

Insistir en la buena salud de la narrativa española y hacerlo coincidiendo con las fiestas de fin de año o con las primaverales ferias del libro suele ser espectáculo habitual a que los críticos se entregan en buena medida movidos por la misma dinámica comercial que estos eventos suponen. Los argumentos esgrimidos en favor de esta excelente vitalidad de la narrativa suelen estar relacionados con la cantidad de novelas publicadas o el número de las que han sido traducidas a otros idiomas. Algún crítico reitera, tozudo, el manoseado criterio de que la libertad del escritor conlleva mayor número de temas y mayor capacidad de registros, insistiendo para ello en el monocorde panorama de pasadas décadas.

LA NOVELA ESPAÑOLA DEL NOVENTA

Por Juan A. Olmedo

LO cierto es que, sin que pueda hablarse de obras auténticamente geniales —y esto es así prácticamente desde los años de la transición política hasta hoy—, el número de relatos que aparecen anualmente pudiera dar por sí solo la imagen —en modo alguno cierta— de una verdadera edad dorada de la narrativa. Y más aún si tenemos en cuenta que la novela es el género literario por antonomasia: la poesía, lejos de ser considerada, como lo hiciera Goethe, el más sublime de los géneros, no deja de ser tenida por una excentricidad propia de seres ambiguos y febles, que suma a su oprobiosa condición la circunstancia, a todas luces cierta, de no proporcionar ganancia alguna a los que la practican; los textos teatrales o el ensayo, fuera de ámbitos reducidos y específicos de especialistas, no obtienen tampoco los favores del gran público.

Y sin embargo, la novela, y la condición de novelista, gozan de un prestigio extraordinario: los medios de comunicación hacen opinar al autor de novelas sobre

los más dispares temas, por alejados que estén de su núcleo de intereses o conocimientos, y, por lo común, éste no se arredra ni se hace de rogar, disponiéndose, si necesario fuese, a impartir un master completo sobre la más peregrina de las materias.

Rasgos definidores

Hablar de la novela, aunque sólo sea limitándose a lo más significativo de la producción del pasado año 1990, supone, aun en el forzoso límite de estas notas, mencionar de pasada el vidrioso asunto de la modernidad con la que el género narrativo —con algún que otro inmediato aditamento: la acción— suele emparentarse, como el más sólido valor de aquélla. Aunque sin saber exactamente qué sea la modernidad, hemos pasado incluso por la posmodernidad: con una u otra, lo cierto es que cualquier enumeración de características del género viene a ser la misma que hace dos décadas. Las necesidades de un mercado que metaboliza cada

LITERATURA

La novela, y la condición de novelista, gozan de un prestigio extraordinario: los medios de comunicación hacen opinar al autor de novelas sobre los más dispares temas, por alejados que estén de su núcleo de intereses o conocimientos

vez más rápidamente las sucesivas oleadas de novelas —hoy novedades y en breve período de tiempo libros descatalogados— obliga a la publicación de demasiados textos cuya premura en la redacción hace pensar que debieron haber quedado en borradores. A este efecto, la publicación en 1989 de *Juegos de la edad tardía*¹, de Luis Landero, novela muy estimable y largamente gestada, y con ella la revelación de su rechazo previo por otras editoriales, supuso una auténtica prueba de la inteligencia y de las miras de ciertos gestores de estos negocios. Es, pese a quien pese, la ausencia de madurez, pues, característica no infrecuente en la novelística de los últimos años. Y junto a ella pueden citarse otras de signo general y no forzosamente negativo.

Así, una evidente ausencia de conflictividad o, si se prefiere, su reducción a lo estrictamente doméstico. En este sentido, no sólo se ha dejado de pretender cambiar el mundo, sino que ni siquiera se desea cambiar de conversación: registros e inflexiones de voz, junto a reiteraciones temáticas, no denotan siempre la huella específica del autor y tienden a parecerse demasiado unos a otros. Con ello, además, la ideología, entendida en el sentido más amplio de modo de interpretar la realidad, queda frecuentemente subsumida en esa colección de *cosas banales* de que hablaba la triste y aburrida princesa de Rubén Darío. El resultado es ese producto *light*, carente de riesgo y de hondura, que tirios y troyanos vienen denunciando, pero que es indefectiblemente recomendado por unos y otros.

Otra de las características de la actual novela es su marcado distanciamiento del código moral, que puede llegar a tomar formas de violencia o transgresión no por desagradable o chirriante menos significativas de lo moderno.

Estilísticamente, no aparece como preocupación la perfección formal del idioma —aunque serían necesarias ciertas

matizaciones a la hora de enjuiciar la labor de, al menos, cuatro generaciones distintas de novelistas que conviven hoy en España—: la proliferación de extranjerismos, o de simples torpezas de construcción gramatical, se constatan en autores que, en muchos casos, diríase están lejos de haber frecuentado a los clásicos, siendo, por el contrario, el grueso de sus lecturas ajeno al castellano. Un idioma hostilizado desde dentro quizá pueda defenderse en nombre de una formación cultural determinada o, a lo mejor, en nombre de lo lúdico de, pongamos por caso, la adopción de jergas identificables, pero pretender la obtención del respeto con la confirmación de la chapuza se nos antoja excesivo... Si nos referimos a las coordenadas espaciales, éstas nos remiten a un mundo inevitablemente urbano, imprescindible semillero de la actitud moderna. En lo referente al punto de vista del narrador, hay que señalar que son plaga las voces metafictivas que dejan oír su timbre y que el lector capta, sin duda, con la misma complacencia con que acogiera los gritos surgidos de la concha de un apuntador sordo. Frente a ello, las estridencias vanguardistas —

Javier Tomeo



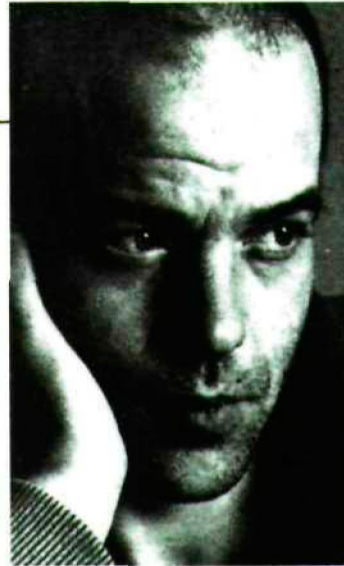
NUEVA REVISTA · JULIO-AGOSTO 1991

ese vanguardismo residual de movimientos de entreguerras que en la novela surgió a finales de los sesenta en nuestro país— parecen felizmente superadas y en un tono razonablemente clásico —estructural y estilísticamente hablando— la novela del noventa —y todo hace pensar que también de los noventa— apunta a historias lineales que, sin arriesgar demasiado, tampoco espantan al lector, antes al contrario, lo llevan, con planteamientos realistas en que predomina la recuperación de la memoria, a azares, inconvenientes y fatigas —el lector confía que la lectura no sea una de ellas— prolongación de su vida gris, de su gris y nunca resuelta existencia.

Autores y obras

La diferencia entre un sólido mueble de caoba bien labrada y otro de moderno aglomerado de viruta similar al cartón piedra es la que encontramos entre la obra de Javier Tomeo y la de muchos de sus compañeros de oficio. Sobre éstos, incluso peripetramos tesis doctorales, sabiendo, sin embargo, que aquél nos convence y nos divierte más; la gesticulación o el esfuerzo que para tantos narradores supone la articulación de su obra, en el autor aragonés se traduce en una prosa rozadora del absurdo en la que confluyen muy

Juan José Millás



Jesús Ferrero

diversos temas con una naturalidad expresiva realmente insólita. El dominio de su arte ya lo puso de manifiesto Javier Tomeo en su relato *El cazador*², siendo más tarde *Amado monstruo*³ la obra con que obtuvo el reconocimiento unánime de la crítica y el público.

En *El mayordomo miope*⁴ se amplía uno de los relatos que componen su libro *Problemas oculares*⁵, y lo que allí es una referencia tangencial en torno a un sirviente «sobre el que llegó incluso a escribirse una novela», pasa aquí a ser esa misma novela que se ocupa de un singular personaje enfrentado a la interminable perorata de su amo y una proposición final —transformarlo en un espía— con la que se pretende prolongar su condición de servidor. Concebida, como muestra el epílogo, desde el procedimiento estructural del manuscrito encontrado, en este caso en la estantería de una taberna —y no es ajena a esta circunstancia la borrachera final de los personajes, coda irónica de la obra—, *El mayordomo miope* cuenta una historia breve y simple. El superintendente de la ciudad manda llamar a Rodolfo, su sirviente, y durante horas —de la naturaleza dramática, de sostenida tensión del texto, son fruto adaptaciones teatrales recientemente realizadas— le muestra su preocupación por la evolución genética que se está produciendo en los habitantes del otro lado de la ciudad. Los cabileños, inmersos en costum-

Harto sin duda de que los críticos llamaran su atención sobre la falta de coherencia estructural de anteriores novelas, el zamorano Jesús Ferrero traza en «El efecto Doppler» un diseño editorial rígido en torno a cuatro partes tituladas, musicalmente, «Obertura», «Allegro», «Andante» y «Adagio»

bres ancestrales, peligrosamente prolíficos, pueden llegar, pese a su inferior condición, a dominar a los hombres blancos de este lado de la ciudad. A Rodolfo se le propone observar las reuniones clandestinas de ciertos grupos de nativos rebeldes y comunicar sus pesquisas a los amantes «de la rentabilidad y la eficacia». Esta misma historia permite, en sus intervalos, conocer otra que registra la miseria moral y sexual del personaje dominante —el superintendente—, la tremenda inteligencia de ese aparentemente inocuo sesentón que es el mayordomo, verdadero dueño de la situación, que obtuvo antaño los favores de la mujer de su amo y conocedor de la imposibilidad de éste para engendrar hijos. Fábula de corte clásico, cruzada del principio al fin por el humor y la ironía, inteligente parábola de la condición humana, análisis de las relaciones de rivalidad y de dominio es esta sagaz mirada —paradójicamente la de un miope— realizada por Javier Tomeo, que pone en solfa las claves del pro-

Artes y Letras

greso, el sentido de la vida y el de la felicidad.

El granadino Justo Navarro (1953) recoge en su breve y bien trabado relato *Hermana muerte*⁶ el fallecimiento de un padre narrado desde una perspectiva feista por el hijo adolescente, y la posterior convivencia, próxima al incesto, de este muchacho con su hermana. Los sucesivos acompañantes de ésta, con su secuela de visitas a la casa familiar en medio de la paulatina destrucción del barrio, presa de las excavadoras y las grúas, crean una atmósfera de crispación y desarmonía bajo la apariencia de una total normalidad. El final, de un insólito dramatismo, subraya de forma efectista la peculiar revancha del protagonista ante unos de los rivales en el amor de su hermana. Muchas de las páginas de la novela están marcadas por una veta surrealista, bien en las situaciones creadas —como la condición de «impostor» del padre fallecido y la repetición de su figura en otros personajes, la ingestión del billete para obedecer una orden tajante, la tarta en la piscina o la enigmática presencia de los chinos con los impermeables, primero en el autobús y luego en la fiesta, etc.—, bien en la naturaleza de algunos diálogos denotadores de una forma esquinada de contemplar la realidad con que el protagonista es identificado, su confesada condición de «intangible», etc.

Uno de los logros de la obra de Navarro es la captación de ese mundo exterior en crisis, de destrucción y a la vez de recuperación del barrio con las nuevas edificaciones que rodean el escenario del chalet; la presencia próxima y fantasmal de la gasolinera con el único teléfono de la zona como elemento de unión con los otros, aquellos que serían el soporte del mundo ajeno a la pesadilla en que viven los jóvenes aunque coprotagonistas indirectos de ella; las reiteradas estampas de esos automóviles que, en su imprecisión, se nos antojan modelos antiguos y potentes que reiteradamente sus-

tuacen a la hermana-amante del escenario familiar. Es en estas evocaciones —auténtica parábola de la impotencia y el dolor— donde Justo Navarro desarrolla su arte con indudable maestría como ya hiciera en muchos de sus poemas —acuarelas perfectas del sopor o el fulgor del verano; el ocio donde late la conflictividad y el tiempo ensimismado de la infancia—. Con planteamientos que nos recuerdan la narratividad de algunos cuentos de J. D. Salinger, Navarro crea un mundo en que aparentemente no sucede nada, porque todo transcurre en un reducido campo de percepción del sujeto: se diría que a éste se le ha limitado su conciencia determinante de los acontecimientos narrados, contagiados, así, de una peculiar percepción *naïf* del narrador-protagonista. El planteamiento, aunque en ocasiones puede resultar inverosímil —como sucede con el episodio del asesinato y su aproblematicidad—, da, en general, buenos resultados. En el lenguaje del texto brilla el pensamiento analógico de forma insistente, unas veces en la forma del símil y otras en la de la metáfora: lo que en el poema —es conocida la reiteración del símil en la obra poética de Navarro— pudiera ser un acierto, parece, sin embargo, pese a su potente efecto evocador, elemento narrativo que se aviene mal con el decoro del personaje, salvo que se trate, como ha puesto de manifiesto algún comentarista de la obra, de un desarrollo temporal distanciado unos años de la actualidad.

Del prolífico Juan José Millás (Valencia, 1946) también tuvimos novela en el pasado año. Desarrollada en su habitual espacio madrileño, entre los barrios de Prosperidad y Ciudad Jardín, *La soledad era esto*⁷, premio Nadal 1990, tiene por protagonista a Elena Rincón, mujer entrada en la cuarentena, de un nivel económico alto, habitual fumadora de porros, casada con un ex-militante de izquierdas hoy propietario de una

En «La lógica del vampiro», Adelaida García Morales, la frescura de la mirada juvenil propia de los primeros relatos, viene inevitablemente a contagiarse de hastío y de tristeza

importante fortuna obtenida a través de sus múltiples relaciones y chanchullos. La muerte de su madre aboca a Elena a una singular herencia: un diario en que Mercedes, la difunta, da cuenta del desgarramiento a que su enfermedad incurable la condena; una butaca y un reloj de péndulo, como una invitación a reflexionar bajo el peso de las horas. La conflictiva relación de Elena con su hija, que espera un hijo, se prolonga también en su marido, Enrique Acosta, prototipo del nuevo rico cuya vida su mujer ve con desagrado —sospechando de su infidelidad, contrata los servicios de un detective que se la confirma—. El narrador acude al procedimiento estructural de intercalar diversos materiales —los cuadernos escritos por la difunta, los informes del investigador privado, los propios pensamientos de Elena, pronto alejada de su marido e inmersa en una vida sin

horizontes— que hacen avanzar el texto. Este sistemático repliegue de la novela supone una correspondencia entre la ansiedad de la protagonista, que fuerza al detective a dar informes cada vez más comprometidos y personales sobre su anónima cliente —la misma Elena—, y la actitud disciplinada de aquél, que los redacta en un tono más y más subjetivo. Una historia en principio anodina y en algunos extremos poco creíble —la alta posición social del personaje femenino no parece compatible con la penosa autodepilación del principio; la ignorancia del detective sobre la identidad de quien le habla reiteradamente por teléfono obligándole a seguirla; el desconocimiento de Elena del embarazo de su hija, etc.— resulta, merced a la indudable habilidad del narrador —el cambio de registros acelera un ritmo que con la presencia de una sola historia lineal sería lento— bastante amena. Determinado vocabulario y el gusto por la presentación de ciertas patologías hacen pensar en la consulta o información taxativa de algún historial clínico que no ha sido suficientemente elaborado en material literario.

Harto sin duda de que los críticos llamaran su atención sobre la falta de coherencia estructural de anteriores novelas, el zamorano Jesús Ferrero (1952) traza en *El efecto Doppler*⁸ un diseño editorial rígido en torno a cuatro partes tituladas, musicalmente, «Obertura», «Allegro», «Andante» y «Adagio», subdivididas, a su vez, menos la primera de ellas y el «Epílogo», en cinco capítulos. Escrita en primera persona, al parecer a partir de ciertas experiencias de los tiempos de estudiante del autor, la acción se desarrolla en París. Mas pese al prurito de representación de algunos lugares de la capital del Sena, la historia muy bien podría haber tenido lugar en cualquier ciudad española y los personajes llamarse Lucita, Tito, Daniel, Miguel, Fernando... en lugar de Rosaura, Odile, Marcel, Darío, Jenis, Jules...

Adelaida García Morales



Poco importan los nombres, pues, con su pretendida caracterización diversa, no llegan a alcanzar estas figuras entidad individualizada a ojos del lector. Tampoco el argumento logra transmitir —salvo algunas ráfagas de ese amor-pasión que protagoniza Rosaura— la sensación de cosa vivida y la indagación que lleva a cabo el protagonista Darío Dolfos sobre las causas del suicidio de su prima Rosaura ni sorprende ni emociona. Los diálogos, fuertemente formalizados, resultan por convencionales poco creíbles, algunas redacciones —y más aún las iracundas— injustificadas y las figuras divagan en sus palabras y en sus acciones movidas en exceso por la voluntad constructora del autor. Dos misterios se alzan inextricables tras la lectura de *El efecto Doppler*. Conciérne el primero a las razones que llevaron a premiar con un galardón que aspira a tener carácter internacional —el que da el nombre a la editorial que publica la obra— una novela con tan escasos méritos. El segundo, qué tiene que ver, pese a la concienzuda explicación de la página 128, el Sr. Doppler o su dichoso Efecto con la historia central que se pretende contar. Pero mucho nos temíamos que tras el Péndulo de Foucault y su manipulación por Umberto Eco resultaran previsibles extravagantes relatos como *Los lemas de Kirchhoff*, *El principio de Huygens* o el más popular *La ley de Boyle-Mariotte*. La Física se nos entra por las puertas con su mágico encanto y da su apresto llevadero a cosas sin sustancia.

La mujer y la novela actual

La novela escrita por mujeres también tuvo varios títulos en el año 90. De todos ellos era el más esperado, tras su entrada fulgurante en 1985 con los relatos *El Sur & Bene*⁹, el primero de los cuales fue llevado al cine por Víctor Erice, seguidos de la



Álvaro Pombo

que fuera Premio Herralde de ese año, *El silencio de las sirenas*¹⁰, el correspondiente a Adelaida García Morales (Badajoz, 1945): *La lógica del vampiro*¹¹. En esta última novela de la autora pacense, la frescura de la mirada juvenil, propia de los primeros relatos, viene inevitablemente a contagiarse de hastío y tristeza: una mujer ya madura nos cuenta en primera persona el viaje hasta su Sevilla natal, tras haber recibido un telegrama en que se le comunica la muerte de su hermano Diego y con el fin de hacerse cargo de sus exequias. Pero una vez en la ciudad andaluza, todo parece indicar que la muerte de Diego —marino de profesión, que ha perdido la confianza de su empresa— es sólo una desaparición eventual. Mas, por último, el fallecimiento del personaje —que tiene todas las trazas de un suicidio, aunque la protagonista se niega a obtener tal certeza, resistiéndose a que le sea practicada la autopsia al cadáver— cierra, con pulso tambaleante, el relato. La historia principal, centrada en la muerte del hermano, pasa pronto a ser sustituida por la conflictiva relación de la narradora-protagonista con otras figuras que pueblan el ambiente sevillano. De todas ellas es la de Alfonso, casado con Teresa y amante de la joven Mara, la que atrae la atracción y el interés de la protagonista: su ser es como el de un vampiro, según dice Pa-

El discurso de Álvaro Pombo se corresponde y es aceptado desde la omnisciencia radical del narrador que adopta cualquier voz o enfoque de la realidad

blo, otro miembro del grupo, pues «bebe de la raíz misma de la vida, absorbe de ella hasta se-carte». Pero la maldad de este personaje no llega a hacerse explícita ni a evidenciarse su directa responsabilidad en la muerte del marino, como queda también en nebulosa la tensión emocional y los celos de la protagonista: su berrinche final no justifica tanto entrar, tanto partir de la pensión a la calle. El estilo poco ágil de la narradora incurre en una prolijidad descriptiva con demasiadas cominerías y un uso del pretérito anterior que ni en Sevilla —una ciudad, por cierto, fantasma en el relato— ni en Valladolid resulta natural ni estilísticamente justificado.

Premio de la Crítica a Álvaro Pombo

Como esos fragmentos de tejidos que han sido previamente extraídos de un mismo cuerpo y utilizados por el cirujano en un posterior implante sin rechazo alguno, así el discurso de Álvaro Pombo (Santander, 1939) se corresponde y es aceptado desde la omnisciencia radical del narrador que adopta cualquier voz o enfoque de la realidad. En un cruce reiterado de puntos de vista, actitudes o pensamientos, con frecuentes apelaciones directas o indirectas al lector e importantes subrayados irónicos a

lo largo de todo el relato, la prosa de oscilantes perspectivas de *El metro de platino iridiado*¹² acoge, en principio sin fisuras, incluso las más que chocantes digresiones filosóficas —tampoco muy abundantes ni prolijas— o algunos triviales juegos de palabras en que el texto se desliza diríase que como párrafos dictados burlescamente por el autor mientras encuentra, tras un inciso, de nuevo el hilo del relato. Atribuirle, por ello, voluntad de estilo sea a cualquier forma de reflexión, roce o no la metalepsis, sea a algunas travesuras del narrador, se nos antoja, pese a las buenas intenciones de más de un crítico, desmesurado.

Y sin embargo, salvados esos escollos de una prosa a veces reiterativa y amplificadora y ciertas veleidades en la puntuación —un enigmático uso de los dos puntos que llegan a afectar, en la primera mitad de la obra, a series sucesivas de hasta catorce párrafos distintos en singular corriente de conciencia—, la novela de Pombo es una de las mejores publicadas en 1990 y acreedora al Premio de la Crítica recientemente concedido. Dividida en setenta y ocho secuencias equivalentes al capítulo, narra de forma lineal una historia familiar: Martín, novelista en ciernes y profesor de la Facultad de Filosofía, se casa con María, de familia acomodada, que ayuda económicamente a los recién casados. La novela que escribe Martín después de la boda, *Viaje de novios*, enviada al Premio Nadal, es rechazada. Lo que da pie al narrador de *El metro...* para algunas reflexiones sobre el sentido de la novela en las que texto y metatexto se confunden. Pronto nace el hijo, Martinito, al que los compañeros en el colegio llaman Pelé. Junto a este triángulo familiar aparece la figura de Gonzalo, hermano de María, que marcha a Londres una temporada, dando curso allí a sus tendencias homosexuales, y Virginia, dicharachera amiga de María, que se casa con un importante hombre de negocios y se instala en Buenos Aires.

Con la muerte del padre de María, Gonzalito regresa de Londres, y tanto él como el matrimonio y el niño, y la misma Virginia, separada ya de su marido, se van a vivir con la madre de María a la casa familiar de La Moraleja. Este nuevo espacio, de cuya trascendencia literaria dio cuenta magistralmente Gaston Bachelard y que tanta importancia cobra en la narrativa de Pombo —recuérdese *El héroe de las mansardas de Mansard*¹³—, es el escenario de un nuevo juego de relaciones: las que furtivamente inician Virginia y Martín, como una profanación del recinto; la de Gonzalito, sumido en una crisis sin entorno, buscando el acercamiento vergonzante a Pelé. En medio de todo ello, esa especie de santa laica que es María aparece sumida en una devoción redentora de los demás, y por ello opta, pese a la estulticia y la arrogancia de su marido el escritor o al trágico final de su hijo —víctima de un fortuito accidente del que Martín culpa a María—, por permanecer en el recinto inquebrantable de la casa, allí donde supone que los demás la necesitan. Novela escrita con pasión y desgarró, el título que primeramente concibiera el autor, *Vida de Santa María Iridiana*, nos parece más acertado que el definitivo, quizá más comercial pero innecesariamente allegado a péndulos foucaultianos y demás devaneos. ■

Juan A. Olmedo es doctor en Filología Hispánica y escritor

NOTAS

- ¹ Barcelona, Ed. Tusquets, 1989.
- ² Barcelona, Ed. Marte, 1967.
- ³ Barcelona, Ed. Anagrama, 1985.
- ⁴ Barcelona, Ed. Planeta, 1990.
- ⁵ Barcelona, Ed. Anagrama, 1990.
- ⁶ Madrid, Ed. Alfaguara. Premio Navarra de Novela en 1989.
- ⁷ Barcelona, Eds. Destino, 1990.
- ⁸ Barcelona, Ed. Plaza y Janés Edts., 1990.
- ⁹ Barcelona, Ed. Anagrama, 1985.
- ¹⁰ Barcelona, Ed. Anagrama, 1985.
- ¹¹ Barcelona, Ed. Anagrama, 1990.
- ¹² Barcelona, Ed. Anagrama, 1990.
- ¹³ Barcelona, Ed. Anagrama, 1983.

AYER Y HOY DE BENAVENTE

Por Luis Núñez Ladevéze

TEATRO

Autor: Jacinto Benavente.

Obra: «La noche del sábado».

Sala: Teatro Español.

Dirección: María Recatero.

Reparto: Gemma Cuervo, Francisco Valladares, Vicente Parra, Juan Carlos Naya.

Precio: 1.800 pesetas.

EL que en un mismo año se estrenen dos obras de Benavente en los escenarios madrileños es signo de que los gustos corren en muy distinta dirección de lo que se suponía hace algún tiempo y síntoma de la crisis que padece la creatividad dramática en general y el teatro español en particular. No es necesario adoptar como punto de vista la idea de que exista una relación interna entre las variaciones ideológicas y las actitudes culturales, basta simplemente con considerar los datos que se ofrecen al observador. El teatro ideológico quemó sus últimos cartuchos hace ya tiempo; los experimentalismos modernistas se agotaron en sí mismos; la renovación escénica, si es que la hay, insiste más en los aspectos decorativos y espectaculares que en el contenido narrativo. Eso pasa en Madrid, en Barcelona, en París y en Broadway. Y el que la temporada madrileña arranque prácticamente con el éxito comercial de *Rosas de otoño* y prácticamente se cierre

con la reposición, nada menos que en el Teatro Español, de *La noche del sábado*, es indicio más que suficiente de por dónde van los tiros y qué tipo de apuestas prevalecen por parte de quienes tratan de asegurarse un triunfo ante el público incluso en un escenario municipal.

No hay nada que objetar a Gustavo Pérez Puig. Pero su propia *excusatio non petita* sirve de botón de muestra de los cambios producidos. Su proyecto consiste en representar una «antología de autores españoles del siglo XX», en la que como punto de partida figura esta «noche del sábado» benaventina. De los otros autores seleccionados, únicamente Valle-Inclán y García Lorca serían admitidos sin reparos por una crítica que respondiese a los patrones predominantes hace, digamos, sólo un decenio. Otros autores, entre los que se hallan Foxá, Marquina y Pemán, hubieran suscitado más que la sonrisa, el desdén.

Y, sin embargo, ahí está la propuesta, con Arniches, Luca de Tena, Manuel Linares y Calvo Sotelo, combinados con Buero Vallejo, Lauro Olmo, Alfonso Sastre y Carlos Muñiz. Dos tendencias teatrales que no hace pocos años aparecían enfrentadas y cuyos códigos estéticos podrían resultar entonces incompatibles aparecen ahora conjugadas amigablemente como muestra antológica del teatro español representativo del siglo XX. Curiosamente, no figuran en la muestra los ensayos de vanguardismo y experimentalismo cuyo símbolo más controvertido y sintomático sería, posiblemente, Fernando Arrabal.

Valores literarios

Pero volviendo a Benavente, que es lo que ahora se trata, caben pocas dudas acerca de lo que en su momento supuso su irrupción en los escenarios. Benavente cortó de raíz el patetismo retórico del teatro predecesor, expresado en la obra de Echegaray, y concluyó definitivamente con los restos de la tradición romántica. Su teatro suave, cortés, medido, reposado, técnicamente muy superior al precedente, simboliza la regeneración del drama interior, el triunfo de la artesanía, el ascenso del descriptivismo narrativo y la supremacía de los valores literarios del diálogo entre los retóricos y los decorativos.

Es el triunfo de un modernismo suavizado, que basa su comunicación con el público en la

