

Nostalgias

Martín Schifino
10 octubre, 2014



El loco de los balcones, la producción con que ha arrancado la temporada 2014-2015 del Teatro Español, coincide con un punto de inflexión institucional, a pocos meses de que Juan Carlos Pérez de la Fuente asumiera la dirección del teatro. La obra, sin embargo, había sido programada por el director anterior, Natalio Grueso, con la idea de montar el teatro completo de Mario Vargas Llosa en tres temporadas, y en ese contexto es difícil no preguntarse si representa el final de una etapa o la continuidad de una idea de gestión. En el primer caso, vendría a cerrar sin pena ni gloria un proyecto no muy brillante que se inició con *La Chunga* y siguió con *Kathie y el hipopótamo* (dos textos mediocres, aunque bien producidos); sería un poco más preocupante en caso de que fuera lo segundo. Si en la sede histórica del Español se sigue por este camino, con la presunta excusa de que para experimentos están las Naves del Matadero, no faltarán textos de medio pelo, sentimentalismo a cucharadas, montajes clásicos con apenas una pátina de modernidad y, quizás en compensación con lo anterior, presencias estelares como carnada para el público.

En *El loco de los balcones*, la presencia es José Sacristán, quien estuvo por última vez en el Español hace poco menos dos años, en un *Yo soy Don Quijote de la Mancha* que tenía todas las características recién mencionadas. Otro tanto puede decirse, claro está, de esta nueva producción, aunque antes hay que decir lo estupendo que está en ella Sacristán. En medio de un texto que hace pocos favores, una dirección de actores errática, una escenografía que parece diseñada para obstruir el paso y movimientos escénicos muy poco dúctiles, Sacristán logra en solitario momentos de puro teatro. Para ello le basta con asomarse a un balcón y hablar como recitando, o recitar como hablando, en esa melopea cansina de la que son capaces los actores de cierta edad, y que en su caso, gracias a su voz grave y su dicción impecable, siempre es un placer escuchar.

Sus parlamentos –y sin duda lo son, con dos o tres páginas en la edición publicada de la obra– tratan mayormente de desilusiones. Sacristán interpreta a Aldo Brunelli, apodado «el loco de los balcones», un decano profesor italiano que en su primera juventud, a principios del siglo XX, emigró a Perú, donde quedó enamorado de la belleza rústica de Lima. Qué emancipación de la sociolingüística le ha permitido adquirir un perfecto acento madrileño es un misterio que el director, Gustavo Tambascio, se niega a desvelar, demostrando una vez más que, en el Teatro Español, por no decir en el teatro español, los acentos hispanoamericanos son un misterio. Pero el drama de Brunelli no se asocia con la lingüística, sino con la arquitectura. Mientras se adentra en la tercera edad, en la Lima modernizadora de los años cincuenta se produce un cambio fundamental, y cientos de casas coloniales, con sus balcones labrados por artesanos de una antigua cultura mestiza, están siendo derribadas para construir edificios de cemento y cristal. En realidad, el loco de los balcones está loco *por* los balcones: su cruzada personal consiste en preservarlos, o «salvarlos», quitándolos de las casas en ruinas y llevándoselos a un solar de su propiedad en las afueras de la ciudad.

A nadie se le escapará el simbolismo psicológico del anciano que se aferra al pasado, pero la obra es, además, una meditación sobre el problemático vínculo que entabla una cultura latinoamericana con sus propias fuentes, mitad autóctonas y mitad venidas de fuera, donde las dos partes se han mirado con recelo incluso mientras se mezclaban. La presentación de la obra, que aquí se confía a un coro de actores secundarios, sitúa la acción en el barrio del Rímac, aclarando enseguida que «en sus arrabales se confinaron los esclavos libertos en el siglo XIX» y que allí «nació el criollismo y la mitología pasadista de Lima». Buena parte de la historia se hace eco, en efecto, de esos mitos.

Brunelli se obnubila quizá más de la cuenta por la historia de casas señoriales que albergaron grandes dignatarios de la cultura virreinal, mientras ve en los balcones un «matrimonio de culturas»: «son mestizos, es decir, peruanísimos». Menos romántico es el joven indigenista que está enamorado de la hija de Brunelli, aunque cae en la mitografía del revisionismo: para él, los balcones «representan la opresión», y el matrimonio de culturas es, en realidad, el «concubinato [...] que existe ente amos y esclavos». Su objetivo consiste en «sacudirse de encima ese pasado», cosa que es, precisamente, aquello con lo que Brunelli carga a cuestas. Las oposiciones de este tipo, que se repiten en toda la pieza, no están mal llevadas, y Vargas Llosa ha incluido fascinantes elementos de microhistoria en los diálogos («en la ejecución, en los adornos, las víctimas volcaban su propio mundo», etc.). Pero, como sucede a menudo en sus piezas, uno tiene la impresión de que la historia no funciona, o no funciona como teatro.

Un problema es que, como el personaje de Brunelli, la obra parece detenida en el tiempo. Pese a las licencias estructurales, no deja de ser teatro de salón, con diálogos aleccionadores, conflictos explicados y personajes que, en vez de vivir, parecen exponer una idea previa de la vida (el joven «representa» la renovación a toda costa; el viejo, el quietismo irreflexivo, etc.). Siendo el andamiaje tan visible, los temas mismos acaban pareciendo vetustos, como si todo el mecanismo estuviera oxidado. No es que los conflictos identitarios del Perú de mediados del siglo XX ya no nos interpelen; es que la trama no codifica los símbolos históricos con la sutileza necesaria para que estos funcionen en una realidad imaginaria. Se quedan, casi siempre, en símbolos, lo que es como decir que la obra echa en falta universalismo. En un momento de debilidad intelectual, una reacción muy legítima podría ser: ¿y a mí que me importan los balcones? Y si en ese momento habría de venir en nuestra ayuda el componente emocional de la obra, cifrado en la relación de Brunelli con su hija Ileana, ni siquiera entonces se alcanza la resonancia deseada. Mi impresión es que, escrita en 1993, a cuarenta años de distancia de la acción que representa, la historia apenas dialoga con los pormenores de vidas verosímiles. Estoy dispuesto a creerme que un nostálgico incurable arrumbe balcones en un descampado, y que eso le requiera tiempo y dinero y esfuerzo; pero que, a causa de semejante manía, una hija sacrifique su felicidad negándose a estudiar o a casarse, me parece un variable genérica sólo ideada para realzar un planteamiento de por sí abstracto.

Y la imaginación de Vargas Llosa, tan fértil cuando se ocupa de personajes masculinos, no consigue darle a Ileana sustancia ni conflictos personales: las opciones de la chica se limitan a ser la sombra de su padre, contraer un matrimonio ventajoso, emprender un viaje. Si no reprodujeran tan cabalmente los modelos de la ficción decimonónica, el guión de su vida parecería escrito por una quiromántica: sólo falta que conozca al hombre de sus sueños. Al final, en cualquier caso, los sueños son los grandes perdedores, y tampoco se resuelven los problemas ideológicos, quizá por irresolubles. Justo es decir que, en el clímax emocional de la obra, hay un logrado diálogo entre el padre y la hija, y que entonces, a la cuidada actuación de Sacristán se suma la igualmente intachable de Candela Serrat como Ileana. Pero enseguida falla la verosimilitud, los personajes no superan su condición de símbolos y la emoción se congela en una lacrimógena nostalgia latinoamericanista.

Poniéndome yo también un poco nostálgico, recordé un juego al que jugaba de niño con mis amigos, consistente en decir «qué preferirías» seguido de dos opciones espantosas, donde el chiste era que estabas obligado a elegir. ¿Qué preferirías, pisar descalzo un hormiguero o pillarte los dedos con la

puerta? ¿No comer un día o quedarte sin tele una semana? La cosa empezaba con opciones más bien abstractas, pasaba a lo gráfico y acababa en dicotomías escatológicas o, según la edad de los participantes, plenamente sexuales. Sobre esos detalles corro un tupido velo, pero el recuerdo viene a cuento porque por un momento me imaginé parado ante la puerta del Español y preguntándole a un acompañante: ¿qué preferirías ver, una muestra de lacrimógena nostalgia latinoamericanista o una retahíla de pesares acumulados durante el franquismo por una mujer que simboliza algo así como la eterna esperanza del pueblo catalán? Es lo que los profesores de ética llamarían una situación dilemática.

La segunda opción describe la otra obra que se estrenó este mes en el Español, *La plaza del Diamante*, basada en la novela de Mercè Rodoreda. Famosa por su utilización del monólogo interior, la novela narra en primera persona la historia de Natalia, «La Colometa», una jovencita barcelonesa que, durante la Guerra Civil, pierde a su marido, se queda en la miseria con sus dos hijos pequeños, contempla brevemente el suicidio, sobrevive y lleva en la posguerra una vida apacible y no muy satisfactoria, en compañía de un nuevo marido, que es varios años mayor que ella y ha quedado *hors combat* precisamente por una herida de guerra. Para llevar sus doscientas páginas a las tablas, Joan Ollé ha elegido una opción nada sencilla: destilar las líneas argumentales a una longitud manejable y hacerle decir el texto a una actriz, Lolita Flores. Como si ello no fuera suficiente desafío, ha decidido sentar a Flores en un banco durante la hora y veinte que dura el espectáculo, permitiéndole ponerse en pie una sola vez, sin abandonar el perímetro restringido del asiento. Cualquier parecido con *Happy Days*, de Samuel Beckett, donde Winnie está enterrada primero hasta la cintura y luego hasta el cuello, no es ninguna casualidad. Natalia, caracterizada como una anciana apocada, un poco disminuida por la vida, está tan pegada a su banco de plaza como Winnie a la tierra. O tan pegada a su historia personal como Winnie a su eterna cháchara sobre los objetos que la rodean. Por desgracia, ahí terminan los paralelismos con *Días felices*. Donde en Beckett hay ironía, aquí hay pesadez; y donde había tensión entre actos y palabra, las palabras caen en un naturalismo semiautomático. Cuando Natalia dice algo triste, Flores pone cara triste; cuando el personaje recuerda algo agradable, la actriz esboza una sonrisita de satisfacción. De manera algo desconcertante, el gesto a veces va por un lado y la palabra por el otro, como cuando el personaje piensa en los besos de su amado marido y la actriz hace una mueca como de asco. Lo que es igual de raro, Flores repite un gesto que consiste en levantar un hombro y ladear la cabeza, como diciendo «y bueno», que parece más un tic que otra cosa. Ni siquiera su llanto logró conmoverme. Pero quizá la culpa no era de la actriz, sino de los violines que sonaban de fondo, explicando al espectador qué debería sentir. Todo en la obra es, de hecho, una enfatización del resto, desde las luces que secundan la música en la ecuación sentimiento = intensidad, hasta el banco derruido que se hace eco de la ropa humilde de la protagonista. Es una pena, porque el texto de Rodoreda da para más. Y porque el drama acaba quedando reducido a melodrama.