

Julio Escalada, escritor¹

Pedro M. VÍllora

Para no ser un escritor, Julio Escalada lo disimula muy bien. Para ser alguien que de sí mismo dice que no es escritor, Escalada se desenvuelve en los asuntos literarios con una soltura y unos logros dignos de mayores ambiciones. No es extraño telefonar a Julio y, al preguntarle qué hace, oírle esta respuesta: «Nada, aquí, escribiendo mis tonterías». Conviene entonces no hacerle caso y dejarle trabajar: es muy posible que esas «tonterías» sean el borrador de una aventura sentimental, de un encuentro con la trágica soledad que se esconde tras las rutinas, de un arrebatado de sinceridad que brota por las fisuras de las emociones fingidas.

Me enfado con Julio Escalada cuando insiste en su condición de no-escritor; de, como mucho, hombre que escribe. Me enfadaría si lo dijese insinceramente, con falsa modestia o solicitando cumplidos con plena conciencia. Pero es peor aún: Julio Escalada lo dice en serio, y sólo se me ocurre como explicación que su enorme respeto por la literatura lo lleva a no querer afrentar los terrenos del gran arte con nada que no sea una obra maestra. Tal vez Julio necesite escribir ese texto incuestionable para considerarse a sí mismo escritor. Tal es su pudor, su gloria y su desgracia.

Julio Escalada (Madrid, 1963) no es un autor crecido en los talleres, ni forma parte de grupúsculos o capillitas, ni escribe para demostrar a sus amigos lo listo que es, ni se queja de que los productores no le llaman, ni llora a las puertas de ningún centro público. Julio ha pasado a la escritura desde la práctica, como solución rápida, eficaz y barata a unas necesidades impuestas por su trabajo. Su horizonte laboral siempre ha sido la

¹ Prólogo a *Primavera*: Asociación de Directores de Escena, Madrid, 2001

interpretación, y a la autoría (como a la dirección o la producción) no ha llegado, sino que le ha venido como consecuencia de este objetivo principal. A fin de crecer como actor, Julio se ha hecho escritor.

Un repaso al historial de Julio nos lo presenta como actor desde 1977, cuando ingresa en el Pequeño Taller de Teatro, de donde pasaría a la Real Escuela Superior de Arte Dramático para obtener una primera licenciatura en Interpretación. Su vocación francófila, nacida en la infancia, le hace compaginar estos estudios con los de Filología Francesa en la Universidad Complutense, pero dando prioridad a su incesante labor como actor, básicamente en teatro y televisión, además de esporádicas incursiones en el cine.

Dos de estas actividades serían decisivas para su inclinación a la escritura. La primera comienza en 1988, cuando se hace cargo de los grupos teatrales de los Colegios Mayores Mara y Loyola. Doce años después, Julio no sólo sigue iniciando en el teatro a estos estudiantes de otras disciplinas, sino que ha ampliado su labor docente al impartir enseñanzas de Dramaturgia en la Escuela de Letras; pero lo que interesa en este momento es que, con sus alumnos universitarios, además de montar obras de clásicos y de su amadísimo Valle, Julio Escalada crea espectáculos escritos por él a partir de otros autores. Al tiempo, y para su propio trabajo como actor, realiza la dramaturgia de recitales poéticos. Así nacen *Poesía lírica y dramática del Siglo de Oro*, *En torno a Valle* o *Amor con amor se escribe*.

Pero ni los recitales ni las adaptaciones universitarias colman la emergente creatividad de Julio Escalada, que pide mayores posibilidades de desarrollo. Estas llegan en 1994, cuando se estrena en el madrileño Teatro Alfil *Acércate más*, la primera de sus obras, una incursión en el

mundo del cabaret que atrae la atención del público, divertida y simpática, en cuya construcción pesan mucho las características de los intérpretes para los que fue concebida. Es, en cierto modo, un texto coyuntural, pero para su autor es también el acicate para continuar ese camino recién comenzado de la creación literaria, del que serán fruto en los siguientes años diversos textos que ya podríamos considerar «de gabinete»; es decir, no escritos con vistas a una representación inmediata y unos actores concretos, sino por el simple placer de crear.

O no tan simple, ya que en ese mismo 1994 Escalada regresa a la Real Escuela Superior de Arte Dramático para cursar por tercera vez estudios superiores. Esta vez se trata de la carrera de Dramaturgia, que concluye en 1998, y para la cual crea varias piezas breves (entre ellas *Reservado el derecho de admisión*, publicada en 1997), además de su segunda obra de extensión normal, y acaso la que más le haya podido gratificar hasta la fecha. Se trata de *Mutis*, que así se tituló en la lectura dramatizada que tuvo lugar en la Resad en 1997 y en su primera edición de 1998. Sin embargo, cambiaría este título por el de *Te vas, me dejas y me abandonas (Mutis)* al ser estrenada en 1998 en el Teatro Reina Victoria de Madrid y al publicarse un año después dentro de la colección teatral de la Sociedad General de Autores. Cualquiera que conozca las corrientes que vertebran la realidad del teatro contemporáneo podrá advertir en lo anterior un hecho llamativo: un autor nacido en los años sesenta estrenando en uno de los espacios más representativos del así llamado «teatro comercial» madrileño. Que alguien de esta edad hubiese estrenado en el Alfil entra dentro de lo esperable, pues la acogedora sala de la calle del Pez no se aleja mucho del circuito de locales alternativos que suelen reservar un generoso lugar de su programación para estos autores. Pero este no es el

caso del Reina Victoria, ni del Infanta Isabel, adonde iría en un también infrecuente cambio de teatro. Noventa funciones en el primero y setenta y dos en el segundo no hacen de *Te vas, me dejas y me abandonas (Mutis)* el éxito de la temporada, pero sí son un reclamo más que suficiente para atender a su autor.

Entre los aspectos que destacan de *Mutis*, importa sobre todo su estructura. Toda la obra transcurre en una sala de estar, y la primera es una escena muda en la que un hombre, Juan, abandona a su esposa mientras esta duerme en el sofá. La última escena presenta a este mismo personaje haciendo los mismos movimientos que al principio, pero esta vez expresando sus pensamientos y con el cambio final de que decide quedarse y continuar la relación. Entre ambas acciones se suceden siete escenas que son otros tantos monólogos de mujer (Fátima, Elisa, María, Inés, Natalia, Ana, Eva: FEMINAE), todas ellas diferentes, aunque perfectamente reconocibles para cualquier espectador o lector, y todas ellas abandonadas sin saberlo por un hombre que siempre es Juan.

Fijémonos por un instante en el título definitivo de esta obra: no sólo te vas, sino que me dejas y además me abandonas. Es un golpe sobre otro, quebrantando el frágil envoltorio del corazón. Y este es un nuevo aspecto que aleja a Julio Escalada de connotaciones generacionales: decir que uno escribe sobre sentimientos es fácil, y además no se miente porque en todo, o en casi todo, se puede hallar una vertiente sentimental; lo difícil es escribir verdaderamente sobre pulsiones íntimas, tener algo que decir, y decirlo, sobre afecciones y engaños, sobre esperanzas frustradas y esfuerzos baldíos. Lo difícil es encontrar entre los autores de la edad de Julio nombres que lo acompañen en esta investigación acerca de las razones que nos llevan a preferir a unas personas sobre otras. Toda historia

es, al final, una historia de amor, y eso las mujeres de *Mutis* quizá lo ignoran, pero a su pesar son capaces de transmitirlo al espectador con una estilización del realismo que las coloca de inmediato en un lugar que no es el de la experiencia cotidiana, sino el de la incuestionable repetición de una serie de egoísmos, soberbias y errores que se extienden más allá de cualquier tiempo y cualquier sociedad. Con *Mutis*, Julio indica que no hay amor que no requiera esfuerzo, entrega al otro y sacrificio de uno mismo. Con *Mutis*, Julio expresa la convicción de que la incomunicación no es un tema sobre el que hablar, sino una tragedia que nos atañe en un mundo sin sentido. Con *Mutis*, Julio nos recuerda que no hay amor sin amor.

Si *Mutis* se aleja de los presupuestos rigurosamente contemporáneos y homogéneos de las estéticas predominantes en los años noventa, *Singladura* parece una manera de enfrentarse a quienes pudiesen identificar el escribir sobre lo de siempre con el escribir como siempre. Esta obra, aún sin estrenar, recibió en 1998 una de las Ayudas que anualmente concede la Comunidad de Madrid en colaboración con la Asociación de Autores de Teatro. Como en Camus, como en Bowles, como en Orton, aquí un viaje al norte de África es una inmersión en el abismo interior que uno mismo ha dejado enviciar por la convención y las costumbres. Su forma es la de un monólogo, un recuerdo que integra conversaciones que pueden ser representadas o contadas a voluntad de la dirección escénica, manteniendo además entidad y autonomía como relato. Es un texto híbrido que se acoge a las posibilidades de los diferentes géneros, siempre que acudan en beneficio de esa exploración sentimental que es su matriz y su objeto: «En español, singular significa navegar. En las navegaciones, es el intervalo de veinticuatro horas que viene a contarse desde un mediodía al siguiente. Un día, un solo día, veinticuatro horas, eso

es lo que parece haber durado mi viaje. Un sueño prolongado, tedioso y sin interés de aproximadamente veinticuatro horas. Personas sin importancia, de las que no retengo ningún nombre. Nada de particular salvo el dolor que ha permanecido a mi lado como compañero de viaje. Era un pensamiento mágico creer que saliendo de aquí desaparecería.» Sin embargo, y al revés que en *Mutis*, donde pese a todo existe una voluntad de continuidad, un atisbo de esperanza, la opción de *Singladura* se acerca a un quietismo final que tiene más de ambiguo, de incierto, que de abiertamente positivo: «Yo siempre corría a todas partes, gustaba de ir corriendo. La impaciencia. Siempre padecí de impaciencia. La paciencia llega cuando no hay motivo para la impaciencia. Cuando ya no hay nada que esperar se acaba también la esperanza».

Si *Singladura* es, en apariencia, la menos convencional de las obras de Julio, me atrevería a decir que no por ello es la más personal: precisamente porque aquí el actor que hay en el escritor Julio ha dejado un influjo menor. *Singladura* tiene mucho de introspección, de monólogo interior, de examen de conciencia... elementos todos que hacen de esta obra un experimento sugerente y atractivo; pero el acusado sentido del ritmo escénico del que hace gala en el resto de su producción, es aquí menos evidente. Creo que el actor Julio se sentiría incómodo en *Singladura*, porque le obligaría a trabajar un ritmo corporal condicionado por la dirección hacia la que se expresasen unos afectos que podrían construirse incluso sin anclaje en el texto, mientras que lo que a él le interesa es vincularse a unas condiciones que sean poderosamente inteligibles ya en una primera lectura.

En cambio, la *Tetralogía de los valores*, escrita en las mismas fechas que *Singladura*, se inscribe perfectamente en la trayectoria dominante en la

carrera de Julio Escalada. Recoge elementos que ya aparecían en las obras anteriores, y anticipa otros desarrollados en *Primavera*. Entre los primeros, es obvia la ironía con que subvierte unos planteamientos cercanos al realismo más chato y militante. Difícilmente se entiende el cabaret, y pienso en *Acércate más*, sin este desdoblamiento de sentidos contradictorios que es la ironía, pero también *Mutis* ofrece un buen ejemplo tanto en su integridad, donde cada escena da una vuelta de tuerca más a la situación inicial, como en el contenido particular de cada uno de estos fragmentos. En cuanto a las novedades que en *Primavera* dejan de serlo, sirvan dos: la ubicación de toda la acción en un parque y la estructura en cuatro partes. Así, si a *Primavera* han de seguir tres títulos más (tal es la intención del autor), correspondientes a las estaciones restantes, la *Tetralogía de los valores* reúne cuatro obras cortas cuyos títulos son desmentidos o al menos matizados por sus argumentos: *Fidelidad, Perseverancia, Curiosidad y Lucidez*.

No hay continuidad entre estas cuatro piezas, salvo la unidad de lugar. Las cuatro son escenas de dos personajes relacionados por un sentimiento fingido. Predomina en todas el contravalor -la incomunicación, lo negativo...-, pero en ninguna de ellas se ofrece un cierre inmutable de significación, sino que extienden sus posibilidades con una capacidad de sugerencia que va más allá de lo inmediato.

De todos modos, es en *Primavera* donde esta decisión de dejar flecos de sentido que puedan ser recogidos, ya en la imaginación del lector, ya en textos posteriores, es más evidente. No hay que olvidar que estamos ante una obra aparentemente autónoma y con entidad propia, pero que ha de formar parte, en el futuro, de una tetralogía. Aunque aún no se sepa, por tanto, en qué se relacionarán las cuatro, sí es posible que haya una unidad

más estrecha que en la *Tetralogía de los valores*, con la misma coincidencia espacial pero acaso con continuidad de personajes (presumiblemente Ella) o correspondencias argumentales. De ahí que las conclusiones suscitadas por *Primavera* en el lector quizá sean cuestionadas en un futuro; que aquello que entendamos como clausurado, después se abra; que lo que podamos advertir como aún nebuloso, sea luego lo más claro.

Primavera es la más reciente de las obras de Julio Escalada, y ha obtenido una mención especial en la edición de 1999 del prestigioso Premio Calderón de la Barca. La obtención de este galardón fue el primer gran estímulo para la carrera dramática de Antonio Gala, y sería curioso que significase algo parecido para Escalada. No, desde luego, porque su dramaturgia se acerque a la de este otro autor, sino por la coincidencia de ambos en vindicar y reivindicar un lugar para los sentimientos. Frente a la saturación de obras cuyo característica definitoria es la recreación escénica de ambientes y personajes urbanos y marginales, sin más aportación que una destrucción del lenguaje común pero sin presentar alternativas de uso, *Primavera* sorprende con la propuesta de una nueva sentimentalidad que parte de un firme rechazo moral a la mentira, insolidaria corruptora de las relaciones humanas.

Amor y mentira en *Primavera*, caminos cruzados, falsedades que generan nuevos engaños, trampas que se bifurcan, embustes que se encadenan. *Primavera* esencializa la acción, la reduce a sus claves y elementos mínimos: un juego de damas, un lápiz de labios, un banco, el kiosco de un parque... Cinco personajes nada más (y uno de ellos sordomudo), y nueve escenas, le bastan a Julio Escalada para convertir una historia de adulterio entre amigos en una crónica de la corrosión del amor

(y aun del amor propio) por un capricho. La falta de compromiso con los demás parece ser para Escalada una falla insalvable en la dignidad y la autoestima, en el compromiso con uno mismo.

La grandeza de *Primavera* radica en su sencillez, en esa aparente escasez de recursos que puede conducir al equívoco en una lectura apresurada. No es casualidad ni dejadez el que *Él y Ella*, *La Otra* y *El Otro*, y *El Camarero*, se llamen así y no de otra manera. No necesitan más nombres ni más datos porque en su comportamiento está todo aquello que los pueda caracterizar. En sus pequeñas traiciones, en la búsqueda de una identidad incluso a través del reconocimiento por parte de los otros, existe una tragedia estrictamente contemporánea que recorre toda la pieza y traspasa al lector: la despersonalización. No incomunicación, sino despersonalización: borrado, desaparición de la personalidad mediante la continua puesta en duda de unos principios que sirvan de referencia a la conducta. Escalada instala a sus personajes en la certeza de que adoptan decisiones cuestionables, cuando no rotundamente perversas, y por una suerte de abandono de la voluntad se niegan a cambiar. Esto es actual, y esto es trágico.

A veces me pregunto si Julio, que comenzó trabajando el humor, no terminará convertido en un autor de tragedias. Hay en él atisbos de una desolación íntima expresada en pequeños movimientos o actitudes que pueden desembocar en una desesperanza radical. Conforme se siente más seguro en la escritura («Julio Escalada, escritor»), abandona las concesiones a una sonrisa o incluso una carcajada prontas, y poco a poco va logrando que ese regocijo concluya en el quiebro de una mueca. Cabe pensar, por tanto, que con estas obras nos estamos abocando al encuentro con un hombre de teatro formidable y total. A su solvencia como intérprete

se ha añadido recientemente su descubrimiento como director escénico de una elegancia inusual, como adaptador de una astucia rayana con la zorrería, como productor comprometido con el antiguo gran estilo. Ahora, además, podemos decir que Julio Escalada es también escritor. ¡Y qué escritor!