



Puestas en escena fin de siglo

(24)

Margarita Almela

Universidad Nacional de Educación a Distancia

I

PUESTA EN ESCENA. EL CONCEPTO Y SU HISTORIA

La puesta en escena es la realización concreta, sobre el escenario, de una obra dramática, según un proyecto particular de dirección, con una escenografía, una iluminación, un sonido, un movimiento escénico, una gestualidad, interpretación y figurines, diseñados específicamente para ella en un momento dado. [120]

De manera que, en ocasiones, el espectador tiene la posibilidad de elegir entre dos espectáculos teatrales con el mismo título, las mismas escenas, el mismo texto, los mismos personajes y, sin embargo, lo suficientemente distintos como para satisfacer demandas muy diferentes y provocar resultados diversos (piénsese en los diferentes montajes de una misma obra de García Lorca que el 98 nos ofreció).

El autor literario maneja palabras e ideas, sugiere espacios, estados de ánimo, estaciones del año, pero alguien ha de interpretar todo esto, hacerlo realidad, una realidad ficticia e irrepitible.

Max Herman,⁽²⁵⁾ ya en 1914 estableció la diferencia entre «drama» y «teatro», considerando que el primero es un «género literario que utiliza la

conjunción de diálogos y didascalias y una específica articulación de espacios y tiempos. En tanto que literatura, su expresión y difusión se realiza a través de medios impresos (...) que garantizan tanto su existencia como conservación. Existe un autor definido, individual o colectivo de estos textos, con personalidad jurídica propia.» Mientras que por teatro se entiende «una forma de expresión artística autónoma que articula una compleja gama de sistemas y medios de significación: verbales, gestuales, rítmico-dinámicos, espacio-visuales, sonoros, luminosos, etc., relacionados e interdependientes entre sí. La producción y difusión del hecho teatral se realizan en un espacio y tiempo concretos en el que coinciden quienes crean y quienes reciben».

A partir de Herman fue separándose la historia de la literatura dramática de la historia del hecho teatral, aunque en España haya costado mucho más tiempo llegar, incluso, a plantearlo, y no me atrevería a decir que el tema está zanjado.

A esta diferenciación o separación contribuyeron el nacimiento y desarrollo de «nuevas» disciplinas, como la Estética del Teatro, la Teatrolología, la Dramaturgia y la Semiótica, que aportaron unas metodologías específicas de estudio y cambiaron criterios y elementos valorativos del teatro.

Pero así como la figura del autor dramático es tan antigua como la historia de la literatura dramática, hasta finales del siglo XIX no comienza a definirse la figura del director de escena tal como hoy la [121] entendemos, como un profesional que coordina las distintas instancias creadoras que confluyen en el espectáculo.

Es el reconocimiento de esta profesión lo que propicia la aparición de un nuevo concepto ligado a ella, el de «puesta en escena» (del francés *mise en scène*), entendida como una organización de los materiales escénicos, en un espacio y tiempo concretos, y con una intencionalidad ideológica y estética definidas.

En los primeros 25 años del siglo XX, la obra de teóricos como Stanislavski, Meyerhold, Reinhardt, Copeau, Jouvet, Jesner, Piscator, Dullin, Tairov, Craig, Appia, etc., acaban por imponer una realidad que hoy nos parece un hecho natural.

Fue en 1913 cuando se reunieron por primera vez, en Berlín, los cuatrocientos directores teatrales que componían la primera Asociación de Directores Artísticos de Escena y plantearon un tema insólito entonces: la autoría de la puesta en escena y, por tanto, la exigencia de los derechos de autor de la misma.

A mitad del siglo XX se reconoció en Europa el derecho legal de la puesta en escena, pero 75 años después de aquel primer congreso de Berlín, en 1988, se reunió en el Teatro Principal de Palma de Mallorca el Primer Congreso de la Asociación de Directores de Escena de España, cuya ponencia marco volvía a plantear (bien que por primera vez en España) la problemática de la autoría de la puesta en escena, reivindicada por los directores de teatro.

La larga historia del enfrentamiento entre autores dramáticos y directores de escena ha llevado, en algunos casos, a la radicalización de las posturas conduciendo, por un lado, a los primeros, a proclamarse autores y dueños absolutos de la obra, y a los segundos a considerar a aquéllos como meros «libretistas».

Ángel Facio llegó a decir en este Primer Congreso de la ADE:⁽²⁶⁾

El teatro no se escribe, el teatro se hace. Lo que se escribe es la literatura (...). Los que escriben se las tienen que ver con la palabra, los que hacemos teatro con la conducta. (...) [Lo que hace el director de escena es] inventar un lenguaje escénico, manejar la propuesta literaria, como el ceramista maneja el caolín, el pintor el óleo o la acuarela, o el músico las notas de la escala. [122]

Pero dejando a un lado radicalismos, es lo cierto que los directores con quienes he tenido ocasión de tratar siempre consideran el texto dramático como «un elemento más y no único en el hecho teatral»; un elemento, además, perfectamente manipulable porque permite una lectura personal en la que se potencian unos compentes u otros en función de cada lector, es decir, de cada director.⁽²⁷⁾

La labor del director de escena consiste, por tanto, en *comprender y traducir* la literatura dramática: leer palabras y soñar imágenes, «hacer que los demás creen en público (siempre en público, ante un público), imágenes que él mismo ha soñado»,⁽²⁸⁾ y que, a veces, coinciden con las del autor de las palabras.

LA PUESTA EN ESCENA HOY

En este siglo que acaba los avances tecnológicos, los cambios estéticos, los hábitos creados en el espectador por el mensaje publicitario, etc., han hecho cambiar radicalmente la puesta en escena. «Trabajar como antaño es condenarse al anacronismo, ignorar la tecnología es dormir en la ignorancia, y confiar en un teatro exclusivamente discursivo es hacer el ridículo», decía hace once años Agustín Iglesias,⁽²⁹⁾ pero aún hay directores anclados en el pasado y autores que se resisten a las propuestas de los directores.

Los autores dramáticos -como les ocurre también a los novelistas cuando una obra suya es llevada al cine-, consideran habitualmente, en el caso de estar disconformes con una puesta en escena, que les han destrozado la obra, porque no la han respetado, porque la han tergiversado, etc. Y es cierto que en muchos casos todos hemos sido de esta opinión ante un determinado montaje teatral. Pero no siempre el autor tiene razón. Porque una puesta en escena, como hemos sugerido ya, es una de las lecturas posibles de la obra. Lo que ocurre es que en una lectura silenciosa e individual, cada uno de nosotros crea en la mente unas imágenes a partir de las palabras, que a menudo no comunicamos y [123] casi nunca conoce el autor o, de lo contrario, protestaría en gran parte de los casos.

Si el acto de leer supone necesariamente una *actualización* -al establecerse el diálogo entre la obra y el lector-, en el caso del teatro una lectura no puede limitarse a «reproducir las relaciones entre el texto y sus condiciones históricas concretas de representación», porque entonces sólo sería posible innovar en las puestas en escena de muy contadas obras de autores vivos que incorporaran a su texto las últimas tendencias estéticas y las más avanzadas tecnologías. Si esto hubiera sido así, el desarrollo del arte escénico se habría limitado considerablemente y gran parte de la literatura dramática sería irrepresentable porque resultaría ajena para el espectador actual.⁽³⁰⁾

La puesta en escena, hoy, de una obra dramática, por tanto, comienza por la lectura y análisis del texto, teniendo en cuenta a los espectadores destinatarios. En segundo lugar, la explicitación de *la lectura selectiva* que de la obra ha hecho el director de escena y su equipo, ha de subrayar las analogías entre el texto y la actualidad contemporánea del espectador, hecho necesario siempre, pero sobre todo cuando el texto no es de absoluta contemporaneidad o pertenece a un autor de distinta nacionalidad. Y este trabajo previo supone ya, necesariamente, una «adaptación», aunque se respete el texto original en su integridad.

Explicaba Juan Antonio Hormigón⁽³¹⁾ que, cuando un director elige una obra del pasado, no lo hace habitualmente sólo por la belleza del texto, sino, y sobre todo, por su vigencia, patente en una lectura «contemporánea», en la que muchas veces, desde la perspectiva actual, cobran protagonismo significados que quedaban más o menos velados en lecturas realizadas en otros momentos de la historia. Otras veces ocurre que un aspecto que no ha sido relevante durante siglos, se valora de pronto de manera distinta y ofrece posibilidades de una puesta en escena que confiera actualidad a la obra, como hacen Laila Ripoll y Miguel Seabra cuando sitúan la historia de *Macbeth* en un mundo actual de lumpen y mafias;⁽³²⁾ o como hizo María Ruiz cuando llevó de nuevo a los escenarios en 1996 *María Estuardo*, de Schiller, resaltando [124] la razón de estado como salvaguarda de la impunidad del

poder y el enfrentamiento de dos concepciones del mundo y de la moral encarnadas en dos personajes femeninos.⁽³³⁾

Una vez hecha y fijada la *lectura selectiva* del texto comienza el trabajo material de la puesta en escena, trabando todos los segmentos de significación, desde escenografía, luz, sonido y vestuario..., hasta la interpretación, en una estructura coherente que dé soporte a un universo expresivo.

Pepe Sanchis decía con cierta irritación en un debate del Segundo Congreso de la ADE que hay gente que cree que, por una práctica «aditiva», de añadir focos y millones a una puesta en escena, puede suplirse la absoluta carencia de pensamiento, de reflexión seria y profunda. Y, efectivamente, la experiencia nos demuestra que algunas puestas en escena muy costosas apenas pueden enmascarar la vacuidad de un espectáculo sólo capaz de satisfacer a un público poco crítico, capaz de dejarse seducir por la apariencia formal, pero nunca a un público mejor preparado para entender el teatro.

LA POSTMODERNIDAD

Hoy nos encontramos en lo que ha dado en llamarse, en todas las instancias culturales, *Postmodernidad*, y esto afecta, naturalmente, al teatro.

Este concepto ha sido duramente criticado por algunos teóricos en función de una serie de características que le son propias, pero no puede ser negado ni ignorado, y explica algunas tendencias de la puesta en escena de este fin de siglo.

Patrice Pavis, en un trabajo titulado *¿Hacia una puesta en escena posmoderna?*,⁽³⁴⁾ al tiempo que criticaba duramente algunas de sus [125] características, las definía con suficiente claridad explicando que lo postmoderno, borra, ignora la historia, porque hemos salido de ella y estamos instalados en la «post-historia»; y que una puesta en escena postmoderna impide una lectura en profundidad, es decir, una lectura histórica de un texto, lo que contrasta absolutamente con lo que acabo de explicar.

Con frecuencia -decía Pavis-, la puesta en escena postmoderna rechaza (...) un texto escrito expresamente para la escena, porque El texto no es ya el sistema tutor primero, ni tampoco el sistema de referencia para juzgar todos los signos de la representación, sino que se convierte en un sistema entre otros.

Mientras que las vanguardias se oponían a la tradición, lo postmoderno no intenta levantarse contra algo u oponerse a algo, simplemente lo ignora y convive con ello. Todo lo que se muestra en escena es sólo un simulacro, es lo falso y la falsa apariencia. No se remite a un signo profundo.

Muy a menudo aparece el empleo de materiales brillantes, superficiales, donde nada rima, de suerte que pudiéramos llamar a esto el fin de la radicalidad, el fin de la negación, la oposición y la polémica.

La idea -continúa Pavis-, es hacer una suerte de eclecticismo, de sincretismo de lenguajes, lo que conduce a una especie de indiferenciación.

Para el postmodernismo ya no existen diferencias entre una obra de Calderón y un canto o una consigna publicitaria porque están tomadas en el mismo plano cultural.

Según las ideas de Pavis, el hombre postmoderno ha perdido la creencia en que el arte, y, por tanto, el teatro, pueda «hablar de la realidad y mucho menos cambiarla». El arte, pues, habría «perdido toda combatividad, toda efectividad». El postmoderno sería, por tanto, «un síntoma de una dificultad de la sociedad occidental de pensar en sí misma, de pensarse a sí misma y de pensar lo que va a ocurrir después y teorizar lo social.»

Otro crítico, Lyotard, en 1987, escribía también sobre el postmodernismo de una manera crítica e irónica,⁽³⁵⁾ y concluía que «esta ruptura [con el tiempo, con la historia, que supone lo postmoderno] es más bien *una forma de olvidar y de reprimir el pasado, es decir, de repetirlo*, en vez de una forma de trascenderlo».⁽³⁶⁾[126]

No todas estas características pueden observarse en la programación teatral española actual, y en muy pocas puestas en escena confluyen todas. Al contrario, vengo observando en los dos últimos años una tendencia renovada a la crítica del presente, en todas sus facetas, aunque con una fuerte carga irónica, lo que, para algunos críticos, es un signo de postmodernidad. Aunque, bien mirado, la crítica mediante la ironía ha sido siempre una característica de las épocas de crisis y ha prosperado siempre bajo regímenes totalitarios junto con la alegoría.

Es bien sabido que los estudios teatrales, hoy, no pueden dividirse en campos excluyentes, sino que deben abarcar todos los medios, códigos, lenguajes y cuantas unidades de significación pueda contener el hecho teatral. No obstante, dado lo limitado del espacio de que disponemos, y aun partiendo de la idea de que no puede haber espectáculo dramático si no existe antes una obra, una historia, una idea o guión dramático concebido por un autor -o autores-, que motive la puesta en marcha de un montaje teatral, yo quiero centrar la atención sobre todo en los elementos extratextuales de las puestas en escena que voy a mostrar,⁽³⁷⁾ porque son lo que no se puede ver ni estudiar en los textos dramáticos y son, además, lo que hacen de cada puesta en escena una obra dramática única y singular.

EL ESTUDIO DEL TEATRO. LA MIRADA DEL ESPECTADOR

Para el estudio del hecho teatral es preciso tener en cuenta una serie de factores «externos» que influyen en la recepción tanto como otros relativos a la puesta en escena propiamente dicha. Así, por ejemplo, la planta de un teatro, su arquitectura, puede influir en la recepción de la obra, porque puede determinar las relaciones que se establecen entre actor y espectador, dependiendo de si el escenario está muy alejado o no de la platea, si tiene o no escalera que los una, si la embocadura es muy pequeña, etc. Se debe observar también si la escenografía subraya o no aspectos insólitos, si la iluminación es plana, cenital, o lateral, [127] y qué efectos produce; si ilumina todo el escenario o deja zonas en sombra... Es a veces muy importante ver si el vestuario corresponde o no al tiempo en que se supone ubicada la obra, si destaca o no la ampulosidad de los gestos del actor... Y en cuanto a la interpretación, independientemente de reconocer o no una determinada escuela interpretativa (método Stanislavsky, Meyerhold, Artaud, Grotowski, etc), resulta muy significativo observar la gestualidad de los actores: si realizan movimientos provocadores del cuerpo, si acompañan la dicción con gestos abiertos o cerrados, si su discurso es articulado o no, etc. Se debe atender también al ritmo y a los elementos coreográficos, porque todo en una representación contribuye al efecto global.

En cuanto al andamiaje conceptual de la puesta en escena, hay que tener en cuenta, en primer lugar, si se trata de una obra de tipo tradicional, con texto preexistente a la puesta en escena; si es una creación individual o colectiva de adaptación de un texto dramático preexistente; o si se trata de una creación sobre una idea o guión de estructura dramática, en la que el texto es creado al mismo tiempo que el resto de lenguajes o elementos.

Y con esto entramos en el análisis de la dirección escénica, donde, como ya vimos, el primer aspecto que habría que tener en cuenta es *el enfoque que el director hace de la obra*, organizándola según su visión (que puede ser social, política, histórica, etc.), privilegiando siempre algún aspecto (un personaje, un conflicto, una circunstancia), y construyendo, por tanto, una idea que se convierte en eje generador de la puesta en escena. Porque tanto los «contenidos» de las historias dramáticas como el conjunto del hecho teatral, han cumplido a lo largo de la historia unos objetivos sociales: bien sirviendo de apoyo y de propaganda del poder establecido, celebrando sus valores; bien ejerciendo una función de subversión, transgresión y protesta; bien como vehículo de evasión y de diversión, o simplemente cumpliendo unos objetivos de animación social y cultural.⁽³⁸⁾

En segundo lugar, habría que atender al estilo artístico predominante: realismo, naturalismo, superrealismo, simbolismo, expresionismo, teatro épico (brechtiano), del absurdo, teatro pánico, etc., en donde interviene poderosamente la labor creadora del equipo artístico, con la escenografía, iluminación, música, coreografía y utilería mayor y menor. [128]

En el momento actual, una puesta en escena no puede limitarse a «ilustrar» el texto, siguiendo paso a paso las meras necesidades de la acción por él dictada, sino que ha de construir todo un universo de signos en relación dialéctica con dicho texto, capaces de expresar todo su sentido más allá del conflicto de la historia dramática, como apuntaba Francisco Javier.⁽³⁹⁾ Porque la importancia de la puesta en escena es tal, que en algunos casos puede enriquecer y actualizar una obra clásica sin alterar una sola letra de su texto, cuyo sentido, por la forma en que esté interpretado, puede ser también subrayado o contradicho.

De la dirección escénica depende en última instancia el conjunto de la puesta en escena y, por tanto, la interpretación actoral. Me detendré un momento en un aspecto fundamental de la interpretación en el teatro actual.

LA GESTUALIDAD

La gestualidad, como cualquier lenguaje, está en gran medida codificada, y el espectador no tiene dificultad, habitualmente, en descodificar este lenguaje plástico, sobre todo cuando el actor recrea la realidad cotidiana con sus gestos, actitudes y movimientos, como ha venido ocurriendo, al menos, desde la comedia burguesa del siglo XVIII. Pero cuando esta gestualidad deja de ser una copia más o menos fiel de la observada y practicada en esa realidad cotidiana, para convertirse en una «re-creación» de la misma y constituirse en un lenguaje metafórico, el espectador puede llegar a sentirse incapaz de reconocer la relación entre los gestos y su significado. Entonces la comunicación puede romperse o no ser plena.

Esto comenzó a ocurrir a principios del siglo XX, cuando un director como Meyerhold, por ejemplo, comenzó a enfatizar los gestos, marcando a los actores actitudes estatuarias, con líneas y formas que se conjugaban con la escenografía. O cuando Antonin Artaud alejó al actor de la realidad cotidiana occidental para hacerlo volver a la etapa primitiva del hombre y expresar así visceralmente sus sensaciones, despojándolas de la ritualidad social reconocible. Y, finalmente, cuando Erwin Piscator y Bertold Brecht, creadores del teatro épico, hacen [129] que los gestos del personaje no se correspondan con la situación que vive, sino con la narración que hace de los hechos que ocurren -no que le ocurren- y con la opinión que estos le merecen.⁽⁴⁰⁾ Se trata entonces de crear el «gestus social», que sería el resumen de los gestos que cualquier hombre, de cualquier lugar y en cualquier momento realizaría en un mismo contexto y en circunstancias similares.

La gestualidad moderna parte, con pocas excepciones, de estas tres propuestas.

No debo entretenerme en explicar los métodos de Grotowski, Bob Wilson o William Layton, por ejemplo, sólo quiero recordar que en la interpretación actual muchas veces los gestos deben ser comprendidos con un nuevo código, pero éste no tiene univocidad, sino que es la propia obra quien lo debe mostrar, pues los gestos están en función del contexto y el director juega con la intuición del espectador, al cual se invita a penetrar por la vía sensorial más que por la intelectual, dejándose llevar por lo que ve más que por lo que comprende.

Pero en última instancia, los gestos deben servir para suministrar *información*. Información que en un teatro de texto debe ser complementaria, aunque a la vez pueda ser *contradictoria* o entrar en colisión con la información que proporciona el discurso, o el vestido, por ejemplo. En una buena interpretación no puede existir un gesto neutro, ya que un rostro impasible debe significar frialdad, resignación, aburrimiento, etc., en consonancia o contraste con el discurso que se emite.

BREVE APUNTE SOBRE TENDENCIAS ESCENOGRÁFICAS

Si el barroco del siglo XVII y gran parte de la primera mitad del siglo XVIII potenció la tramoya hasta el extremo de ahogar el texto, algo parecido ha llegado a ocurrir en el siglo XX con algunas escuelas o tendencias teatrales que, poniendo todo el acento en la escenografía, han ofrecido representaciones en que el texto era una mera excusa; o no se sentía ningún respeto por él o desaparecía.

Por contra, huyendo de las grandes tramoyas y las escenografías grandilocuentes, otra tendencia teatral ha intentado ir hacia el extremo contrario, [130] desnudando escenarios y actores para acentuar el sentido de convención del teatro y rompiendo el juego realista con propuestas basadas únicamente en la expresividad de los actores apoyada por las luces.

Del solo texto a su ausencia, de los rudimentos de la puesta en escena más elemental al barroquismo o la representación ultrarrealista -y, de nuevo, a la desnudez del escenario cubierto por la caja negra donde la expresividad actoral es el único elemento dramático-, el teatro se ha debatido a lo largo del siglo XX en una búsqueda constante del equilibrio entre texto, actor y espacio escénico, y, en líneas generales, observamos que lo mejor y más

representativo del teatro español de este final de siglo ha hecho un esfuerzo por conseguirlo.

II

La segunda parte de mi exposición está dedicada a comentar una serie de aspectos extratextuales de la puesta en escena, para lo cual he utilizado la programación del Teatro Auditorio Adolfo Marsillach, de San Sebastián de los Reyes, formada por cincuenta y cinco obras, desde junio de 1995 a junio de 1999.

He elegido la programación del Teatro Auditorio Adolfo Marsillach por varias razones. La primera, porque sabía que en él se realizaban grabaciones totales o parciales de las representaciones. En segundo lugar, por haber vivido muy de cerca su arranque y desarrollo; y, por último, por tratarse de un teatro público de gestión municipal, que había nacido como un espacio de exhibición y participación teatral, y, por tanto, ofrecía una programación amplia y representativa, lo que resultaba esencial para mi estudio.⁽⁴¹⁾

EL TAM

El Teatro Auditorio Adolfo Marsillach, familiarmente llamado TAM, comienza su andadura el 12 de mayo de 1995, y, desde el principio, se incardinó en la vida cultural del municipio. Sus instalaciones no se [131] limitan a la gran sala de exhibición con su escenario y camerinos, sino que dispone en sus bajos de una pequeña sala con capacidad para cien espectadores, además de una serie de aulas en las que se ubican la Escuela Municipal de Música y el Laboratorio y Taller de la Escuela de Teatro William Layton. Ligada a la primera están la «Joven Orquesta» y la Compañía Infantil de ópera, y a la segunda la Escuela Municipal de Teatro, donde se imparten clases de interpretación desde los 4 años.

El TAM forma parte tanto de la Red de teatros de la Comunidad de Madrid como de la Red Española de Teatros y Auditorios, pero su programación no se ha limitado a las ofertas de estas redes, sino que, por el contrario, ha ofrecido una muestra muy representativa del teatro más significativo realizado en España durante estos cinco años.

Así pues, este teatro ha sido el lugar de estreno en la Comunidad de Madrid de puestas en escena tan importantes, desde el punto de vista de la calidad

artística y la estética, como la obra de La Zaranda *Cuando la vida eterna se acabe* (14 de febrero de 1998), que no volvió a los escenarios madrileños hasta el otoño siguiente; o el caso de *El Vestidor* interpretada por Federico Luppi y Julio Chávez, que hizo su estreno de la gira por España en el TAM (12-2-99).⁽⁴²⁾ Otro tanto ocurrió con *Salvajes*, de José Luis Alonso de Santos, que hizo su pre-estreno en la Comunidad de Madrid en el TAM el 13 de diciembre de 1997, muchos meses antes de que se «estrenase» oficialmente en un escenario madrileño; o *Píntame en la eternidad*, cuyo autor, Alberto Miralles, eligió este teatro para sus ensayos y estreno absoluto el 18 de abril de 1998, dolido con la actitud de otros teatros madrileños. Y más recientemente, también Ignacio Amestoy eligió el mismo teatro para el trabajo de puesta en escena, ensayos, pre-estreno y estreno de su última obra, *Violetas para un Borbón* (24-1-99).

En otros casos el TAM ha ido más lejos, entrando a formar parte de la coproducción de obras, como ha sido el caso de la puesta en escena de *La tragedia del Rey Ricardo III*, de Shakespeare, llevada a cabo por John Strasberg, o *Los Enamorados* de Goldoni, bajo la dirección de Miguel Narros.⁽⁴³⁾ [132]

Para terminar esta breve presentación del TAM, sólo quiero indicar que, al albergar la Escuela de Teatro William Layton, es un punto de encuentro y de trabajo habitual de gentes de teatro muy representativas, ligadas a esta escuela, como Francisco Vidal, Gerardo Malla, Andrea D'Odorico, José Pedro Carrión, Miguel Narros, Antonio Llopis, Begoña Valle, Alicia Hermida, José Carlos Plaza (quien, por cierto, también montó y ensayó el espectáculo sobre textos de Pessoa que representó a España en la Expo de Lisboa) y tantos otros.

Todo esto hace del TAM un teatro muy especial, y su programación, como puede observarse en la relación que se acompaña como anexo de este trabajo, muestra los criterios de calidad que la han presidido, combinando clásicos y vanguardias, lo más tradicional con lo más innovador, pero apuntando siempre hacia un cierto riesgo que acompaña inevitablemente a lo nuevo.

ALGUNOS ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE LA PUESTA EN ESCENA

El espacio escénico

En primer lugar hemos de referirnos al espacio dramático, que comprende tanto el lugar desde el que el espectador asiste al acontecimiento teatral, es

decir, la platea o patio de butacas, como los dispositivos escénicos, es decir, el escenario, al cual también llamamos *espacio escénico*.

Esto constituye la arquitectura teatral con la que ha de contar necesariamente el director.

Por mucho que haya evolucionado su concepción y construcción, en todo teatro se dan estas dos partes, correspondientes al mundo de los espectadores y al mundo de la ficción de la obra dramática.

El realismo del siglo XIX es, como todo el mundo sabe, el inspirador de un escenario concebido como una habitación a la que le falta la cuarta pared, por donde los espectadores contemplan, como privilegiados y secretos *voyeurs* la *realidad* de unos personajes que tiene [133] lugar en esa habitación que reproduce, ilusoriamente, la de la vida real, mediante una escenografía más o menos realista.

Estos dos mundos están, o pueden estar, separados por un telón. La existencia o no de un telón corrido cuando el espectador accede a la sala repercute en el grado de ficcionalidad que el director quiere mantener y de la propuesta que hace al público. Por ejemplo, en *Violetas para un Borbón*, de Ignacio Amestoy, con dirección de Francisco Vidal, el espectador se encontraba al entrar a la sala con un telón descorrido que mostraba un decorado realista en el que una serie de elementos discordantes, como los focos que formaban parte del decorado, rompían el efecto de realismo y proponían el juego explícito de la convención teatral que había de ser aceptada con todas sus consecuencias. Esta propuesta escenográfica de Andrea D'Odorico se avenía perfectamente con la aparición de un personaje como Francesillo de Zúñiga, bufón de Carlos V, en un mundo histórico ubicado en el último tercio del s. XIX.

En cuanto al *espacio escénico*, diremos, siguiendo a Spang, que puede ser *neutro*, *estilizado* o *concretado*, en función de los tres tipos básicos de decorado: neutro, estilizado y documental o realista.

El espacio neutro es el del escenario vacío, con tan sólo el telón de fondo y los bastidores lisos, para delimitar el espacio escénico, y donde se ponen o quitan objetos de utillería en ocasiones. Esta falta de decorado exige del espectador su colaboración para crear imaginariamente el espacio que sugiere el texto a través del discurso de los actores.

Otra funcionalidad distinta es la que tenía la propuesta de Miguel Narros y D'Odorico en sus *Seis personajes en busca de autor*, de 1995, donde sí existían decorados sobre un escenario desnudo de telón de fondo y bastidores

que permitían al espectador contemplar toda la tramoya y los fondos del escenario al tiempo que el decorado de la obra.

Pero ésa es una propuesta que nos hace D'Odorico habitualmente, que nada tiene que ver con el espacio neutro.

Me explicaba él mismo que en aquella puesta en escena, además de mostrar lo que el espectador no ve nunca en un teatro, se trataba de conseguir la verosimilitud de la acción mediante la utilización de unos elementos antirrealistas. Por ejemplo, el decorado que se monta en escena para que los seis personajes *re-presenten* su historia está formado por elementos muy elementales, de muy poca altura, inscritos en [134] un marco de dimensiones enormes, para conseguir el efecto de que se trata de un ensayo, realmente. En este simulacro de decorado hay una fuente falsa, que, sin embargo, cobra vida, se convierte en real en el momento del suicidio de la niña. Aunque Pirandello no lo explicita, Narros y D'Odorico materializan la presencia del agua que mana porque, si el tiro del niño es real, y produce sangre, el ahogamiento de la niña debía ser «real».

El espacio estilizado supone, naturalmente, un ejercicio de estudio muy minucioso para reducir al mínimo imprescindible los signos teatrales, pues presenta detalles orientativos de la ubicación de la historia, pero sin afán de mimesis realista o naturalista. Los elementos y accesorios son sólo los necesarios para sugerir el espacio o el ambiente en que se desarrolla la acción. Así, en este tipo de escenografía, un trono puede representar un palacio real, una mesa de despacho una oficina, una puerta de hierro una cárcel, un banco puede sugerir un parque, un árbol sin hojas que es invierno, etc.

En algún caso, un decorado estilizado puede ser, al mismo tiempo muy complejo. Así, por ejemplo, Rafael Ponce y Gerardo Esteve presentaban en *Los hermanos Pirracas en Nemequitepá*, sobre el fondo de la caja negra, un decorado con paredes de tela metálica, una gran silla pupitre donde los dos adultos sentados parecían diminutos, camastros de acero y un gran número de objetos aparentemente superfluos pero funcionales en la acción, cuyo conjunto ofrece una estilización muy desrealizada de cárcel; una cárcel que se asemeja a cualquier ambiente aséptico de arquitectura postmoderna.

Este tipo de decorados estilizados es también el que utiliza una directora como María Ruiz, en cuya *María Estuardo* la luz y las sombras creaban la ilusión del espacio abierto o cerrado, y una tarima podía ser el trono real o un banco en el jardín, según las escenas. Y lo mismo podemos decir de la escenografía creada por John Strasberg para su *Ricardo III*, donde una plataforma giratoria con un cofre hace de túmulo funerario, trono real, bodega, cárcel y lo que la escena requiera.

Es evidente que el público ha de colaborar en estas puestas en escena supliendo con la imaginación los elementos omitidos. Y a veces, los directores hacen de la necesidad virtud, haciendo subrayar, mediante la interpretación, el mensaje verbal del drama, y haciendo cobrar a los escasos objetos un valor semántico que perderían en un decorado más prolijo. [135]

Estas propuestas escenográficas el espectador las percibe como modernas, pero no deben ser muy diferentes de las que usaba el teatro inglés de tiempos de Shakespeare o el español de Lope, donde una silla era un trono y una cruz una iglesia.

Por contra, el espacio concretado utiliza un decorado *documental* o *realista*, y pone en juego cuantos elementos y accesorios sirvan para conseguir un grado lo suficientemente alto de verosimilitud o fidelidad a la realidad que trata de reproducir, desde arquitectura hasta vestuario, maquillaje y objetos, con todo lo cual se crea una «ilusión» de realidad. Este tipo de espacio es propio del drama realista del siglo XIX, y del drama burgués del XX, y actualmente sigue siendo muy utilizado por los directores del llamado teatro «comercial»: el que se dirige a un público que normalmente no sería capaz de aceptar la convención explícitamente expresada del juego teatral que ofrecen puestas en escena estilizadas o simbólicas.

Éste es el caso que podemos observar en obras como *La heredera*, de Ruth y Augustus Goetz, dirigida por Gerardo Malla, con escenografía de Félix Murcia y Rafael Palomero, cuyo lujo de decorado y de detalles realistas, como lámparas, puertas, bastidores para el bordado, muebles, paredes enteladas, etc., reproduce un rico salón americano del XIX; todo ello acompañado de un vestuario suntuoso de época, diseñado por Javier Artiñano. Asimismo, el escenario de *Magnolias de acero*, obra de Josep Massagué, reproduce fielmente un salón de peluquería, con profusión de detalles y elementos «veraces».

Estas dos obras, producidas por Pentación, han sido dos éxitos comerciales, a lo que ha contribuido, junto a lo conocido de las historias y la elección de los actores, esta escenografía, muy bien recibida por el público. Otra cosa es que estas puestas en escena no supongan ninguna aportación de novedad al teatro español de fin de siglo, ya que se trata de dos adaptaciones de obras cuya popularidad se debe a haber sido llevadas al cine con gran éxito y no aportan ninguna innovación desde el punto de vista escenográfico.

Hay que tener en cuenta también que este tipo de escenografía es generalmente muy costosa, y cuando no se tienen posibilidades de realizarla en unos niveles aceptables de verosimilitud, es preferible renunciar a ella. Y con esto quiero referirme al caso de *Mariana Pineda*, de Lorca, dirigida por

Joaquín Vida, en la que los telones y bastidores pintados simulando muebles, zócalos, ventanas y vigas, si bien podríamos interpretarlos como un deseo de evocar los decorados de la época en[136] que la obra se escribió y estrenó, no llegan a conseguir este efecto y, por el contrario, acaban pareciendo una muestra del «quiero y no puedo».

La escenografía documental o realista, puesto que facilita la identificación con la realidad a la que remite, no requiere grandes esfuerzos de interpretación por parte del espectador, como tampoco requiere esfuerzo por parte del escenógrafo y del director para *seleccionar* elementos significativos de una realidad que se quiere evocar, sino sólo para reproducir ésta, es decir, *representarla*.

No obstante todo lo dicho, un tipo u otro de espacio escénico, independientemente de lo que por sí mismos comuniquen cada uno, pueden ser utilizados para comunicar otro tipo de mensajes, según el conjunto de la puesta en escena, del texto y de la interpretación. Así pues, una escenografía tremendamente realista y documental la encontramos en una obra cuyo autor es lo más alejado de lo que entendemos por comercial y cuyo texto es tremendamente crítico con la realidad del presente. Me refiero a *Un día cualquiera*, de Darío Fo, en la que su director, Fernando Colomo, con el subrayado de la escenografía de Gabriel Carrascal y de los efectos de la iluminación de Juan Gómez Cornejo, parece buscar una identificación del espectador que haga más eficaz la crítica de ciertos aspectos del mundo contemporáneo que ofrece el texto.

Podríamos decir que existen dos concepciones teatrales opuestas, entre las que se sitúan varios puntos intermedios. Estas concepciones son, la que Spang⁽⁴⁴⁾ llama «ilusionista», que pretende crear un efecto de realidad que consiga la identificación con lo representado, y la «antiilusionista», que intenta conseguir el distanciamiento consciente de la obra dramática, poniendo de manifiesto el carácter de «juego», de convención, de la representación dramática. A la primera correspondería un espacio documental-realista, mientras que la segunda utilizaría unos espacios neutros o estilizados. No obstante el último ejemplo nos demuestra que esto no tiene por qué ser así necesariamente, y que otros elementos contribuyen también a crear el efecto final.

De la correcta utilización de la escenografía depende en muchas ocasiones la recepción de una puesta en escena, pues como conjunto de medios expresivos que comunican, si no están bien utilizados pueden hacer tambalearse la comunicación, es decir, el mensaje que se emite desde el escenario y que el espectador debe descodificar. [137]

Se ha venido diciendo también que existe una fuerte oposición entre espacio único y espacio múltiple, y que, en general, el decorado único suele dar idea de inmovilidad, abulia, rutina y soledad, frente a la multiplicidad de espacios, en la cual puede presentarse, por ejemplo, la oposición dentro/fuera, que ofrece la posibilidad de jugar con las sensaciones de protección, seguridad, orden, paz -de dentro-, en contraposición con el desasosiego, violencia, etc. -de fuera-. O, por el contrario, las sensaciones de opresión y enclaustramiento de dentro se opondrán a la idea de libertad asociada con lo de fuera. No obstante, hoy, razones económicas y de funcionalidad hacen preferibles los decorados únicos, sin que éstos produzcan tales efectos necesariamente.

Un mago de la creación de espacios como es, en mi opinión, Andrea D'Odorico suele utilizar un escenario único, capaz, sin embargo, de representar diversos espacios. Recordemos si no la configuración del espacio creado por él para *Violetas para un Borbón*, que permite al personaje de la reina M.^a Cristina figurar que está sentada en el palco del teatro Real contemplando un espectáculo cara al público, mientras que en el mismo escenario, ante ella, separadas las figuras por una balaustrada que parece también delimitar el coro de la capilla, su marido Alfonso XII hace el amor con su amante: la semantización que adquiere el decorado en esos momentos posibilita la doble significación de la escena, pues M.^a Cristina contempla a los espectadores contemplando la escena de amor de su marido con su rival, y los espectadores ven a M.^a Cristina asistiendo a un espectáculo aludido, que no es otro que un correlato de esa escena de amor, vista por nosotros e imaginada por ella: *La favorita* de Donizetti, es decir, la historia de Alfonso XI y su amante Leonor de Guzmán.

El órgano que preside toda la escena es un eje de poder, el de la Iglesia que domina a la monarquía española. Y cuando el decorado se abre, haciendo presente una puerta, se descubre un juego de espejos que revela una realidad compleja: Alfonso XII dominado por las imágenes multiplicadas de las mujeres que rigen su vida.

Este mismo escenógrafo nos ofrecía, en *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, dirigida por Miguel Narros, otro escenario único, cuyos dos niveles espaciales (arriba y abajo), propios de la tradición escénica a la que pertenece el texto, enriquecían enormemente los planos de la acción, marcando las esferas de lo público y lo privado; al tiempo que una sabia utilización de los colores -como el almagre, acorde así mismo con esa tradición de los corrales de comedia- y un acertado empleo de la luz -de Juan Gómez Cornejo-, multiplicaban los [138] ambientes al compás del movimiento escénico de los actores, magistralmente orquestado por Narros.

Hemos de tener presente también que tanto el autor como el director cuentan con el espacio visible del escenario y el espacio aludido y referido de detrás de los telones de fondo, los bastidores y cajas. Este espacio no visible adquiere en algunas obras una expresividad dramática notable.

Un ejemplo muy particular de utilización de este espacio lo ofrece el *Ricardo III* de Strasberg, en donde existe un espacio intermedio entre el visible y el aludido, ya que algunos personajes hablan entre bastidores, pero no es sólo su voz en *off* lo que percibimos, sino que, siendo estos bastidores transparentes, al iluminarse permiten ver a las figuras al tiempo que hablan, aunque veladas, como en un sueño. Su presencia es sólo presentida, puesto que no ocupan propiamente el espacio real del escenario.

En *Los enamorados* de Goldoni, dirigida por Miguel Narros,⁽⁴⁵⁾ D'Odorico vuelve a ofrecernos una propuesta de espacio escénico muy particular. En esta obra se ha suprimido gran parte de los bastidores; una plataforma metálica dorada delimita el espacio escénico propiamente dicho, evocador de la *comedia dell'arte*, pero ésta no ocupa la totalidad del escenario, dejando a su alrededor un espacio intermedio. Además, a la vista del espectador queda, por arriba, parte de la tramoya con los focos, y, a los lados, los fondos del escenario, con su típico desorden. Así pues, puede contemplarse en algunos momentos a un actor sentado a la espera de intervenir en la escena; fuera de ella, por tanto, pero visible para el espectador. Esto tiene especial relevancia en el caso del criado, al cual ven los espectadores contemplar y oír la escena desde fuera. A este criado que, como «todos los criados» que representa, todo lo ve y todo lo oye, lo vemos sonreír irónicamente ante el espectáculo que ofrecen los señores.

Si, como dicen algunos críticos, «el espacio puede ser el reflejo de una determinada ideología o de una actitud psicológica»,⁽⁴⁶⁾ éste sería un buen ejemplo.

La idea primigenia de este espacio era la de un escenario vacío, con telón de fondo arquitectónico, como el de algunos teatros venecianos [139] del siglo XVIII que aún conservan los frescos primitivos. Esta idea de escenario aparentemente desnudo es la que motiva la supuesta visión entre cajas. Los bocetos originales eran de dimensiones aún mayores, acordes con esta estética veneciana, acentuada por el color desvaído, con la pátina del tiempo, de los decorados arquitectónicos. No obstante, la majestuosidad de los decorados definitivos aún hace parecer insignificantes a los seres humanos y sus acciones.

El conflicto actualizado del texto de Goldoni tiene lugar encima de la tarima construida con un material «moderno», contra un fondo desvaído, en ruinas, de la historia pasada que representan los decorados del fondo, que

contemplan cómo los efímeros seres humanos repiten incansablemente los mismos conflictos.

En esta tarima hay un constante desplazamiento de las sillas, que actúan como elementos demarcadores del espacio de las escenas, y son los personajes quienes las mueven, llegando a convertirse en un elemento recurrente.

Cuando esta obra se presentó en el Festival de Almagro, el 11-7-99, lo hizo con una escenografía distinta, creada expresamente para el marco arquitectónico que la albergaba, convirtiéndose entonces los decorados teatrales en una prolongación de la arquitectura renacentista del claustro de los dominicos. El ambiente escénico cerrado de la puesta en escena primitiva se abría ahora a un espacio infinito mediante un diorama contra el que se recortaban los arcos, y cuyos matices de iluminación marcaban el paso de las horas del día.

En otras ocasiones, el espacio escénico sale del escenario y se prolonga hacia la platea. Puede ocurrir que las figuras del escenario se dirijan en diálogo directo al público, o que comiencen la actuación entrando en la sala por el patio de butacas. En este caso cuando los espectadores acceden a la sala verán generalmente que una escalera comunica escenario y platea, lo que ya indica que esa comunicación va a producirse.

Tres ejemplos de ampliación del espacio escénico lo ofrecen el *Volpone*,⁽⁴⁷⁾ de Ben Jonson, dirigida por Francisco Portes, con escenografía de Lorenzo Collado; *Mucho ruido y pocas nueces*, de Shakespeare, dirigida por Juan Carlos Coraza, con escenografía de Gerardo Trotti; y *666*, de Yllana, dirigida por David Ottone. En el *Volpone* vemos al personaje de [140] Mosca recorrer a oscuras todo el pasillo central del patio de butacas y ascender por la escalera al escenario, a oscuras también, pero habitado y con el telón descorrido. De lo que ocurre entonces hablaremos luego.

En *666*, de Yllana, en un momento dado un personaje escapa del escenario y busca refugio entre el público. La platea se convierte en escenario y los espectadores, en figurantes a su pesar. La provocación del teatro de Yllana coge aquí desprevenido al público, que reacciona, como era de esperar, de forma «pasiva», permitiendo que atrapen al huido y se lleven a cabo la acción que se proponían -ajusticiar al preso-, con la complicidad del público.

Este espectáculo puede considerarse como una muestra del llamado teatro alternativo,⁽⁴⁸⁾ donde la gestualidad de los actores, muy expresiva, y los sonidos inarticulados pero muy matizados, crean la comunicación del mensaje actoral. Mínimos elementos decorativos y unos pocos accesorios, junto con la luz, crean el ambiente espacial, opresivo y agresivo, contra la caja negra.

Y, por último, la ampliación del espacio escénico abarca tanto el patio de butacas como el vestíbulo del teatro en la puesta en escena de *Mucho ruido y pocas nueces*. En este caso, el público que iba llegando al teatro era recibido en el vestíbulo por los actores, ya maquillados y ataviados, y era invitado a permanecer allí sin poder acceder al interior de la sala. Cuando el número de espectadores empezó a ser numeroso, los actores comenzaron a desarrollar diversas acciones y diálogos, entre sí y con el público. Los espectadores entraron en la sala ya «entregados»; para asistir al prólogo de la representación.

La iluminación

La primera función de la luz es la de hacer visible la acción que se desarrolla en el escenario, pero también tiene una segunda función muy importante como indicador del paso del tiempo, tanto de las horas del [141] día, mediante gradaciones de intensidad y combinación de tonalidades, como de las estaciones del año, pues una luz gris y fría indicaría el invierno y una luz brillante y dorada nos puede indicar que es verano.

En tercer lugar, la luz cumple en la puesta en escena actual una función fundamental: crear espacio. Oscurecer o iluminar una parte del escenario es ya un modo de disminuir o ampliar el espacio escénico. Dejar en las sombras a unos personajes que permanecen en escena es retirarlos de la acción que se desarrolla. Iluminar una parte de un decorado compartimentado es convertirlo en el lugar de la acción. E iluminar el patio de butacas es convertirlo en escenario.

En las puestas en escena actuales la iluminación es un elemento esencial ya que, manejada desde ordenadores y programada, puede ofrecer una gran expresividad, cambiar incluso los colores de las ropas y objetos y crear ambientes sin necesidad de accesorios.

La proyección de la sombra de una cruz sobre el suelo de un escenario puede indicarnos que nos hallamos en el interior de una iglesia, así como la sombra de unas rejas que nos encontramos en una prisión.

En *El derribo* de Gerardo Malla⁽⁴⁹⁾ vemos cómo la luz y la sombra⁽⁵⁰⁾ proyectadas nos indican el abrirse y cerrarse de una puerta y la entrada de un personaje antes de que aparezca en escena, así como nos descubren la presencia huidiza del fantasma de Hamlet tras un telón del decorado mucho antes de que se muestre a los personajes «reales».

En *La vida que te di*, de Pirandello, dirigida por Narros, la iluminación de Juan Gómez Cornejo contribuye a la caracterización de los personajes, pues el hijo muerto se hace visible en un ambiente desrealizador creado por la luz a través de un bastidor iluminado y transparente, así como la luz que sale de una puerta situada a la izquierda del espectador marca el espacio aludido, y presentido, de la muerte. En esta obra, la silueta de la luna, producida también por un efecto de iluminación, ubicada dentro del espacio de la casa, de paredes elevadísimas y sin techo, crea la ambigüedad entre el espacio exterior y el interior. En esta escena se enfrentan la madre tierra y la luna, evocando, además, el mito de Yocasta y Edipo, presente en toda la obra. El ser humano en medio de un decorado de dimensiones grandiosas evoca la impotencia de unos seres que nacen y mueren en un macrocosmos que no controlan. [142]

En *Ricardo III* se utiliza la luz, diseñada por Rafael Echeverz, para otorgar a las figuras un carácter siniestro, a lo que contribuye también el color oscuro de todo el decorado, de John Strasberg, y los contrastes del vestuario de Sonia Grande. Al tiempo, como ya indiqué, al iluminar los espacios entre cajas transparentes, crea un nuevo espacio escénico intermedio altamente significativo.

Por su parte, Lluís Pasqual, en *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre*, diseña una puesta en escena aparentemente muy sencilla, pero de una perfección muy bien estudiada, donde la iluminación es el elemento principal que concurre a sostener la ilusión de realidad creada por la interpretación de Juan Echanove. En el escenario un piano, una banqueta, unas partituras, una pantalla blanca con una iluminación tenue y amarillenta, a contraluz, un maquillaje caracterizador, no perceptible a simple vista a causa de esa misma iluminación y la gestualidad y voz de un actor crean en el espectador la sensación de estar oyendo y entreviendo a Federico.

Finalmente quiero llamar la atención sobre la utilización de la luz en la primera escena del *Volpone*. Veremos allí cómo «se hace la luz» obedeciendo a la orden del demiurgo, es decir, Mosca, y con la luz nacerá el escenario, y las figuras, y el movimiento, es decir: el mundo. Aunque sea un mundo de ficción. Este comienzo cuasi bíblico es en mi opinión, uno de los mayores aciertos de esta puesta en escena.

El color

Y con la luz, el color. Si entre las obras de la programación que me han servido para este estudio hay una que se caracterice por la oscuridad ésta es, sin duda, *Ricardo III*. El color es un elemento primario de caracterización, y

Strasberg ha elegido los tonos oscuros y fríos, con la excepción de los vestidos de las tres mujeres jóvenes. Oscuro es todo el decorado único, oscuro es el entierro del primer acto, y la prisión de la torre de Londres, pero también es oscuro el interior del palacio, y el campo abierto. Todos los personajes masculinos llevan ropas oscuras, pues todos son oscuros, tenebrosos, siniestros y crueles, contra un decorado oscuro. Y ya sabemos que «la figura que siempre se [143] nos presenta en un decorado oscuro y lóbrego acaba «contagiándose», la vemos lucífuga, oculta y retraída».⁽⁵¹⁾

Los colores vivos, acompañados de una luz brillante nos transportarán a un mundo muy diferente y nos liberarán de la opresión de la oscuridad, en comedias; pero que no nos engañe Yllana con sus trajes naranja en 666, porque se destacan sobre un fondo uniformemente negro.

El sonido y otros elementos

El sonido es otro elemento cuyas posibilidades han aumentado enormemente en los últimos años, potenciando la expresividad de las puestas en escena.

Las músicas de fondo tienen por lo general como cometido crear una atmósfera acorde con el desarrollo de la acción, pero la presencia de músicos en la escena es ya una llamada de atención hacia un elemento que se quiere destacar y cuya capacidad de comunicación influirá decisivamente en la recepción.

En cuanto a los efectos sonoros, éstos sí son también, y por sí mismos, creadores de espacio. En un escenario vacío o estilizado, los ruidos pueden ofrecer al espectador la información que el decorado no le proporciona, indicándole si se encuentra en campo abierto, en mitad de una calle, etc.

Existen otros muchos elementos expresivos y de caracterización sobre los que no me puedo detener, pero quisiera recordar también que la situación de las figuras en el espacio del escenario lo pueblan, cargándolo de significado, o, retirándose, lo deshabetan, convirtiéndolo en un espacio inoperante. Una figura yendo y viniendo nerviosa por el decorado que figura una celda contribuye a dar sensación de estrechez y enclaustramiento, aunque su espacio ocupe todo el escenario.

Una obra con pocos personajes habitualmente se trata de un drama intimista o de problemática individual, mientras que muchos personajes suelen corresponder a obras que se hacen eco de conflictos sociales y públicos, pero no siempre se da esta regla. Y además un reparto reducido de actores no tiene

por qué corresponder a una lista corta de *dramatis personae*. Cuando Strasberg decide montar *Ricardo III* con un número reducido de actores que asumen distintos papeles de personajes secundarios, está, por una parte, reduciendo presupuestos, pero [144] también acercándose al modo de hacer teatro en la época de Shakespeare. El efecto que consigue con esto, cuando además no hay cambio de vestuario en los personajes secundarios, está motivado por su lectura de esta obra, por su intención de convertirla en un espejo de la violencia del poder. Así, el espectador llega a perder la noción de quiénes son los que realizan las acciones sangrientas, ya no sabe si son los de un bando o los de otro, produciéndose así uno de los efectos buscados: crear en el espectador la idea de que no importa saber quiénes son los personajes, porque el poder, lo ostente quien lo ostente, ejerce la violencia por mano de otros, que siempre son los mismos.

Estos personajes secundarios imponen su presencia al espectador en casi todas las escenas, y siempre son los mismos: los verdugos del poder.

Quisiera también referirme rápidamente a la relación entre objetos y tiempo. Un teléfono de un tipo u otro de diseño, un robot, un microondas en el escenario sitúan la acción en un tiempo más o menos cercano al del espectador, como ocurre, por ejemplo, en *Un día cualquiera*; mientras un quinqué, una plancha de carbón, una espada o un pergamino lo alejan. Cuando un objeto colocado intencionadamente en un decorado disuena del conjunto produciendo un anacronismo, nos encontramos con varias posibilidades de interpretación: O es un error -que entonces no será el único-, y puede destruir el efecto buscado por la puesta en escena, o se trata de un procedimiento humorístico de distanciamiento o ha sido introducido con una intencionalidad expresiva que puede indicar la vigencia de los conflictos o las soluciones presentados en el drama, y aquí entran, por ejemplo, las gafas de sol que luce Xavier Elorriaga en *Ricardo III*.

No quisiera terminar sin hacer un breve comentario de la puesta en escena de *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca, realizada por Francisco Suárez, con escenografía de Jon Berrondo, iluminación de Juan Gómez Cornejo, vestuario de Maite Álvarez y música de Juan Antonio Suárez.

Esta obra la concibió Paco Suárez como un auto sacramental, con una utilización sistemática de símbolos y alegorías. Tiene el añadido de la música original y en directo y el baile de la Luna, interpretado por la bailarina Merche Esmeralda, además de un prólogo. En ella, la sobriedad de los cuadros realistas contrasta con la exuberancia del cuadro primero del tercer acto, donde el vestuario, el maquillaje, la gestualidad y el baile se conjugan con unos elementos de decorado sumamente ricos y simbólicos, de una belleza fría, que hiere como el [145] cuchillo. En un escenario a telón descorrido, presidido por una gran tela blanca, ante la que se sitúan los actores tiene lugar

el prólogo, con el recitado de los versos finales de la obra de Lorca, dándole así a ésta un sentido circular. Acaba el prólogo y comienza la acción de la obra con el sonido de un trueno al tiempo que cae al suelo la gran tela blanca, convertida en lluvia por efecto de la luz, presagio de la muerte anunciada en los versos precedentes. Después, la misma tela será la sábana y sudario en una primera escena nuevamente premonitoria, en la que una coreografía que acerca la interpretación actoral a la danza y la música, sumergen al espectador en el universo lorquiano.

Comienzan luego a cobrar vida los decorados, primero estilizados, elementales, y poco a poco cargándose de detalles para pasar gradualmente a una escenografía más realista y concreta, que volverá a romperse en el tercer acto, como ya dije. El juego de estos dos estilos se adapta con singular armonía al texto, que también bascula entre el realismo del drama rural y el surrealismo lírico.

III

ANEXO

Programación teatral del *Teatro Auditorio Adolfo Marsillach* (no incluido teatro infantil, ni danza ni música)

Por orden cronológico:

* El asterisco indica las obras de las que se ofrecieron imágenes grabadas.

Woyzech. Autor: G. Büchner. Compañía: A trancas y Barrancas. 17-6-96.

Yo me bajo en la próxima... ¿y usted? Compañía de Adolfo Marsillach. 20-6-95.

* *Seis personajes en busca de autor*. Autor: L. Pirandello. Dirección: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Diseño de vestuario: Miguel Narros. Ayudante dirección: Begoña Valle. Ayudante vestuario: Sonia Grande. Actores: Helio Pedregal, Nuria Galindo, Chema Muñoz, Claudia Gravi, etc. 24 y 25-6-95. [146]

El Chalet de Madame Renard, Compañía de Elisa Ramírez. 26-8-95.

* *La discreta enamorada*. Autor: Lope de Vega. Dirección: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Diseño

de vestuario: Miguel Narros. Ayudante de dirección: Begoña Valle. Ayudante de vestuario: Sonia Grande. 8, 9 y 10-9-95.

Los domingos matan más hombres que las bombas. 25-11-95.

Trío de dos. Por el Laboratorio Teatral William Layton. 19 y 20-1-96.

Los dioses y los cuernos. Autor: Alfonso Sastre. Producciones «Ñ». 17-2-96.

El local de Bernardetta A. Autor: Lourdes Ortiz. Compañía: Fin de Siglo. 9-3-96.

Un celoso extremeño. Autor: Miguel de Cervantes. Compañía: Zascandil Teatro. 30-3-96.

Aspirina para dos (Adaptación de la obra de Woody Allen, *Sueños de un seductor*). Compañía de Ángel Zorita. 13-4-96

Duelos. Autor: Francisco Prada. Compañía: Fin de Siglo. 25-5-96.

Algo en común. Autor: Harvey Fierstein. Producciones Teatrales Contemporáneas. Dirección: Paco Pino. Escenografía (Realización): Trotti y Asociados. Vestuario: Javier Artiñano. Iluminación: Ana Miguel. Actores: José Coronado, Laura Cepeda, Lola Casamayor, Alejandro Martínez. 8-3-97.

La secretaria. Compañía: Desatino Teatro. 22-3-97.

La profesión de la Sra. Warren. Autor: Bernard Shaw. Traducción: Vicente Molina Foix. Compañía de Julieta Serrano. Director: Calixto Bieito. Escenografía: Mónica Quintana. Vestuario: Mercé Paloma. Iluminación: Javier Clot. Eléctrico: Eduardo Martínez. Actores: Julieta Serrano, Ana Torrent, Miguel Arribas, Alberto Alonso, Andoni Gracia y Francisco Merino. 5-4-97.

Yonkis y Yankis. Autor: José Luis Alonso de Santos. 19-4-97.

* *Mucho ruido y pocas nueces.* Autor: W. Shakespeare. Traducción original: John Sanderson. Texto Final: Lorena García, Ana Gracia y Alicia Borrachero. Adaptación: Juan Carlos Coraza. Dirección: Juan Carlos Coraza. Coreografía: Denise Perdikidis. Escenografía: Gerardo Trotti. Iluminación: Josep Solbes. Vestuario: Rosa García. Actores: Emilio Línder, Roberto Enríquez, Toni Cantó, Ana Gracia, Paco Olmo, Manuel Morón, Nacho Medina, Antonio Naharro, Paz Gómez, Alicia Borrachero y Mercedes Castro. 17-5-97. [147]

Una noche con los clásicos. Dirección: Adolfo Marsillach. Músicos: Daniel Carranza y Juan Carlos de Mulder. Dir. de Producción: Jesús Cimarro. Actores: Adolfo Marsillach, Amparo Rivelles y M.^a Jesús Valdés. 31-5-97.

Fankie & Johnny en el Clair de Lune. Autor: Terrence McNally. Traducción: Roger Peña. Dirección: Mario Gas. Escenografía: Jon Berrondo. Banda sonora y diseño de sonido: José Antonio Gutiérrez. Iluminación: Quico Gutiérrez. Actores: Anabel Alonso y Adolfo Fernández. 28-6-97.

Nuestro querido Chejov. Teatro del Laboratorio William Layton. 25-8-97.

Entremeses. Autor: Miguel de Cervantes. Compañía: Teatro de la Abadía. Dirección: José Luis Gómez y Rosario Ruiz. Escenografía: José Hernández. Espacio Escénico: Rosario Ruiz. Maestría de Movimiento: M.^a del Mar Navarro. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Vestuario: M.^a Luisa Ángel. 31-10-97.

* *Bazar.* Autor: Daniel Planell. Dirección: Francisco Vidal. Escenografía: Ana Garay. Iluminación: Josep Solbes. Música: Radio Tarifa. Actores: Saturnino García, Alfonso Lara, Gonzalo Gonzalo, Ramos López y Eugenio Vidal. 8-11-97.

Aquellas colinas azules. Autor: Dennis Potter. Dirección: Pilar Massa. Dramaturgia: Ronald Brouwer. Movimiento: Marta Scinca. Escenografía y Vestuario: Ana Llorente. Iluminación: Sergio Otegui. Música: Gonzalo Alonso. Actores: Borja Elgea, José Luis Patiño, Pedro Miguel Martínez, Jorge Calvo, Ana Otero, Carola Manzanares, Gabriel Moreno y la voz de Juan José Otegui. 15-11-97.

Con el amor no se juega. Autor: Alfred de Musset. Versión para la escena: María Ruiz y Ronald Brouwer. Compañía: Teatro del Olivar. Dirección: María Ruiz. Espacio Escénico: María Ruiz. Iluminación: Tom Donnellan. Vestuario: Pepe Rubio. Entrenamiento de actores: César Saratxu. 29-11-97.

Salvajes. Autor: José Luis Alonso de Santos. Dirección: Gerardo Malla. Escenografía: Toni Cortés. Iluminación: Josep Solbes. Composición Musical: Bernardo Bonezzi. Actores: Amparo Soler Leal, Germán Cobos, Beatriz Bergamín, Marcial Álvarez, Aitor Beltrán, Adolfo Pastor, Pablo Rivero y Eduardo Antuña. 13-12-97

Barcelona, París, Caracas. Chicos Mambo Show. Autores: Chicos Mambo Show. Vestuario: Chicos Mambo Show. Iluminación: Peni Barratxina y Amadeu Solernou. Banda Sonora: Chicos Mambo Show. Actores: Chicos Mambo Show: Martí Boada, Xavier Estrada y Philippe Lafeuille, Xevi Dorca

y la voz de Toni Martínez. Producciones Teatrales Contemporáneas (Ana Jelín). 17-1-98. [148]

* *La dama boba*. Autor: Lope de Vega. Versión de Daniel Pérez Fernández. Compañía de Teatro Nuevo «Replika». Director: Jaroslaw Bielki. Escenografía y Vestuario: Agatha Ruiz de la Prada. Iluminación: Camilo Gutiérrez. Actores: Soledad Mallol, Elena Martín, Fernando Huesca, Julio César Rodríguez, Emilio Ureta, Antonio Duque, Manuel Fadón, M.^a José Álvarez, Paca Mencía, etc. 31-1-98.

Cuando la vida eterna se acabe. Autor: Eusebio Calonge. Compañía: La Zaranda. Teatro Inestable de Andalucía la Baja. Dirección: Paco de la Zaranda. Escenografía: Paco de la Zaranda. Iluminación: Eusebio Calonge. Vestuario: Teatro La Zaranda. Sonido: Eusebio Calonge. Actores: Francisco Sánchez, Gaspar Campuzano, Enrique Bustos y Fernando Hernández. El Foro Espectáculos (Ramón Remesal). 14-2-98

* *La Heredera*. Autor: Ruth y Augustus Goetz. Versión: Enrique Llovet. Dirección: Gerardo Malla. Escenografía: Félix Murcia y Rafael Palomero. Iluminación: Josep Solbes. Vestuario: Javier Artiñano. Música: Bernardo Bonezzi. Producción: Pentación. Jesús Cimarro. Actores: Sandra Toral, Carmen de la Maza, Víctor Valverde, Antoni Ferreño, etc. 28-2-98.

* *La vida que te di*. Autor: L. Pirandello. Compañía de Andrea D'Odorico. Director: Miguel Narros. Escenografía: Andrea D'Odorico. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Vestuario: Miguel Narros. Actores: Margarita Lozano, Fabio León, M.^a Alfonsa Rosso, Margarita Mas, Paco Torres, Claudia Gravi, etc. 21-3-98.

* *Píntame en la eternidad*. Autor: Alberto Miralles. Director: Gerardo Malla. Escenografía y vestuario: Ana Garay. Iluminación: Rafael Echeverz. Actores: Gerardo Malla, Manuel Galiana, Cipriano Lodosa, Carmen Martínez. Obra ensayada en el Teatro Auditorio Adolfo Marsillach y estrenada en el mismo: 18-4-98.

La balada de los tres inocentes. Autor: Pedro M.^a Herrero. Compañía: Respira Teatro. Director: José Luis Saiz. Escenografía: Alfonso Barajas. Iluminación: Josep Solbes. Actores: Fernando Guillén, María Asquerino, José Luis Sáiz. 25-4-98.

* *Magnolias de acero*. Autor: Robert Harling. Versión: Diana Laffond Yges. Dirección: Ricard Reguant. Escenografía: Josep Massagué. Iluminación: José Manuel Guerra. Producción: Jesús Cimarro. Actores: Beatriz Carvajal, Cristina Higuera, Charo Soriano, Eva Santa, Mabel Karr y Xana. 30-5-98.

* *Lobas y zorras. Historias para enrojecer.* Autor: Francisco Nieva. Compañía Geografías Teatro. Dirección: Juanjo Granda. Escenografía: Gerardo [149] Trotti. Vestuario: Sonia Grande. Música: Javier Balboa. Coreografía: Blanca Calvo. Actores: Isabela Ayúcar, Janine Mestre, José Olmo, Vicky Lagos, etc. 6-6-98.

* *Un día cualquiera.* Autores: Franca Rame y Darío Fo. Traducción-adaptación: Carla Matteini. Dirección: Fernando Colomo. Escenografía y vestuario: Gabriel Carrascal. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Vestuario: Gerardo Trotti. Producciones Teatrales Contemporáneas. Actores: Anabel Alonso y la voz de Julieta Serrano. 13-6-98.

Meli-Melo. Chicos Mambo Show. Idea-Guión: Chicos Mambo Show. Director: Óscar Molina. Iluminación: Sam Lee. Vestuario: Ramón Ivars, Marco y Alex, Alex Tarragüell. Banda Sonora: Chicos Mambo Show. Coreografía: Chicos Mambo Show. Actores: Martí Boada, Xevi Dorca, Xavi Estrada, Philippe Lafeuille. 29-8-98.

* *La tragedia del rey Ricardo III.* Autor: W. Shakespeare. Traducción: John Sanderson. Versión: John Sanderson. Dirección: John Strasberg. Escenografía: John Strasberg. Iluminación: Rafael Echeverz. Vestuario: Sonia Grande. Música: Mariano Díaz. Actores: José Pedro Carrión, M.^a Luisa San José, Cristina Marcos, Xavier Elorriaga, Maruja Boldoba, Alfredo Alba, Julio César Rodríguez, Gonzalo Gonzalo y Carlos Moreno. Obra coproducida por el Teatro Auditorio Adolfo Marsillach, ensayada y estrenada en el mismo teatro: 26-9-98.

* *Yllana 666.* Autor: Yllana. Dirección: David Ottone. Iluminación: Juanla Martín. Vestuario: Teresa Rodrigo y Jesús Povedano. Sonido: Yllana y Pelayo Gutiérrez. Actores: Juan F. Ramos, Joe O'Curneen, Raúl Cano y Fidel Fernández. Estreno en la Comunidad de Madrid: 9-10-98.

* *Mariana Pineda.* Autor: F. García Lorca. Dirección: Joaquín Vida. Escenografía: Juan Vida. Iluminación: Carlos Moreno y Joaquín Vida. Vestuario: Joaquín Vida. Música: Manuel Balboa. Actores: Carmen Conesa, Manuel Bandera, José María Hinojosa, M.^a Paz Ballesteros... Estreno en la Comunidad de Madrid: 30-10-98.

* *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre.* Autor: F. García Lorca. Director: Lluís Pasqual. Escenografía: Teatre Lliure. Iluminación: Lluís Pasqual. Vestuario: Teatre Lliure. Música: Josep Maria Arrizabalaga. Actor: Juan Echanove. 7-11-98.

* *Volpone.* Autor: Ben Jonson. Versión: Enrique Llovet. Compañía: Francisco Portes. Dirección: Francisco Portes. Escenografía: Lorenzo Collado.

Actores: Francisco Portes, Francisco Vidal, Alejandra Torray, Alfredo Alba, Servando Caballar, Pablo Isasi, Marisa de Leza... 13-11-98. [150]

* *Bodas de Sangre*. Autor: F. García Lorca. Director: Francisco Suárez. Escenografía: Jon Berrondo. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Vestuario: Maite Álvarez. Música: Juan Antonio Suárez. Actores: Lola Cardona, Alicia Hermida, Paulina Gálvez, Roberto Enríquez, José V. Moirón, Alicia Sánchez y Merche Esmeralda. 21-11-98.

* *El derribo*. Autor: Gerardo Malla. Director: Gerardo Malla. Escenografía: José Luis Raymond. Iluminación: Josep Solbes. Música: Miguel Malla. Actores: Francisco Casares, Luisa Martínez Pazos, Manuel de Blas, Ana M.^a Barbany, Pepe Martín. 12-12-98.

* *Los enamorados*. Autor: Carlo Goldoni. Dirección: Miguel Narros. Ayudante de Dirección: Begoña Valle. Escenografía: Andrea D'Odorico. Iluminación: Juan Gómez Cornejo. Vestuario: Miguel Narros. Asesor Musical: Víctor Pagán. Obra Coproducida por el Teatro Auditorio Adolfo Marsillach, ensayada y estrenada en el mismo: 19-12-98.

Violetas para un Borbón (La Reina Austriaca de Alfonso XII). Autor: Ignacio Amestoy. Director: Francisco Vidal. Escenografía: Andrea D'Odorico. Iluminación: Rafael Echeverz. Vestuario: Sonia Grande. Actores: Francisco Merino, Teresa J. Berganza, Juan Gea, Ana Frau, Claudia Gravi. Estreno Nacional: 24-1-99.

El Vestidor. Autor: Ronald Harwood. Director: Miguel Cavia. Escenografía y vestuario: Andrés Díaz Mendoza. Iluminación: Gabriel Cavia. Actores: Federico Luppi, Julio Chávez, Beatriz Spelzini, Elvira Onetto, Jorge Ochoa y Mariel Ortiz. Estreno en España: 12-2-99.

Klowns. Idea y Guión: Joan Montanyés y Josep M.^a Mestres. Director: Josep M.^a Mestres. Actores: Mónica Alsina, Oriol Boixader, Andreu Bresca, Esteve Ferrer, Jordi Martínez, Joan Montanyés y Borja Sagasti. 27-2-99.

Las presidentas. Autor: Werner Schwab. Dirección: Carme Portacelli. Escenografía y vestuario: Gina Cubelles. Iluminación: María Doménech. Actrices: Lourdes Barba, Mercé Aranega, Lina Lambert. 6-3-99.

Clasyclos (Comando Incontrolado de Teatro). Autor: Juan Margallo. Director: Juan Margallo. Escenografía: UROC Teatro. Iluminación: Rafael Catalina. Vestuario cedido por el Centro Dramático Nacional de Teatro Clásico. Música original: Theodora Carla. Actores: Vicente Cuesta, Juan Margallo, Petra Martínez y Theodora Carla. 13-3-99.

El sueño de una noche de verano. Autor: W. Shakespeare. Dirección y Adaptación: Eva del Palacio. Escenografía: Eva del Palacio y Fernando Aguado. Iluminación: Guillermo Erice. Vestuario: Eva del Palacio y Fernando [151] Aguado. Maquillaje, máscaras y caracterización: Álvaro Aguado y Fernando Aguado. Música original: Carlos Pérez Mántaras. Magia: Willy Monroe. Actores: Fernando Aguado, Marina Andina, Álvaro Aguado, Carol Garrigues, Carmen Godiy, Miguel Armayor, Pedro Olivera y Javier Botella. 26-3-99.

Los Hermanos Pirracas en Nemequitépá. Autor: Rafael Ponce. Director: Esteve y Ponce. Escenografía: Carles Alfaro. Iluminación: Carles Alfaro y Ximo Díaz. Vestuario: La compañía. Actores: Gerardo Esteve y Rafael Ponce. 17-4-99.

Las últimas lunas. Autor: Furio Bordon. Adaptación: Rafael Azcona. Director: José Luis García Sánchez. Escenografía y vestuario: Ana Garay. Iluminación: José Manuel Guerra. Actores: Juan Luis Galiardo, Carmen Conesa, Luis Perezagua. 24-4-99.

Macbeth. Autor: W. Shakespeare. Adaptación y traducción: Julio Salvatierra. Teatro Meridional (Compañía hispano-portuguesa) y Micomicón. Dirección: Laila Ripoll y Miguel Seabra. Escenografía e Iluminación: Laila Ripoll y Miguel Seabra. Vestuario: Elisa Sanz. Música original: Juan Carlos Torres. Actores: Filipe Duarte, Álvaro Lavín, Mariano Llorente, Inma Nieto, Óscar Sánchez Zafra, José Luis Patiño y Manuela Pedroso. 8-5-99.

La opinión de Amy. Autor: David Hare. Adaptación: Juan José de Arteche. Director: Ángel García Moreno. Escenografía: Toni Cortés. Iluminación: José Luis Rodríguez. Actores: Ángeles Martín, Amparo Baró, Miguel Pérez Meca, Elvira Travesí, Fernando Delgado y Miguel Such. 23-5-99.

La vida es sueño. Autor: Pedro Calderón de la Barca. Teatro Fin de Siglo. Versión y dirección: Javier Garcimartín. Actores: Miguel Hermoso, Lorena Piorno, Janfri Topera, Gloria Aboy, Celia Fernández, Francisco Maestre, Javier Urquidi, Jesús Laguía, Álvaro Moyano y Daniel Monterroso. 6-6-99.

Referencias bibliográficas

Libros

ARIAS DE COSSÍO, Ana M.^a. (1991). *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori.

BALLÚS, Carme (1993). *La renovació teatral al segle XX*. Barcelona: Barcanova. [152]

BATISTE, Jaume (1991). *La escenografía: esquemas del autor*. Barcelona: La Galera.

BERENGUER, Ángel (1991). *Teoría y crítica del teatro: Estudios sobre teoría y crítica teatral*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

BROOK, Peter (1986). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

CANFIELD, Curtis (1991). *El arte de la dirección escénica*. Madrid: Publicaciones ADE, 2.^a ed. 1995.

CENTENO, Enrique (1996). *La escena española actual (Crónica de una década: 1984-1994)*. Madrid: SGAE.

CLURMAN, Harold (1990). *La dirección teatral: Notas sobre la puesta en escena*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

FITÉ, Salvador (1992). *La dirección escénica*. Barcelona: La Galera.

GROTOWSKI, Jerzy (1992). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.

GUTIÉRREZ, Fabián (1993). *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

HELBO, André (1983). *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*. Lille: Presses Universitaires de Lille.

- (1987). *Théâtre. Modes d'approche*. Bruxelles: Labor.

- (1989). *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna.

HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.) (1989). *Primer Congreso de la Asociación de Directores de Escena*. Madrid: Publicaciones ADE.

- (ed.) (1990). *Segundo Congreso de la Asociación de Directores de Escena*. Madrid: Publicaciones ADE.

- (1991). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones ADE.

- (ed.) (1992). *V. S. Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid: Publicaciones ADE.

JAVIER, Francisco (1984). *Notas para la historia científica de la puesta en escena*. Buenos Aires: Leviatán.

KOWZAN, Tadeusz (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.

MARINIS, Marco de (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.

OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco (1990). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.

PAVIS, Patrice (1990). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.

- (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana: UNEAC-Casa de las Américas.

SPANG, Kurt (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: EUNSA.

STANISLAVSKI, Constantin (1990). *El arte escénico*. Madrid: Siglo XXI.

TEIXIDOR, Jordi (1989). *El drama, espectacle i transgressió: elements de dramaturgia teórica*. Barcelona: Institut del Teatre. [153]

TRAPERO LLOBERA, Patricia (1989). *Introducción a la semiótica teatral*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.

UBERSFELD, Anne (1990). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

- (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Publicaciones ADE.

VV. AA. (1988). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.

Revistas

- *ADE. Teatro*.

- *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*.

- *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 8, 1995, «La puesta en escena del teatro clásico».

- *Escena*.

- *Gestos*.

- *Primer Acto*.

- *Teatro*. [155]

△▽

El cutre-casposismo del teatro actual en España

Íñigo Ramírez de Haro

Dramaturgo

«Te mean encima y dices que está lloviendo». O si se prefieren formas más cultas, nada como acudir a *El Retablo de las maravillas* de Cervantes. El rey está vestido, repiten todos. «La fuerza del teatro», titulaba recientemente un prestigioso académico un artículo sobre el gran momento que vive el teatro español. Otro estudioso, director de un teatro público, no parece mostrar ironía alguna al titular su conferencia «El teatro va bien». Desde los Ministerios, Consejerías o Concejalías, nuestras autoridades públicas, siempre bien informadas, no cejan en recordar la impresionante recuperación de público que viven los escenarios. Los medios de comunicación nos inundan con reportajes y programas de exaltación teatral pasando revista a los «excelentes» montajes que inundan las carteleras españolas, y de paso, en remedos imperiales, se multiplican convocatorias, actos y premios para homenajear a sus estrellas.

Yo, con perdón, no. Creo que nos están meando encima, que el rey está desnudo y que el teatro vive una marginación social sin parangón histórica; creo que interesa a muy poca gente y cada vez menos; creo que ha perdido todo su referente social; y creo que quien ocupa actualmente el fervor del [156] público, es la televisión. Entonces llegamos a la escisión patética: el teatro decide imitar a la televisión y nos encontramos con el «teatro comercial», donde va el 95% de ese público renovado al que tanto aplauden autoridades, periodistas y teatreros (realmente no acabo de entender por qué

no se quedan tranquilamente en casa y siguen con la televisión: no sólo es más cómodo y más relajado con todas las ventajas adicionales del zapeo y los cortes de publicidad, sino hasta igual de malo); el resto del 5% tiene el placer de asistir al llamado «teatro alternativo» con también otro beneficio paralelo: en la mayoría de los casos, no repite.

Me propongo tronchar un rato este cadáver llamado teatro para hacerle la autopsia.

1. LA TETA PÚBLICA AGUDIZA EL INGENIO

Recomiendo el ejercicio siempre saludable de comparar realidades teatrales de, por ejemplo, tres ciudades: Madrid, Buenos Aires y Nueva York, con 31 teatros (8 públicos, 18 comerciales y 13 alternativos), 56 (4 públicos y 52 comerciales -no está oficializado el concepto alternativo aunque muchas salas lo serían- y 135 (35 Broadway, 54 OFF Broadway y 46 OFF-OFF Broadway), respectivamente.

Cojo una cartelera reciente: en Madrid se representan 22 autores españoles frente a 20 extranjeros (ningún latinoamericano de lengua española) en proporciones muy dispares según los modos de producción: 6 españoles a 2 extranjeros en los públicos, 2 a 16 en las salas comerciales, 15 a 9 en las alternativas. En Argentina, en cambio, tanto las salas públicas como las privadas programan más o menos la mitad de autores argentinos y extranjeros (ninguno de lengua española no argentino); y en Nueva York de unas 210 obras en cartel, probablemente más de 200 son de autores anglosajones (sin contar unos pocos clásicos) con el resto de 6 autores en español y otros 4 de otras lenguas.

En el eterno debate cultura-censura-basura, Madrid, como casi todo el sur de Europa, y a diferencia de las otras dos ciudades, imita el modelo francés de omnipresencia pública en el control tanto directo de los teatros con más recursos y prestigio como indirecto de los comerciales y alternativos a través de prebendas y subvenciones. La mayor parte de la profesión mama de la teta pública y, desgraciadamente, el ingenio no suele estar puesto en la excelencia artística, sino en la picaresca de cómo seguir cobrando un año más. [157]

Casi todos los grandes nombres del teatro español actual (las «estrellas» a las que se «homenajean» cada poco) murieron artísticamente hace ya años, pero el capítulo «Artes Escénicas» de los erarios públicos seguirán amamantándoles hasta su muerte física, jubilación incluida, con pingües

teatros, producciones, compañías, y papeles, en fin, subvenciones, lo que ciertamente no redundará en la calidad de la escena española.

La dependencia pública es tan grave, tan contagiosa, que ya no sólo se trata de empresarios y productores exigiendo apoyos, o que nos encontremos ante los cacareados control-censura-uniformidad, de por sí alarmantes, sino que se ha llegado a una auténtica burocratización de las mentes: apenas nadie arriesga lo suyo ante una idea nueva, original, y no digamos, revolucionaria o solidaria; todo se calcula para que el proyecto sea lo suficientemente bien visto por las autoridades para recibir subvenciones. Echo de menos un espíritu artístico de riesgo basado en la calidad e innovación como se encuentra en Buenos Aires o en Nueva York donde el beneficio económico es una resultante del éxito artístico y de un público interesado.

Debe haber justamente una presencia pública fuerte -Estado-Comunidades Autónomas, Ayuntamientos- pero debe servir no para competir desigualmente con el mercado sino para apoyar, dar a conocer, abrir lo que carece de mercado: autores españoles nuevos, teatro clásico, nuevas tendencias de vanguardia, exportación al mundo, autores de lengua/s española/s, creación del intercambio iberoamericano, etc.

2. TEATRO ALTERNATIVO: ¿NADA O ALTERNATIVA DE LA NADA?

Una característica aterradora del teatro en Madrid consiste en el abismo infranqueable entre el teatro comercial y el alternativo. A diferencia de Buenos Aires o Nueva York donde existe un flujo permanente entre ambos, con actores, directores, autores, obras enteras pasando de la innovación del segundo a la comercialización a mayor escala del primero, en Madrid un éxito en el teatro alternativo no tiene más futuro que su defunción y plantearse la próxima producción. Así, sus creadores o abandonan la profesión por agotamiento o erigen su pequeño feudito a imitación de los feudos del teatro comercial para terminar alimentándose permanentemente de los mismos nombres. Esta incomunicación aborta cualquier renovación. Madrid puede así alardear de tener el teatro comercial más antiguo, rancio, apolillado [158] y envejecido de Europa en perfecta consonancia con las estrategias de algunos de sus teatros públicos.

En este panorama desolador considerar el teatro alternativo como el fenómeno más llamativo en el panorama teatral de los últimos años (entre 1980 y 1999 se ha pasado de 2 a más de 30 salas) desgraciadamente no implica más que el cadáver no se pudre tan rápidamente, sino que se abriga esperanzas de que se convierta en momia. Porque esta tendencia de las

vanguardias de principios o mediados del siglo, del teatro independiente de la Dictadura, que ya goza de una Coordinadora Estatal y de Festivales de distinto calado, se enfrenta a la cuestión clave: ¿Es realmente una alternativa estética? O mejor, en plural, ¿son las salas alternativas estéticas alrededor de creadores individuales o grupos con afán de originalidad y renovación o más bien deben verse como la continuación del teatro comercial pero con menos recursos?

De nuevo, en una comparación con Buenos Aires donde me vienen a la mente inmediatamente 5 o 6 núcleos de directores, autores, actores o Compañías que han creado sus espacios de investigación con estéticas muy definidas, en las alternativas de Madrid, y puedo generalizar al resto de España, se encuentra un popurrí de programación, gentes, escuelas y espectáculos con tremendas oscilaciones de resultados y calidades.

Es cierto que muchos directores (o gestores) de esas salas sobreviven por su pericia en la mamadera pública; es cierto que la mayor parte de las obras que se ven defraudan por propuestas y alcances sospechosamente tradicionales, tanto en las autorías como en las direcciones o actuaciones (soy de los que consideran que lo peor en el teatro español de ahora y de siempre son los actores que, en general, desde que empiezan a hablar «suenan a texto» y carecen de una verdad básica; problema que no sólo se debe a la formación tradicional de sus habilidades sino a la impericia de los directores dirigiendo actores).

Es cierto que fácilmente se confunde innovación con aburrimiento condenando al público a tostones imperdonables; es cierto que adolece de los mismos vicios de una formación provinciana escasamente abierta al mundo; pero no es menos cierto que las alternativas representan el único teatro en España con un poco más de ilusión, energía y vitalidad. Y, de vez en cuando, son de paso las únicas obras interesantes de la cartelera española. Porque finalmente, aunque en España por ahora no se pueda calificar la alternativa con marcas distintivas de gran originalidad, ya sólo por ser las alternativas de la nada comercial y de la casi nada pública, me parecen importantes. [159]

3. LA OBESIDAD DEL TEATRO-ESPECTÁCULO ESTÁ QUE EXPLOTA

En su afán de competir con el cine y la televisión, la renovación de la puesta en escena de los años 60-70 (el desprecio del autor -el texto, cuando lo hay, como mero pretexto-, la exaltación del director, etc.) con tan buenos resultados en el mundo entero (incluido España) se ha convertido en los noventa en el teatro burgués por excelencia. Como la tecnología está de moda,

el teatro-espectáculo se ha vuelto multimedia, ecléctico y emblemático; es decir, sorprendente, epatante, caro.

Es el teatro que fomenta (y financia) el sector público con sus directores-estrella (los grandes defensores de los cachés millonarios y sus cortes celestiales); es el teatro de las compañías estables españolas que más exportan al extranjero; es el orgullo de la profesión y cada nuevo estreno, fácilmente aliñado con algún escándalo, puede por fin llenar páginas enteras de periódicos y televisiones.

Curiosamente, salvo escasas excepciones, el teatro-espectáculo está muerto. No pasa nada. El insoportable aburguesamiento del arte, de los artistas y de los teatreros, es un problema mental y vital que no se resuelve con dinero. Obra tras obra, me da pena ese derroche de medios para que el espectador pase un buen rato, para (siento el grosor de la palabrota) «entretener». «Lo hemos pasado bien», se oye a la salida.

¡Qué tristemente reaccionario y qué perversamente capitalista el hacerse cómplice de ese mecanismo de erigirse en campeones de la lucha contra el aburrimiento, aburrimiento que el sistema previamente ha construido! ¡Qué lejos de lo que yo considero función principal del teatro: hacer temblar, remover, mover el piso, inquietar, indignar, exaltar, cagarse en su puta madre, amar, tal vez, vivir!

4. NO ES TEXTO TODO LO QUE RELUCE: LA DISCRETA ESPERANZA DEL TEATRO DE TEXTO

Cambian las tornas: la dramaturgia acorralada, acomplejada de los setenta u ochenta frente al teatro-espectáculo y a sus primos, la prosa y la poesía en apogeo tras la fuerte innovación de las décadas anteriores, experimenta en los noventa una renovación sorprendente: mientras los primos regresan a lo tradicional -novela y poesía actuales-, el texto dramático revoluciona [160] estructuras, temáticas y lenguajes que contrastan con la dirección y actuación estancadas. Sin duda resulta lo más llamativo del teatro actual, ya que, independientemente de los resultados, el mero hecho de proponérselo sorprende frente a lo acomodaticio y conservador de directores y otros teatreros que, por supuesto, vociferan en sus declaraciones: «no hay autores»; «los autores actuales no venden».

Y cuando no se vende, todos se echan las culpas. Surge la polémica pregunta: ¿Quién ha expulsado al público en las últimas décadas hasta convertir el teatro en algo marginal: el realismo, las vanguardias o el teatro-

espectáculo? La respuesta parece obvia: el mal teatro. ¿Pero qué significa malo o bueno? ¿Ahí donde va el público? Ya Artaud recordaba que para que haya público primero tiene que haber teatro. Si las recetas habituales no funcionan habrá que buscar unas nuevas. Volvemos al principio.

La polémica resulta apasionante porque todas las soluciones son igualmente válidas: los realistas machacan con la necesidad de recuperar los referentes reales, claros, cercanos a los espectadores (como el social o el político del antifranquismo) y recuerdan que la construcción aristotélica (conflicto, personaje, desarrollo-nudo-desenlace, etc.) es un universal de la psique humana para que el público se interese.

Por su parte, la llamada «nueva dramaturgia» considera obsoletos estos textos realistas que en general además se hacen mucho mejor en cine y televisión. La vida sigue; originalidad e innovación son un valor constituyente de Occidente; la evolución del arte y del pensamiento de las últimas décadas no podía dejar inmune a la dramaturgia: renuncia a la predicación y a la historia; reducción de la narratividad; rotura del concepto de estructura; amenaza de la causalidad frente al caos; descrédito del lenguaje; crisis del relato, de los géneros, de la figuratividad; dificultad de las totalizaciones y construcciones, fragmentación, incertidumbre, interrogación; exigencia de un espectador inteligente, receptivo, de un espectador coautor, que trabaje con los nuevos códigos desconocidos... No son más que cuestiones básicas que debe manejar un creador para estar con su tiempo como ya se plantearon muchos otros antes. Ni siquiera es novedoso.

Pero no es el caso, y menos en España, porque la mayoría del público como la de los teatreros y autores parece dar la razón a los realistas y desde luego al teatro -espectáculo para quien casi todo el teatro de texto aburre y sobre todo el actual-. Lo peor es que incluso los nuevos autores, jóvenes o no, se han creído la retahíla: «tenéis éxito de público cuando rectificáis». Así se vuelven tradicionales, realistas. Y es que estamos ante un fenómeno no ya teatral, artístico o creativo, sino sociológico: el público de teatro, en un 95%, [161] es perezoso y conservador. Va a que le echen más de lo mismo. El nuevo autor se encuentra ante dos ecuaciones: «hacer lo que el público pide», «lo que quiere ver», el teatro comercial de siempre... igual a ser famoso y estrenar; la innovación igual a marginación y desesperación. Ejemplos recientes de gran éxito de nuevos dramaturgos si abandonan la experimentación multiplican el conservadurismo.

Nada importa el argumento histórico tan confirmado en la España del siglo XX donde el único autor incuestionado, Valle Inclán, apenas estrenó nada comparado con los grandes éxitos de su época, hoy olvidados. Al final es una cuestión del talante interno del autor, de seguir por lo trillado o de dejarse fascinar por esta actualidad sin paradigmas, normas o fórmulas en que

prolifera las búsquedas (cada vez tengo más claro que quien no se sienta capaz de crear en la incertidumbre haría mucho mejor en dedicarse a otra cosa): nadie se atreve a escribir poéticas con pretensiones totalizantes, el relativismo estético, «el turismo de estéticas» invade los hallazgos y hasta lo nuevo puede ser un valor estético agotado.

Por favor, que nos ahorren la hipocresía de vivirse y teorizarse como vanguardistas y transgresores los que mezclan las recetas de siempre, eso sí, bien empaquetadas, con apariencia de modernidad y un buen equipo de propaganda que se adapta a cualquier registro; que por lo menos vuelvan a la honestidad de Lope: «... escribo por el arte que inventaron los que el vulgar aplauso pretendieron». Y con obras magníficas.

Concluyo con unos simples deseos para los próximos años:

- Principio de esperanza: Que desaparezcan casi todos los que hacen teatro comercial, público o alternativo actualmente en España; se vayan a sus casas, traten de vivir de otros sectores de la economía y se conviertan en espectadores de teatro, a poder ser, pagando la entrada. Deben incluirse gestores, periodistas, políticos y demás expertos.

- Principio de necesidad: Que los que hacen teatro en cualquiera de sus campos, se formen, conozcan mundo, estén al día de lo que hacen los otros no en la misma ciudad sino en muchos países. Educarse, ya se sabe, implica trabajo, curiosidad, modestia y universalidad. En el sistema feudal y provinciano del teatro español todos lo saben todo y por supuesto no necesitan ver ni aprender nada más.

Que la educación no sólo atañe a los teatreros sino al público general, desde el jardín de infancia. Los poderes públicos deben gastar en fomentar el teatro en la enseñanza porque pocas formaciones realizan a una persona tan integralmente como las Artes Escénicas. [162]

- Principio de sentido común: Que el futuro del teatro en español incluya la América de habla española. Y como ya pasó en la literatura (prosa), tomar la iniciativa de organizar un área lingüística tan extensa redundará en beneficios para todos. Aunque sólo sea por razones geográficas o numéricas: o los españoles se meten en América o nos dejarán de lado. Es triste constatar que en España, hoy, no llegan a los dedos de las manos los teatreros españoles que conocen (o trabajan) el teatro iberoamericano.

- Principio de realidad: Que el teatro reinvente su lugar privilegiado en la sociedad frente a la televisión, el cine u otros «espectáculos», al poseer un elemento único frente al celuloide, el cristal o la tecnología: La carne, el cuerpo en directo. (Resulta paradójica la crisis del teatro cuando en el

fenómeno capitalista de espectacularización de la cultura tiene tanto que ofrecen)

Que en este uso, desuso, abuso confusos de la carne, directores, actores y autores renueven sus sistemas de códigos para recuperar aquel valor esencial del teatro: enseñar a hacerse persona en el mundo actual.

· Fin de la pesadilla: Que cuando me pregunten semana tras semana qué puedo recomendar de la cartelera, no tenga que repetir siempre: nada (salvo 2 o 3 veces al año).

Y una amenaza: la próxima vez pasaré a los nombres propios de cutres y casposos. [163]

△▽

Valle-Inclán y el teatro gallego

José María Paz Gago

Universidad de La Coruña

En un excelente y ya viejo trabajo, muestra de lo que deben ser los estudios sobre teatro y los planteamientos comparatistas rigurosos, hacía Felicia Hardison una decepcionada afirmación: *Teóricamente Valle-Inclán debería haber sido para la escena española lo que el Ubu Roi de Alfred Jarry fue para el teatro francés en 1896; sin embargo, Jarry con el tiempo tuvo seguidores, Valle-Inclán permanece solo* (1967 en 1992: 181).

Esta triste conclusión quizás sea cierta para el caso de la historia del teatro español en la que, efectivamente, pocos dramaturgos fueron capaces de dar continuidad a la revolución teatral llevada a cabo por el arosano, quien se adelantó en un siglo a la evolución estética del teatro, al menos en España.⁽⁵²⁾ Desde la nueva perspectiva que nos da este movido final de centuria, momento en el que se ha empezado a representar el [164] teatro de Valle con los medios y los planteamientos adecuados (Paz Gago, 1998: 51-53), podemos darnos cuenta de la trascendencia de una estética teatral que avanzó las experiencias vanguardistas, inventó el expresionismo e inspiró decisivamente la dramaturgia del absurdo, el movimiento teatral más importante de las décadas centrales del siglo, para aportar su propio sistema dramático, el esperpento.

Junto a este impacto intertextual de gran alcance, Valle creó escuela, y una escuela de enorme trascendencia, entre los dramaturgos de su tierra, en Galicia. Ya los fundadores del teatro gallego contemporáneo, Antón Vilar Ponte o Ramón Cabanillas, Castelao y Otero Pedrayo, tuvieron contacto directo con él, lo trataron con asiduidad en tertulias y conversaciones amistosas e incluso colaboraron con Don Ramón María en proyectos teatrales, recibiendo su influencia y magisterio de forma directísima. Ello hizo posible que la generación siguiente, la de la postguerra, siguiese el camino del esperpento, estética tan ligada a las peculiaridades socioculturales de Galicia y al complejo sistema de creencias y tradiciones de los gallegos. Figuras tan importantes como Álvaro Cunqueiro, Rafael Dieste o Eduardo Blanco Amor sostienen en sus respectivas obras dramáticas un vivo diálogo intertextual con el autor de *Las Comedias Bárbaras*.

Son dos esencialmente las isotopías temático-estilísticas que atraviesan radicalmente los esperpentos valleinclanianos, entrelazándose sorprendente y originalmente: lo cómico y lo macabro. El humor negro de Valle procede en línea directa del perfil psicológico y sociológico del hombre gallego, su peculiar *retranca*, la ambigüedad de su proceder y su pensamiento, que produce irremisiblemente la situación cómica. Al mismo tiempo, la idiosincrasia del noroeste español, íntimamente ligada a la civilización celta anterior a la romanización, tiene como nota característica la familiaridad con el mundo del más allá, el trato cotidiano con las almas de los muertos, tema que se trata con una naturalidad y un sentido del humor poco corrientes en otros contextos culturales.

Quizás entre las mejores definiciones que se han dado del esperpento esté aquella que daba hace más de tres décadas Jean-Paul Borel (1966: 213): una hipertrofia de determinados aspectos de la sociedad que tiene como resultado una visión caricaturizada de cosas alternativamente cómicas y macabras, una combinación inseparable de lo sombrío, lo sangriento y la parodia. Esa fusión de lo cómico y lo macabro que fundamenta la estética del esperpento valleinclaniano es común a los dramaturgos gallegos que convivieron con su inventor o que, en todo caso, se convirtieron en sus verdaderos e inmejorables herederos literarios. [165]

Ya en el primer cuarto de siglo, los intelectuales y escritores que comienzan a forjar la cultura y la literatura del galleguismo, reivindican la figura de Valle-Inclán, a pesar de que éste había optado por escribir en español, abandonando definitivamente la lengua gallega.

Al criticar con dureza a los que montaban obras de dramaturgos españoles, Antón Vilar Ponte los incitará a *representar obras gallegas de Valle-Inclán*, repudiadas por empresarios y actores de Madrid, en castellano o vertidas al gallego. Tanto el regionalismo decimonónico como el galleguismo,

desde Murguía hasta muy especialmente Castelao, defendieron y reivindicaron la obra de Valle, que este último *con los ojos del alma* veía escritas en gallego (cf. Cortezón, 1991: 331). Valle llamará a Castelao para hacer los figurines y la escenografía del montaje que Rivas Cherif pretendía realizar con *Divinas Palabras*, y el artista de Rianxo estará presente en 1933, junto a Margarita Xirgú, Enrique Borrás, el propio Rivas Cherif y el dramaturgo, en el Teatro Español de Madrid durante la lectura de la pieza. El propio Castelao pronunciará el histórico discurso *Galicia y Valle-Inclán*, publicado por el profesor Alonso Montero en 1971, reivindicando desde su exilio americano la figura y la obra de un autor gallego genial y universal, en cuyo lecho de muerte lo acompañaría el 6 de febrero de 1936.

No se limitó a la amistad y a las declaraciones la vinculación de las figuras del galleguismo histórico con Valle. Así, alguna de las piezas dramáticas del principal impulsor de las *Irmandades da Fala*, Antonio Villar Ponte, recogen la huella intertextual del teatro esperpéntico. Tanto *Entre dous abismos* (1920) como *Nouturnio de medo e morte* (1935) responden a esa línea estilística y temática. Mientras que la primera lleva el subtítulo genérico de *farsada granguñolesca* y aborda humorísticamente un velatorio en el que *resucita* el muerto, la segunda contiene una breve y bien sintetizada intriga que evoca el cruento suceso de un triple asesinato expuesto a la manera del esperpentismo tremendista. Definida paratextualmente como *bárbara anécdota* por el propio autor, calificada también de *granguñolesca* por el profesor Carballo Calero, Pillado y Lourenzo hablan de *ensaio de peza tremebunda*, quedando así confirmada su filiación esperpéntica y el realismo macabro de estirpe valleinclanesca que inspiró la redacción de ambas piezas.⁽⁵³⁾ [166]

La puesta en escena por el Centro Dramático Galego en 1997, con dirección de Quico Cadaval, venía a confirmar esta caracterización. El montaje exhibía un cuidado trabajo actorial mediante movimientos estilizados y contundentes, especialmente adecuados a la violencia de la acción y a la nueva tradición esperpéntico-guñolesca en la que el dramaturgo se inscribe.

1. VALLE-INCLÁN Y EL TEATRO NÓS: CASTELAO Y OTERO PEDRAYO

En los presupuestos de la farsa esperpéntica se inserta también lo mejor de la producción del llamado Teatro *Nós*, en la terminología de Carballo Calero (1979) que denominaba así a la obra dramática de los componentes de esa importante generación: Alfonso Rodríguez Castelao y Ramón Otero Pedrayo, esencialmente.

En su estancia en París a comienzos de los años veinte, idea Castelao un Teatro de Arte para Galicia, fundamentado en los complejos elementos parateatrales que encierra la tradición folclórica gallega: el carnaval o Antroido, las leyendas sobre el mundo del más allá y los complejos ritos y creencias con él relacionados, los plantos y velatorios, la brujería...

De acuerdo con estos parámetros redacta Castelao su única obra dramática, *Os vellos non deben de namorarse*, editada por primera vez en el año 1953,⁽⁵⁴⁾ y a partir de sus sugerencias esboza Otero Pedrayo dieciséis esquemas de otras tantas farsas, más algunas otras posteriores. Como afirma en el *Prólogo*, Castelao recoge en *Os vellos* un argumento tradicional, el enamoramiento tardío de un viejo, dándole la forma de una farsa nueva, de una farsa contada *á maneira galega*, es decir, con el estilo popular del folclore de la Tierra. Otero Pedrayo conecta inmediatamente con las inquietudes de su compañero de tareas políticas y parlamentarias, con el proyecto de su colega de armas literarias en el impulso decidido a las letras nacionales iniciando su propia obra dramática. Bajo el título de *Teatro de Máscaras*, redacta un conjunto de esbozos de piezas dramáticas, publicadas a partir de [167] 1934, escribiendo posteriormente algunos diálogos bastante semejantes en concepción a aquéllas.

Tardíamente publicada, los tres *Lances* en que se divide *Os vellos* constituyen una triple farsa de clara estirpe esperpéntica cuya estructura temática y formal no podía proceder exclusivamente del Teatro de Arte ruso, que Castelao conocerá directamente en la Unión Soviética en 1938, cuando acude al teatro oficial de Baku. Como reconoce uno de los mejores conocedores de la obra de Castelao, Valentín Paz-Andrade, estas experiencias «non explican sen mais a concepción trifocal da peza, nin as calidades formales que atesoura». Paz-Andrade señala explícitamente la configuración dramaturgica que exhibe una de las obras más importantes del teatro gallego contemporáneo: *o modelo de farsa esperpéntica a que se axusta, en curiosa sincronía con a macro-aportación de Valle-Inclán ao xénero* (1982: 459).

Tal como declara su autor en el paratexto del prólogo, el tema central de la pieza es doble, el amor y la muerte, eros y tánatos: *artimaña escenográfica onde xogan o amor e a morte de tres vellos imprudentes* (1988: 7). En relación con los temas y motivos del nuevo teatro gallego que quiere iniciar, confiesa en su Correspondencia Castelao que ha tenido varias ideas, pero que todas son macabras (*Grial*, 52, 1976: 276). De hecho, *Os vellos non deben de namorarse* constituye una visión cómica de la consecuencia irreparable que conlleva la insensata aventura amorosa de tres viejos encaprichados con otras tantas jóvenes, una muerte augurada y obsesionante.

En el Lance Primero, una muerte humanizada advierte a Don Saturio sobre el funesto error de enamorarse a destiempo: *non se esquenza de que os vellos*

que se namoran das mozas novas buscan a morte (p. 26). En el Tercero, el señor Fuco recibe diversos avisos y augurios de su propia muerte que llega a obsesionarle: *Non tardaredes en ir detrás da miña caixa* (p. 96), *A morte anda conmigo dende fai algúns días* (p. 97)... *a miña vida cóntase por días ou cicáis por horas... non tardarei en comer terra* (p. 98). La escena epilodal de la pieza es un cuadro inigualable del sarcasmo esperpéntico y el humor macabro con los tres viejos enamoradizos contándose sus cuitas en el cementerio. Parece indudable la funcionalidad de la particular estilística dramática de quien había sido su contertulio en el pontevedrés Café Moderno, el creador del esperpento.

Cada uno de los esbozos que conforman el *Teatro de Máscaras*, redactados por Ramón Otero Pedrayo en 1934, siguiendo las consignas [168] estéticas de Castelao, constituyen verdaderos apuntes esperpénticos, al igual que otros textos posteriores, redactados a lo largo de su vida.⁽⁵⁵⁾ Personajes, núcleos temáticos, aspectos genéricos y estilísticos de las didascalias, atmósfera o espacios escénicos son literalmente valleinclanianos. La decadente hidalguía gallega, mendigos y truanes, clérigos mundanos y borrachos impenitentes, fantasmas y espectros, transitan por pazos y cementerios, lúgubres capillas o animadas plazas del mercado configurando un bien reconocible mundo escénico en el que se mezclan, en palabras de Manuel Lourenzo y Laura Tato (1997: 778), *mitoloxía, superstición, maxia e relixión; a carlistada e o liberalismo; o realismo máis cru e o lirismo máis sentido; todo isto combinado co humor para crear as farsas máis orixinais do teatro galego*.

El esbozo titulado *A Estadea* (la Santa Compañía), por ejemplo, entabla una íntima relación intertextual con el mundo y los personajes de las *Comedias Bárbaras*: un grupo de clérigos sacrílegos, tras una comilona pantagruélica, intenta profanar la tumba de una hidalga para robar sus joyas, acción que es impedida por la procesión de muertos de la capilla. Para Lourenzo y Tato (1997: 778), la pieza recrea *de forma casi esperpéntica* la brutalidad de la carlistada cuyo expolio es evitado por la Estadea que arrastrará consigo a los sacrílegos clérigos.

Como en ningún otro lugar, en *O fidalgo e a noite* sobresale el humor macabro: cuando el hidalgo deja su casa y se adentra en la noche tenebrosa, recibe negros presagios: *Vaino apañar a tristeira Compañía* (p. 4), hasta que aparece una Santa Compañía simpática y habladora que se queja de su obligada inactividad y reclama su derecho a ser de nuevo la reina escalofriante de la noche gallega (p. 7). Situación grotesca es también la que presenta *O desengano do Prioiro ou O pasamento da alegría, co grande auto epilodal e xusticieiro dos féretros de Floravia*, cuyo contenido consiste en la sorpresa del Prior y su mayordomo cuando realizan una visita a Floravia, capital del Ribeiro: la gozosa y floreciente industria del vino ha sido sustituida por una nueva actividad industrial, la fabricación de féretros. En clave satírica y de

humor negro, la pieza termina con la destrucción de tan mortífera industria. [169]

2. EL TEATRO GALLEGO DE LA POSTGUERRA: ÁLVARO CUNQUEIRO

El dramaturgo más importante del teatro gallego contemporáneo, Álvaro Cunqueiro, recibe de forma directísima la brillante lección dramática de Valle-Inclán, con quien incluso estaba emparentado. Ufanándose de esa familiaridad reconocía y reivindicaba la estrecha relación que en lo literario y en lo teatral sostuvo con su ilustre primo: *En primeiro lugar, teño que manifestar que me satisface ser parente de Valle-Inclán, pero non remoto, senón bastante próximo, pois coñecino e tratámonos familiarmente como curmáns. Por outra parte, e súa obra influíu moito en min, especialmente o Valle do teatro das súas Comedias Bárbaras.*⁽⁵⁶⁾

Sus primeras experiencias surrealistas y el conocimiento profundo de la estética deformante del esperpento van a permitir que, en los años cincuenta, Cunqueiro participe en la fundación del gran movimiento teatral de la segunda mitad del siglo, el Teatro del Absurdo (Paz Gago, 1999: 70 y ss.). El escritor gallego, a quien también se debe en narrativa la invención del realismo maravilloso de estirpe genuinamente gallega, tiene el mérito de iniciar una de las líneas más profundas y fecundas de este movimiento, la que recoge el lejano precedente shakesperiano parodiándolo genialmente. En efecto, las dos geniales parodias cunqueirianas del dramaturgo de Avon, *Romeo e Xulieta, famosos namorados* de 1956, y *O incerto señor don Hamlet* de 1959 inician una fecunda serie de versiones paródicas que van desde el *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, de 1965 o *Hamlet's Dogg, Macbeth's Cahoot* finalizada en 1979, ambas de Tom Stoppard, hasta el *Macbett* de Ionesco, de 1972.

La generación de dramaturgos que agrupa a Ionesco, Adamov, Tardieu, Boris Vian o Samuel Beckett surge en los años de la Postguerra Mundial con el empeño de violar las normas convencionales del teatro y en inventar un lenguaje nuevo, que quiebra las reglas de la sintaxis y de la semántica, de la razón y de la convención. Se trata [170] de un discurso teatral insólito, desposeído de su función comunicativa, de forma que produce en el espectador un efecto de irrisión y de extrañeza, de comicidad y de absurdez. En 1956 ensaya Ionesco su primera definición de lo que llama *un théâtre de la dérision*; enunciando en respuesta a las críticas brechtianas de Roland Barthes y de Bernard Dort sus principios fundamentales: la parodia, lo grotesco y lo

ridículo (cf. Jacquart, 1991: 82), principios idénticos a aquéllos que fundamentan la estética valleinclaniana.

Paul-Louis Mignon describe la nueva dramaturgia del Absurdo como el espectáculo de situaciones, momentos o episodios esenciales de la existencia, representados con un estilo que él define como *naturalismo fantástico o simbólico* (1986: 187). Ninguna fórmula más adecuada para referirse a la obra literaria tanto de Valle como de Cunqueiro que ésta en la que Mignon sintetiza un teatro poético y simbólico, transformado insólitamente por la comicidad, lo grotesco y la parodia, como consecuencia de la introducción de lo fantástico, lo sobrenatural y lo macabro en la vida cotidiana.

Sin duda, la pieza más esperpéntica de Cunqueiro es *A noite vai coma un rio*, redactada en una primera versión en 1960 y publicada más tarde en la revista *Grial*. Esta pieza editada en 1965 será integrada en castellano en la novela *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969), como texto de la autoría del dramaturgo Filón o Mozo, transgresión de las fronteras entre los géneros canónicos, habitual en el escritor gallego.

Versión convexa del mito literario de Don Juan, es su antagonista femenina, Doña Inés, la que busca desesperadamente el amor verdadero, entregándose con indisimulada facilidad a diferentes hombres: un músico, un capitán y un mendigo, que la rechazan irremediabilmente. Su actitud exhibe, con humor patético y macabro, la desconfiguración tanto del amor platónico femenino como de los amoríos machistas que representa el donjuanismo romántico. Parodia de la parodia, ironía de la ironía, Doña Inés acaba encontrando el objeto de su pasión insatisfecha en un muerto, el cadáver de un hombre irremisiblemente mujeriego.

El humor absurdo y grotesco constituye la clave de esta pieza interpretada como simbolista por Carballo Calero, comedia poética para Manuel Lourenzo (1991: 37), como síntesis de lirismo y humor, sueño y realidad, decadentismo amable y esperpentismo por Vilavedra (1991: 132). Como siempre en Cunqueiro, el contraste entre idealismo [171] platónico y sensualidad carnal, atmósfera onírica y realismo descarnado, produce los efectos de extraña y grotesca comicidad que debe percibir tanto el lector como el espectador competentes.

El colmo de lo equívoco y lo paródico se produce en la Segunda Jornada, en la que se dan cita los rasgos absurdos y grotescos más literalmente valleinclanianos: tras un planto tradicional lleno de comicidad hilarante, una Doña Inés inflamada por la pasión se declara, ante la viuda legal y la ilegal, a este muerto demasiado aficionado a las mujeres, sugiriendo un acto de necrofilia.

El estreno en Lugo de la ambiciosa puesta en escena por la Compañía del Centro Dramático Galego, en 1986, suscitó una polémica sobre las claves interpretativas de la pieza. Si el director Xulio Lago ofrecía una lectura escénica del texto en clave de tragicomedia romántica decadentista, incidiendo en los elementos mágicos e idealistas, el crítico y dramaturgo Miguel Anxo Murado echaba de menos los aspectos cómicos, lúdicos y farsescos de la obra,⁽⁵⁷⁾ esenciales y fundamentales.

También A. Prieto, más incisivo, criticaba la concepción del espectáculo como una tragedia, interpretación que impediría ver la majestuosidad irónica y esperpéntica de la creación cunqueiriana (*El Ideal Gallego*, 19.9.86). El crítico Damián Villalaín (1993: 489) incidía en ese punto de vista al mostrar su desacuerdo con una opción unilateral por la tragedia romántica que descuidaría otros registros menos evidentes. En *A noite vai coma un río*, Álvaro Cunqueiro sigue la lección de su admirado Valle, reinterpretando en clave paródica los mecanismos catárticos de la tragedia para ofrecernos una tragicomedia hilarante, en la que se entrelazan sin solución de continuidad lo cómico y lo macabro, el amor y el engaño, el llanto y la risa.

En la senda de los grandes renovadores de la escena española del XX, Lorca y Valle, también Eduardo Blanco Amor escribe, en las décadas de los treinta y los cuarenta, sus farsas americanas, que él mismo denominará *simples divertimentos escénicos*. Dramaturgo circunstancial, esta colección de *Autos y Farsas para títeres*, escrita originalmente en castellano, constituye una aportación teatral de interés desigual, aunque para Laura Tato su labor es una aportación fundamental a nuestra dramaturgia, en la línea de los valores plásticos y estéticos. [172]

Una de las piezas más importantes del conjunto es sin duda *Un refaixo para Celestina*, inteligente parodia de ese texto genéricamente híbrido que constituye, a su vez, una parodia de la novela sentimental española del XV. En ella nos ofrece Eduardo Blanco Amor, definiéndola como fantasmagoría de espectros, una esperpéntica y divertida versión de la Celestina en la que Melibea es todavía mucho menos recatada y Calisto todavía mucho más interesado de lo que lo son en la (supuesta) obra de Rojas.

3. VALLE-INCLÁN Y EL TEATRO GALLEGO ACTUAL

En los años setenta, coincidiendo con la agonía del franquismo y con la reinstauración de la democracia en España, se produce en Galicia un resurgimiento de la actividad dramática, con un primer intento de darle cierta estabilidad y profesionalidad. Este fenómeno teatral está estrechamente

vinculado a la *Mostra de Teatro de Ribadavia*, organizada por la Agrupación Cultural Abrente de Ribadavia. Se forman Compañías profesionales, se redactan y se ponen en escena textos de autores gallegos, a la mayoría de los cuales se ha otorgado el Premio Abrente convocado dicha Agrupación, de forma que empiezan a sentarse las bases de una estructura teatral, literaria y editorial, cada vez más acorde con la realidad sociocultural gallega. Dramaturgos como Euloxio R. Ruibal, Manuel Lourenzo, Roberto Vidal Bolaño, Francisco Taxes o Camilo Valdeorras configuran un espontáneo y valioso movimiento teatral que hoy se conoce como Xeración Abrente.

Es en este contexto donde trata de configurarse una Poética teatral acorde con la peculiaridad socio-cultural gallega, recurriendo, como lo había hecho la Generación Nós pero con mayor radicalidad, a las formas parateatrales de los ritos cristianos y precristianos, la ritualidad de la muerte, las prácticas de la magia y el ocultismo, las farsas y combates del Antroido, las mascaradas ancestrales y otros ritos festivos o funerarios como letanías, entierros, Compañías, quemas, sermones, testamentos de Carnaval, hechizos y conjuros. Todos estos materiales reciben un tratamiento no parateatral sino teatral, son recuperados no con un interés etnológico o antropológico sino como elementos escénicos en sí, como ingredientes esenciales en la configuración de una estética dramática específica y original, en perfecta consonancia con la que Valle había logrado elaborar en castellano. [173]

El Carnaval, por ejemplo, es un pretexto literario que se convierte en texto espectacular en el caso del Grupo compostelano Antroido, fundado por Roberto Vidal Bolaño que redacta textos esperpéntico-carnavalescos como *Ledañas pola morte do meco* (1978) ou *Touporrotou da lúa e do sol. Farsada choqueira para actores e bonecos, ou viceversa* (1982 e 1994).⁽⁵⁸⁾ La filiación esperpéntica de la Xeración Abrente sigue basándose en esa conciliación grotesca de lo cómico y lo macabro, de rituales festivos y rituales funerarios, conciliados de por sí en la tradición cultural gallega. Al exponer su concepción clásica de lo grotesco, categoría en la que se integraría lo esperpéntico, habla Kayser (1964) de lo macabro como fuerza desconocida que actúa desde el interior de los personajes en connivencia casi siempre con la comicidad (cf. Fernández García, 1993: 12).

Entre la vanguardia y el esperpento, a medio camino entre Artaud y Valle, escribe en 1973 Euloxio R. Ruibal, *A sonada e proveitosa enchenta do Marqués Ruchestinto no derradeiro século da súa vida*.⁽⁵⁹⁾ En esta pieza singularmente esperpéntica, Ruibal dramatiza un rito a la vez carnavalesco y macabro: una comilona pantagruélica durante un planto funerario que incluye su letanía jocosa, grotescas animalizaciones del Marqués, cruentas persecuciones y los tradicionales *repartos*. En una clave sociopolítica hábilmente retorizada, nueva metáfora del dictador inmortal, se trata de la pieza que incorpora al teatro gallego la tradición vanguardista que va de Jarry

a Artaud y Arrabal, surrealismo y neoesperpentismo, crueldad y pánico, inspirados en la violencia carnavalesca desencadenada en el período permisivo por excelencia, en la hora de todas las perversiones y de todas las liberaciones. Uno de los mejores conocedores de la obra dramática de Ruibal, Damián Villalaín (1996: 47), definía con precisión el estilo teatral de *A enchenta: un texto de poderosa expresividad que reactualiza la figura de Ubú a partir del esperpento y de la teatralidad inherente a ciertos ritos de la religiosidad popular gallega*.

La obra posterior de los *supervivientes* de Abrente (Paz Gago y Vilavedra, 1996: 19), los tres dramaturgos que han continuado activos y han logrado desarrollar una notable obra dramática, no ha ignorado esa constante de la creatividad gallega que aúna lo cómico y lo macabro, [174] permaneciendo fiel a una estética dramática peculiar que la crítica ha consagrado con un nuevo *ismo*: el neoesperpentismo, común a Ruibal, Vidal Bolaño y Manuel Lourenzo.

Los abundantísimos ingredientes rituales de la tradición cultural gallega, los que conforman tanto lo que Risco (1979: 414 y 633) ha llamado una auténtica *Leyenda de la Muerte* como los que configuran un verdadero *Misterio del Antroido* de origen medieval, lo macabro y lo festivo, se convierten en ingredientes constitutivos del discurso escénico de estos dramaturgos. No son simples motivos temáticos de interés folclórico, sino aspectos esenciales de la propuesta espectacular que hacen los miembros de Abrente y de este modo, a partir de la coincidencia de materiales culturales y rituales explotados, su Poética teatral viene a coincidir con la Poética valleincliniana. Al analizar el lenguaje dramático de *Divinas Palabras*, el dramaturgo Euloxio R. Ruibal (1998: 41) lo caracterizaba precisamente desde este punto de vista: *Unha linguaxe ritualizada (cancións, prantos, conxuros, aturuxos...) reforza o núcleo temático, tan recorrente en Valle, formado pola avaricia, a luxuria e a morte, moi interrelacionadas e enlazadas*.

Uno de sus más legítimos herederos hacía su particular homenaje a Ramón María del Valle-Inclán escribiendo y dirigiendo *Doentes*, un texto en relación quizás demasiado directa con el esperpento mayor de Valle, *Luces de Bohemia*. Roberto Vidal Bolaño ya había sido finalista del Tirso de Molina con *Réquiem*, versión castellana de este magnífico *remake* que mereció el Premio Rafael Dieste de la Diputación coruñesa en 1997. Quizás sea demasiado estrecho el contacto intertextual, quizás sea excesivo o demasiado explícito el tributo estético y temático al autor de *Luces*, pero ese reproche de buena parte de la crítica habla por sí solo del mimetismo, de la identificación entre el dramaturgo compostelano y el de Villanueva de Arousa.

La prosa artificiosa y el discurso sabiamente retorizado de las acotaciones, el dinamismo bien ensayado en *Días sen gloria* (1992) o las técnicas de la

narrativa filmica que llevaron al crítico Manuel Quintáns a caracterizar su estilo como *neoesperpentismo cinematográfico*, son rasgos que Vidal Bolaño imprime naturalmente a todos sus textos. La articulación de las escenas en breves secuencias fílmicas contribuye a provocar la angustiosa idea de movimiento, el dinamismo vertiginoso y la multiplicación del espacio que exhiben *Días sen gloria*, *As actas oscuras* (1993) o *Doentes* haciendo realidad la inquietud de Valle, empeñado en adaptar y superar las técnicas del cinematógrafo al [175] espectáculo teatral, para garantizar su supervivencia ante la competencia desleal de la pantalla grande.

En otro lugar hemos hablado de la constitución, en la actualidad, de lo que podemos llamar una «Comedia Nacional Gallega» (Paz Gago, 1998b), cuyos ingredientes esenciales serían las tendencias surrealistas, los variados registros del absurdo y el expresionismo, todo ello sintetizado en el neoesperpentismo gallego peculiar. Se inscriben en este género textos de autores gallegos contemporáneos en los que se critican paródicamente aspectos de la sociedad gallega actual, mediante una estética teatral basada en el esperpento y en el absurdo. Miguel Anxo Murado, Gustavo Pernas, Raúl Dans o Xavier Lamas forman este grupo que todavía no asume rasgos generacionales nítidos.

En *Historias Peregrinas*, texto del escritor Miguel Anxo Murado lleno de humor e ironía, se pone en escena una intriga hilarante a partir de la investigación a un actor de una modesta compañía de *cómicos de la legua* escondido tras los bastidores de un carro ambulante. Intriga de la identidad y la alteridad que teje este misterioso personaje, el comediante convertido en hombre anónimo sobre cuya personalidad multiforme organizan sus colegas una delirante pesquisa: de ladrón a príncipe azul, pasando por el mismísimo Apóstol Santiago, el comediante resulta ser un fugitivo de la justicia que se esconde tras los bastidores del teatrillo ambulante infringiendo sistemáticamente las fronteras metafísicas de la ficción escénica y la realidad teatral, la ilusión y la verdad. En un doble gesto paródico y especular, los actores de Teatro do Noroeste Luma Gómez, Belén Constenla y Ernesto Chao daban vida a los torpes actores ambulantes que a su vez encarnan las alegorías de los autos medievales, desmitificándolas con eficaz humor cuasi-expresionista.

También el primer texto dramático de Suso de Toro, *Una rosa é unha rosa*, constituye una comedia efectista que parodia la sociedad actual con todos sus *tics*, desde la teleadicción al hiperconsumismo. Las aportaciones tópicas de la modernidad y la postmodernidad -el teatro dentro del teatro o la invasión de éste por los medios audiovisuales- se añade aquí una fórmula paródica muy original: el telefilme dentro del teatro. Parodia de los excesos cotidianos, la pieza se recrea en la confusión entre realidad escénica y realidad virtual. Puesta en escena postmoderna, muy acorde con el texto y el contexto, escenografía e interpretación se inspiran en el cómic y la marioneta,

explotando esperpénticamente los ingredientes estéticos de las diversas tribus urbanas. [176]

Comicidad literalmente esperpéntica utiliza Gustavo Pernas en sus textos: Si *O galego, a mulata e o negro* (1990) exhibía la característica comicidad neoesperpéntica, la trilogía formada por *Ladraremos* (1996), *Fábula*. *Comedia nun só acto... sexual* (1997) y *Anatomía dun hipocondríaco*. *Comedia médica* (1998) confirman esa tendencia dramaturgica que hemos denominado Comedia Nacional Gallega.

Como en otros casos, Gustavo Pernas representa la simbiosis de texto y representación, pues tiene la oportunidad de montar sus textos con su propia Productora, Áncora Produccións. Humor ácido e ironía inteligente se dan cita en estas visiones críticas de las paranoias que produce en el individuo la sociedad actual: hábitos televisivos, incomunicación, sexo, culto al físico, hipocondrismo... Estructurado a la medida de estas piezas cuidadosamente trabajadas en el escritorio, es admirable la labor actorial de los componentes de Áncora en estos espectáculos, en los que se juega con la duplicidad de las personalidades, registros interpretativos múltiples y la expresión gestual que se desplaza vertiginosamente de la risa al llanto, de la comicidad hilarante al dramatismo depresivo.

La animalización, tan propia de Valle, llega a su paroxismo en *Ladraremos*, donde asistimos a un esfuerzo antológico en la dicción de ladridos, difícil ejercicio hábilmente sostenido por un mendigo y una fantasiosa señora algo cursi, los solitarios protagonistas de este drama absurdo que dialoga eficazmente con el mejor teatro europeo, de Valle a Albee. De nuevo la heterología, la pluralidad de discursos y de registros dramáticos, seduce a un espectador que percibe las fronteras borrosas entre la locura y la razón, la realidad y la ilusión. Un tono más intelectualizado muestra el extraordinario texto de *Anatomía*, hábilmente plasmado en el último espectáculo de Áncora Produccións. El minucioso análisis plástico de un cuadro clásico sirve de intertexto lúdico-erudito a la anécdota de dos personajes atormentados por las enfermedades reales o imaginarias que inventa y reinventa la sociedad contemporánea. Como se evidenciaba en *Fábula*, Gustavo Pernas mezcla intencionalmente registros estilísticos y genéricos diversos (cómico, trágico y tragicómico; farsa, parodia y sátira) con el fondo de expresionismo esperpéntico propio de la nueva dramaturgia gallega.

Si la obra dramática de Raúl Dans recoge los rasgos del mundo valleinclaniano, desde *Matalobos* (1993) hasta *Cita co diaño* (1998), es sin duda Xavier Lama quien representa una verdadera reencarnación literaria del autor de las *Comedias Bárbaras*. Tanto la prosa artificiosa y agriamente retORIZADA, como los personajes atormentados y [177] marginales, víctimas de

todos los procesos de animalización, cosificación y caricaturización propios del género, las situaciones grotescas y las acciones, la atmósfera paródica y la ambientación, convierten a Xavier Lama en un perfecto trasunto de Valle, un Valle en gallego, trasunto tan perfecto que no hay ni mimetismo ni imitación, sino la misma genialidad, la misma fuerza inspirada del mayor dramaturgo español del siglo. Dos piezas rotundas son suficientes para anunciar este nuevo reinventor del esperpento: *O peregrino errante que cansou ó demo* (1993) y *O serodio remordimento do amor* (1997).

En las *Aclaraciones* con las que el dramaturgo gallego Lauro Olmo abrió el Homenaje del Ateneo de Madrid a uno de los más insignes ateneístas, en su condición de director de la cátedra que lleva el nombre del arosano, encontramos estas palabras clarificadoras: *Los que, con mayor o menor fortuna, nos dedicamos al arte de la expresión -pluma en mano- estamos en deuda con don Ramón María del Valle-Inclán. Directa o indirectamente, a todos nos ha llegado su influencia* (1991: 11). Esa influencia es directísima en el caso de los autores gallegos que optaron por escribir en su lengua, porque nadie supo expresar como Valle, aunque en una lengua híbrida, las concepciones del mundo y el mundo del hombre gallego.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1991). *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid*. Madrid: Exadra de Ediciones.
- ALONSO MONTERO, X. (1971). *Castelao, Galicia y Valle-Inclán*. Lugo: Celta.
- AMOR Y VÁZQUEZ, J. (1992). «De regionalismo y literatura: Yeats y Valle-Inclán». En *Suma Valleincliniana*, Gabriele, J. P. ed., 267-280. Barcelona: Anthropos y Consorcio de Santiago.
- BOBES NAVES, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- BOREL, J. P. (1966). *El teatro de lo imposible*. Madrid: Guadarrama.
- CALLEN, A. (1969). «Stoppard's Godot: Some French Influences on Post-War English Drama». *New Theatre Magazine* 10/1, 22-30.
- CARBALLO CALERO, R. (1964). «A temática galega na obra de Valle-Inclán». *Grial*, 3.

- (1981). «Sobre as fontes literarias de *Os vellos* de Castelao». *Colóquio/Letras*, 64. En 1984, 235-240.

- (1982). *Libros e autores galegos. Século XX*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. [178]

- (1983). «Sobre *Os vellos non deben de namorarse*». *Cadernos da Escola Dramática Galega* 33. En 1984, 227-234.

- (1984). *Letras Galegas*. A Coruña: Agal.

CORTEZÓN, D. (1991). «Castelao y la condición gallega de Valle-Inclán». En *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid*, 325-346. Madrid: Exadra de Ediciones.

DUNCAN, J. E. (1981). «Godot Comes: Rosencrantz and Guildenstern are Dead». *Ariel* 12/4, 57-70.

ESSLIN, M. (1969). *The Theatre of the Absurd*. New York: Doubleday & Co.

FERNÁNDEZ GARCÍA, M. N. (1993). *El universo del esperpento en Valle-Inclán*. Valladolid: Aceña.

HARDISSON, F. (1992). «Valle-Inclán y Artaud, hermanos bajo la piel». En *Suma Valleincliniana*, Gabriele, J. P. ed., 177-196. Barcelona: Anthropos y Consorcio de Santiago.

HUTCHEON, L. (1983). «The Carnavalesque and Contemporary Narrative: Popular Culture and the Erotic». *Revue de l'Université d'Ottawa* 53, 88-94.

JACQUART, E. (1974). *Le Théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*. París: Gallimard.

JACQUART, E. (ed.) (1991). *Eugène Ionesco. Théâtre complete*. París: Gallimard.

KAYSER, W. (1964). *Lo grotesco. Su configuración en Pintura y Literatura*. Buenos Aires: Nova.

LAUBREAUX, R. ed. (1973). *Les critiques de notre temps et Ionesco*. París: Garnier.

LOURENZO, M. (1991). «Cunqueiro en el teatro gallego». *Primer Acto* 241, 34-38.

- (1993). «Algúns aspectos da teatralidade de Cunqueiro». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*, 503-508. Santiago: Xunta de Galicia.

LOURENZO, M. e PILLADO, F. (1979). *O teatro galego*. A Coruña: Edicións do Castro.

- (1982). *Antoloxía do teatro galego*. A Coruña: Edicións do Castro.

- (1987). *Dicionário do teatro galego, 1671-1985*. Santiago: Sotelo Blanco.

LOURENZO, M. y TATO, L. (1997). *Grupo Nós: O teatro, Historia da Literatura Galega*, n.º 25, A Nosa Terra.

OLMO, L. (1991). «Aclaraciones». En *Valle-Inclán. Homenaje del Ateneo de Madrid*, 9-13. Madrid: Exadra de Ediciones.

PAZ-ANDRADE, V. (1982). *Castelao na luz e na sombra*. A Coruña: Edicións do Castro.

PAZ GAGO, X. M. (1993). «Os proxectos teatrais de Cunqueiro, as pezas curtas». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*, 461-469. Santiago: Xunta de Galicia.

- (1998a). «Una triste polémica: Valle-Inclán en Galicia». *Primer Acto* 274, 48-55.

- (1998b). «Tendencias no Teatro galego actual». *Ensaio* 2, 20-27.

- (1999). *O Teatro de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Instituto Galego de Artes Escénicas e Musicais. [179]

PAZ GAGO, X. M. ed. (1996). *Teatro Gallego. Primer Acto* (Número Monográfico) 262.

PAZ GAGO, X. M. Y VILAVEDRA, D. (1996). «El teatro gallego actual». *Primer Acto* 262, 18-23.

PILLADO, F. (1999). «Álvaro Cunqueiro. Bibliografía teatral». *CasaHamlet* 1, 86-95.

PRONKO, L. (1962). *Avant-Garde. The Experimental Theatre in France*. Berkeley and Los Angeles: California University Press.

RISCO, V. (1979). «Etnografía: cultura espiritual». En *Historia de Galiza*, Otero Pedrayo, R. (ed.), 255-762. Madrid: Akal.

RUIBAL, E. R. (1998). «Mito e símbolo en *Divinas palabras*». En *Galicia nos tempos do 98*, 39-44. A Coruña: Xunta de Galicia.

SALVAT, R. (1993). «Cunqueiro y el teatro europeo de su tiempo». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*, 451-460. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

TREWIN, J. C. (1971). *Brooks: A Biography*. Londres: MacDonal.

VILAVEDRA, D. y SALGADO, X. M. (1991). *Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: Xunta de Galicia.

VILLALAÍN, D. (1991a). «Don Hamlet: Cunqueiro ante o público». *Grial* 112, 635-636.

- (1991b). «Don Hamlet en el Centro Dramático Gallego». *Primer Acto* 241, 57-59.

- (1996). «El teatro de Euloxio R. Ruibal». *Primer Acto* 262, 46-49.

- (1993). «O teatro de Cunqueiro: un achegamento pluridimensional». En *Congreso Álvaro Cunqueiro*, 479-490. Santiago: Xunta de Galicia.

△

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



editorial del cardo