,¹¹ que debuta con esta obra en el teatro, tendría que dar a su personaje el sentido de la transición desde el miedo a lo desconocido hasta la exaltante toma de conciencia de su sensualidad, pero en cambio se disuelve en una amorfa insubstantialidad.

La coreografía de Ramón Oller recoge toda la tradición de las fiestas populares españolas, de sus procesiones y representaciones, y está basada en los golpes de efecto, en la magnificencia de las imágenes corales y las continuas sorpresas conseguidas hábilmente con gran abundancia de recursos técnicos. Josep Solbes recrea perfectamente, con su gestión de la iluminotecnica, las tormentas, los relámpagos, los truenos que estallan en la obra. Manuel Balboa ha compuesto una música perfecta que acompaña magistralmente al mundo barroco de Nieva creando una síntesis de lo culto y lo popular, mezclando fandangos, seguidillas, jotas, marchas religiosas. Hemos notado un magnífico vestuario realizado sobre dibujos de Pedro Moreno.

El público se ve arrollado por sonidos, gritos, tumultos, procesiones, cantos, bailarines, desfile de marionetas en el aire, mausoleos que se levantan y desaparecen en el cielo, tormentas, fiestas populares y obligado a una tensa guardia ante tan denso cerco de sorpresas. Espectáculo culto y popular, entusiasmante y arrollador, presenta bellísimas composiciones musicales que se integran perfectamente en los pasajes dialogados.

Todo el montaje es una fiesta de los sentidos que apela más a los instintos que al intelecto. Deseo, religión, sexo, se mezclan en la obra creando una atmósfera de pecado y represión, de crueldad y lúdico desenfreno.

* * *

Mujeres frente al espejo de Eduardo Galán se estrenó el 30 de marzo de 1996 en el teatro Alcázar de Madrid bajo la dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente.

Dos mujeres, Raquel, una escritora en crisis, y Alicia, una actriz en paro, se encuentran por una casualidad y cara a cara descubren los rincones más secretos, sus frustraciones y sus deseos. Pero a pesar de desarrollarse la obra solo entre dos personajes, el enredo mantiene siempre despierta la atención del espectador y las continuas sorpresas revelan la influencia del teatro clásico. En efecto las dos tienen una

11. Carmen Conesa ha sustituido a esta actriz desde octubre, consiguiendo una actuación mucho más lograda.

cita por teléfono. Alicia ha de acudir a una prueba disfrazada de hombre para obtener un papel, pero en lugar de Pablo Aranda 30, va por error a Conde de Aranda 30, donde Raquel espera a un gigoló que ha pedido por teléfono a una agencia. El espectador, que en el prólogo ha oído la llamada de Raquel y el mensaje del contestador de Alicia, se da inmediatamente cuenta del equívoco al que la confusión del nombre de la calle puede dar lugar. Cuando Alicia llega al apartamento de la escritora vestida de hombre y diciendo: «Soy Ricardo. Me envían de la Agencia»,¹² ésta cree que es el joven que ha solicitado y el malentendido origina una situación de conflictividad. Sólo en la escena 6 Raquel se da cuenta de que se encuentra ante otra mujer, pero cree que es culpa de la Agencia, y finalmente en la 7 Alicia se sincera y cuenta que ha venido para hacer una prueba para obtener un papel de hombre. Raquel, que ahora conoce toda la verdad, continúa el juego haciéndose pasar por la jefa de casting. Empieza a zaherir a Alicia («... Te falta talento y sensibilidad», p. 48) y en la 9 le hace tocar el fondo de la humillación, pero la aspirante comienza a darse cuenta de que Raquel no tiene nada que ver con la compañía. Desde la escena 10 el protagonismo pasa a Alicia, que desenmascara la maldad de Raquel diciéndole: «Eres egoísta y cruel [...] Eres un monstruo capaz de devorar todo lo que tienes a tu alcance» (p. 57) y Raquel admite haberla utilizado: «Te he utilizado, sí. Y no me arrepiento» (p. 57).

En el diálogo emergen los rasgos de la personalidad de las dos: egoísmo, frustración, neurosis, arribismo en Raquel; creatividad, tenacidad, autenticidad, ingenuidad en Alicia.¹³ En efecto, Raquel quiere servirse de lo sucedido para escribir una novela, pero Alicia reacciona con energía, le quiere proporcionar «un final dramático [...] un final trágico» (p. 60), y casi lo consigue «rompiendo una botella y amenazándola» (p. 61). En esta escena 11, Raquel se siente perdida y en el diálogo aflora, en fin, un personaje que no vemos nunca en el escenario pero que está presente: Él. «Nunca he podido escribir sola [...]. Siempre él detrás de todo [...] ¿Por qué no puedo escribir sola? [...] Necesito que me quieran para poder escribir. No puedo escribir sin él» (p. 64). Ante estas declaraciones, Alicia más madura y seguramente más comprensiva, descubriendo la soledad que agobia a Raquel cambia de actitud. Entre las dos parece nacer una amistad, porque aunque a ambas les tienta el deseo de venganza, comprenden que deben sobreponerse a él, si quieren construir algo a pesar del azar que las ha situado en esa encrucijada.

Galán aprovecha todas las oportunidades para comunicar sus ideas, pero sin que la obra se vuelva demasiado discursiva en ningún momento. Los dos personajes femeninos

12 Eduardo GALÁN, *Mujeres frente al espejo*, SGAE, Madrid, 1996, p. 25. Todas las citas están tomadas de este volumen. En adelante indicaremos en el texto entre paréntesis la página.

13 Cfr. Juan Carlos PÉREZ DE LA FUENTE, *Cuaderno de Dirección*, en Eduardo GALÁN, *Mujeres...*, cit., pp. 86-92.

propician una reflexión de influencia pirandelliana sobre la contradictoria plurivalencia del ser: «Tú no eres lo que parecías y nada es lo que parece» (p.45). Se exponen las dificultades del escritor frente a la página blanca, sus dudas, sus temores. Desfilan por la escena los contrastes generacionales, los problemas profesionales, pero también otros más profundos como la dificultad de las relaciones humanas, de la pareja y de la lucha por la vida. El título mismo hace comprender que la obra se halla votada a la indagación de la verdad. El espejo siempre ha sido el mediatizador simbólico de nuestro deseo de conocernos. En él se reflejan las imágenes de las dos protagonistas y los problemas de la mujer moderna en general.

Juan Carlos Pérez de la Fuente ha realizado un montaje perfecto, ritmando la cadencia narrativa con un crescendo que alcanza el clímax en la escena undécima. Sirviéndose de un aparato escenográfico simple pero funcional, basado en espejos, ha construido una brillante alegoría de la multiplicidad de ángulos y planos virtuales con que se manifiesta el yo. Blanca Portillo y M^a José Alfonso son muy convincentes en su papel ya desde el principio cuando avanzan sobre el patio de butacas hacia el escenario del que sale una música de saxo cuya importancia subraya el Autor en la acotación: «...debe reflejar el espíritu de la obra: frustración, ternura y ambición» (p.17). La música de José C. Cristóbal jalona las diferentes escenas en toda la obra. Leyendo el cuaderno de dirección hemos admirado con placer el estudio que el director ha hecho de los personajes, y nos ha parecido una magnífica idea su publicación al final del texto. Con un análisis tan profundo y conseguido era verdaderamente difícil no obtener el brillante espectáculo que hemos podido contemplar.