



LA CIUDAD Y EL CINE: *PERDER EL SUR*, DE JOSÉ CRUZ

Alberto Mira

Oxford Brookes University



Nunca he asistido a una representación de una obra de José Cruz. De hecho, confieso que conozco mal el panorama de nuevos dramaturgos españoles. Con los años mi carrera, mi atención, mi deseo, ha acabado derivando hacia el cine, y mi sensibilidad ha ido afinándose a otros métodos, otras formas y estrategias de contar historias. Por deformación profesional, me enfrento ahora a cualquier manifestación artística (e incluso a cualquier realidad, para qué vamos a engañarnos) desde el cine, desde la capacidad que tiene el medio para ser centrífugo y centrípeto, para identificar líneas rígidas y derramarse en evocaciones. La lectura reciente de *Perder el Sur* y de otros textos de Cruz, por otra parte, me recuerda la existencia de túneles subterráneos que unen como una red de imaginaciones teatro, cine, narrativa, poesía, pintura. La misma historia puede contarse en diversos códigos, y los códigos siempre son comunes a las distintas prácticas. Las potencialidades del texto de Cruz alcanzarán su forma más acabada en una escenificación que será, sin duda, rica, emocionante, divertida. Pero desde mis propias limitaciones para hacer justicia a esta representación, permítaseme hablar de lo que la obra me sugiere a partir de lo que conozco mejor.

Perder el Sur cita sin tapujos dos referentes cinematográficos ineludibles para entender qué se nos quiere decir en la obra. El primero, el *Breakfast at Tiffany's* de Truman Capote. O mejor dicho la descendencia bastarda del texto de Capote hecha celuloide en la versión de Blake Edwards *Desayuno con diamantes*. Aunque Edwards no era un buen narrador de historias y la síntesis no se cuenta entre sus cualidades, su película ha quedado como una seductora imagen de las relaciones y el romance en

la gran ciudad que ha alcanzado una reputación que sigue creciendo: no pasa un año sin que algún alumno la elija para hacer un trabajo (a veces para estrellarse contra estas limitaciones narrativas). Audrey Hepburn se parece muy poco a la Holly Golightly de Capote, pero ha quedado como un icono cultural (elegante, sofisticada) que Cruz resucita en su Marta (mucho más Holly que Audrey, por cierto) como una mujer ingeniosa, espabilada pero que suele elegir mal. La tradición narrativa y dramática gay ha puesto a este tipo de mujeres a menudo junto a homosexuales que lo tienen más o menos claro. Si ponemos entre comillas un final algo rimbombante bajo la lluvia, la película presenta la ambivalencia del amor y las relaciones cuando se dejan atrás los emparejamientos simplistas que las mitologías heterosexuales reconocían como únicos y esenciales. Más astuto, Cruz sugiere que su Marta acaba de embarcarse en una relación que tiene mal final. Nos encontramos ante un tablero de juego donde los personajes nunca son exactamente esto o lo otro, todos tienen secretos, todos tienen facetas. La amistad afectuosa entre una chica moderna y un chico atractivo que sienten curiosidad mutua se convierte en el tipo de relación más sólida en un entramado de engaños, cautelas y seducciones.

El segundo referente es aún más popular: la película *Cabaret*, también descendencia bastarda de las andanzas berlinesas de Christopher Isherwood, convertidas en una obra de Broadway, transformada en musical (un musical que ha conocido versiones cada vez más gays), al que se le cortaron casi todas las canciones (de Kander y Ebb) para transformarlo en la película de Liza Minnelli (el lector me disculpará si no entro en la fascinante historia textual de la saga de Sally Bowles.) Uno de los secretos de *Perder el Sur* es el juego poliédrico de perspectivas, y el personaje clave de Cruz (un “yo” que no es el dramaturgo) es más observador que participante en el entramado de relaciones que *Perder el Sur*, despliega, y de hecho su evolución es (quizá) la más lineal. Como el Brian de Fosse es un personaje que no canta. Y como el Cliff de recientes adaptaciones escénicas, el protagonista de Cruz está inmerso en una cultura gay sin rodeos ni coartadas: una de las escenas más divertidas de *Perder el Sur* tiene lugar en un cuarto oscuro, y otra se hilvana en torno a un chat de ligue.

Pero sobre todo algo que comparten ambas películas es la gran ciudad como telón de fondo y como zoo de peculiaridades, carencias y libidos. Hablamos de un mundo emocional que requiere lo urbano, la pérdida de

verdades asidero para tener lugar. Más allá del cine, una obra teatral que he tenido muy presente en la lectura de *Perder el Sur* es el musical de Stephen Sondheim y George Furth *Company*, que se puso en escena por primera vez en 1970, con dirección de Harold Prince y coreografía de Michael Bennet. Como en *Company*, los personajes tienen secretos, y la linealidad estructural queda rota por sus reflexiones y los saltos en el tiempo. La Marta de Cruz es casi la Marta de Furth, el personaje que canta ese himno a Nueva York (y por extensión a la gran ciudad moderna) que es "Another Hundred People." Su protagonista recuerda a ese Bobby del que muchos espectadores han sospechado que podría ser alguien que no se atreve a dar el paso de aceptar los desafíos del deseo (tanto que obligó a Furth a introducir una escena-coartada en los noventa). Como un musical, *Perder el Sur* hace que sus personajes se expresen en monólogos para revelar sus historias, su verdad, y como en *Company* en particular, siempre somos conscientes de un coro que comenta y refleja trayectorias emocionales.

Todos los referentes mencionados hasta ahora son fruto de viejas tradiciones homosexuales pre-gay. Capote, Isherwood y Kander y Ebb, eligen contar sus historias de ambigüedad centrándose en mujeres libres, haciendo uso de la estrategia Albertine. Furth y Sondheim, un poco menos obligados al armario, prefieren hablar, literalmente, de un hombre con dudas, sin renunciar a apoyarse en mujeres fuertes como Marta y Joanne. Cruz hace avanzar estos motivos (la ambivalencia, las mujeres fuertes) hacia un periodo en que las paredes del armario se han disuelto bastante (al menos en el contexto urbano que la obra presenta) y las revelaciones no tienen sobre la trama efectos drásticos. En este sentido, la perspectiva de esta obra es post-gay. "Un homosexual" habría sido todo un sobresalto en el mundo de Blake Edwards y es objeto de una especie de revelación retorcida en *Cabaret*, pero aquí es casi lo que uno podría esperar dado el contexto en que uno se encuentra: no hay sorpresas, no hay aspavientos, y el rudo "rapado buen rabo" de la web (todos conocemos a alguien así) puede aparecer en un acto de magia virtual como fan de Rocío Dúrcal.

Pero por supuesto estos motivos existen en esta especie de limbo que es la obra escrita. Uno de los efectos de la deformación profesional que mencionaba más arriba es que cada vez más siento la presión a "poner en escena" el texto teatral como si fuera cine. No he visto representada ninguna obra de José Cruz, pero a partir del texto puedo imaginar diferen-

tes trayectorias cinéfilas que la guiarían por derroteros distintos, que le darían una pluralidad de contornos en escena. *Perder el Sur* podría ser, por ejemplo, una película de Woody Allen. Pero también podría ser un drama de John Casavettes. Y, si uno salva las distancias y desciende varios grados de latitud, podría encarnarse en alguno de los dramas de cámara de Ingmar Bergman. Las miradas de estos directores, o un punto medio entre ellas, podrían funcionar como un torrente de ideas de puesta en escena.

El Woody Allen de, digamos, *Delitos y faltas*, nos presenta a menudo galerías de personajes que se entrecruzan en la gran ciudad, reflexiones en voz alta y la habilidad para hacer converger dos tramas de una manera que hace que ambas adquieran un sentido nuevo. Como en Woody Allen, uno puede leer los personajes como neuróticos urbanos y declinar *Perder el Sur* como una comedia punteada de melodías populares a ritmo de jazz y swing, con un inequívoco sabor americano. En esta obra, el ingenio verbal de Cruz (una aproximación al lenguaje muy diferenciada de otras obras suyas que conozco, como *La sombra de Narciso* o *Los vivos y los m(íos)*: estamos ante un dramaturgo de muchas voces) también remite al humor judío neoyorquino de Allen, a esa capacidad de expresar las cosas desde una óptica algo neurótica pero siempre logorreica.

Una de las líneas de desarrollo que por razones complejas más me conmueve en el entramado de *Perder el Sur* es la historia de esa Señora que al enfrentarse a la proximidad de su muerte es a un viejo amante y no a su marido a quien quiere recordar. Es una historia que al principio parece marginal, desgajada de las secciones centradas en los protagonistas. Durante su monólogo, la “maruja” de la primera escena, se ha transformado en mi imaginación en la Gena Rowlands de *Opening Night*. En efecto, la obra de Cruz también podría ser una historia de John Casavettes, tan preocupadas por la perspectiva y el dolor, a la que esta historia confiere una extraña hondura cuando emerge en el pasado de Marta y el protagonista. La cámara de Casavettes siempre sugiere que hay algo más allá del encuadre que sería tan fascinante como los dramas que se ponen en primer plano. Y como en su cine, *Perder el Sur* hace que queramos saber más sobre esas vidas, lo cual da juego, como debe ser, a actores y directores.

Puedo imaginar, por último, una versión de la obra en clave Bergmaniana. A primera vista nada más lejos de *Perder el Sur* que el mundo torturado del dramaturgo escandinavo. Pero Bergman fue maestro de Allen,

que supo ver el humor hasta en los ecos de Strindberg. Y como en *Persona* de Bergman, el entramado de vidas imaginadas, deseadas, intercaladas, de identidades superpuestas que el dramaturgo nos ofrece puede fácilmente derivar sobre el escenario a un descarnado strip tease emocional que más allá de la comedia revela verdades y psicologías heterodoxas. O quizá demasiado comunes. Ver a Bergman en la obra de Cruz daría alas a una reflexión sobre soledad y comunicación. Siempre bajo el cielo madrileño, claro.

No he visto representada ninguna obra de José Cruz. Pero me muero de ganas de ver alguna en escena. O en la pantalla.

■ PRODUCCIÓN DRAMÁTICA Y PREMIOS TEATRALES DE JOSÉ CRUZ

Publicaciones

- *Cuestión de estética (Lupanar)*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2001.
- *Taihú, cabaret oriental*. Madrid: Fundamentos. Espiral, 2003.
- *Sing, Sing Blues*. Madrid: Fundamentos, 2004.
- *La Sombra de Narciso*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2006.
- *Miedo*. En Maratón de Monólogos 2007. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2008.
- *Los vivos y los m(íos)*. Madrid: Asociación de Directores de Escena, 2008.

Estrenos

- *La ciudad de las mujeres*. Teatro Karpas. Madrid, julio 2008.
- *G2, tocado y hundi-do*. Teatro de las Aguas. Festival Visible, junio 2007.
- *El liberto encadenado*. Museo Arqueológico de Linares, mayo 2007.
- *Miedo*. Maratón de la Asociación de Autores de Teatro, abril 2007.
- *Historia de una piedra*. Museo Arqueológico de Linares, marzo 2007.
- *Tello y los escribanos*. Archivo Histórico de Jaén, noviembre de 2006.
- *Taihú, cabaret oriental*. RESAD, Festival de Artistas de Torrejón el Rubio y Festival Langreo Joven en 2006.

Premios

- Premio Lázaro Carreter de Literatura Dramática 2008 por *Los vivos y los m(íos)*.
- Perceptor de ayuda a la creación y desarrollo de las artes escénicas de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid, 2005.
- Premio Ciudad de Palencia de Teatro, 2004.
- Premio Injuve de Teatro Express del I Salón del Libro Teatral, 2000.
- Accésit del Certamen Literario Blas de Otero, 2001.